

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Arquitetura
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura
PROPAR

**AS TRANSFORMAÇÕES NA TIPOLOGIA E NO CARÁTER DO
PRÉDIO BANCÁRIO EM MEADOS DESTE SÉCULO**

Ronaldo de Azambuja Ströher

Orientador : Prof. Arq. Edson da Cunha Mahfuz, Ph.D.

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Porto Alegre, Maio de 1999

À Eneida

Ao José Luís, à Paula e ao Fernando

À minha mãe e à memória de meu pai

Agradecimentos

Ao professor Edson da Cunha Mahfuz, pela orientação e incentivo, e a todos aqueles colegas e amigos que de uma maneira ou de outra contribuíram e estimularam a execução deste trabalho.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é o de investigar as diferentes formas e figurações que os estabelecimentos bancários adotaram em seus edifícios, e as razões para a sua consolidação e permanência. Pretende também analisar algumas das transformações significativas que os prédios sofreram ao longo de seu desenvolvimento, em particular, as modificações formais e figurativas decorrentes da adoção dos conceitos da arquitetura moderna em meados deste século.

ABSTRACT

The purpose of this work is to investigate the different forms and figurative aspects adopted by bank buildings, as well as the reasons for their consolidation and permanence. It attempts either to study significant transformations that bank buildings undergone all along their evolution, particularly formal and appearance modifications determined by the Modern Movement in this century.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

CAPÍTULO 4

EXEMPLOS E PRECEDENTES DO PRÉDIO BANCÁRIO

4.1 - O BANCO DA INGLATERRA

- 4.1.1 - Banco da Inglaterra completado por John Soane - planta. Arch. Monographs, p. 62.
- 4.1.2 - Banco da Inglaterra - perspectiva desenhada por Joseph Gandy e apresentada como uma ruína. Cartão postal - Museu Soane.
- 4.1.3 - Banco da Inglaterra projeto de Herbert Baker. SCHUMANN-BACIA, Eva. John Soane and The Bank of England. Londres, 1991. Longman Group, p50.
- 4.1.4 - Banco da Inglaterra projetado por George Sampson - planta. SCHUMANN-BACIA, Eva. John Soane and The Bank of England. Londres, 1991. Longman Group, p.36.
- 4.1.5 - Banco da Inglaterra projeto de George Sampson. SCHUMANN-BACIA, Eva. John Soane and The Bank of England. Londres, 1991. Longman Group, p.30.
- 4.1.6 - Banco da Inglaterra projeto de Robert Taylor. SCHUMANN-BACIA, Eva. John Soane and The Bank of England. Londres, 1991. Longman Group, p.43.

4.2 - A CAISSE D'ESCOMPTE

- 4.2.1 - Caisse d'Escompte - 1º projeto de Ledoux. LEDOUX, C.N. L'Architecture (Edition Ramée). Nova Iorque, 1983, Princeton Arch.Press. Pl.102.
- 4.2.2 - Caisse d'Escompte - plantas do 1º projeto. LEDOUX, C.N. L'Architecture (Edition Ramée). Nova Iorque, 1983, Princeton Arch.Press. Pl.101.
- 4.2.3 - Caisse d'Escompte - 2º projeto de Ledoux. LEDOUX, C.N. L'Architecture (Edition Ramée). Nova Iorque, 1983, Princeton Arch.Press. Pl.105.
- 4.2.4 - Caisse d'Escompte - planta do 2º projeto. LEDOUX, C.N. L'Architecture (Edition Ramée). Nova Iorque, 1983, Princeton Arch.Press. Pl.103.

4.3 - OS BANCOS DE C.R. COCKERELL

- 4.3.1 - Banco da Inglaterra em Manchester. WATKIN, David. The life and work of C.R. Cockerell. Londres, 1974. A. Zwemer Ltd., fig.129.
- 4.3.2 - Banco da Inglaterra em Bristol. WATKIN, David. The life and work of C.R. Cockerell. Londres, 1974. A. Zwemer Ltd., fig. 130.
- 4.3.3 - Banco da Inglaterra em Liverpool. WATKIN, David. English Architecture. Londres, 1979. Thames and Hudson Ltd., p.151.
- 4.3.4 - London and Westminster Bank. WATKIN, David. The life and work of C.R. Cockerell. Londres, 1974. A. Zwemer Ltd., fig.137.
- 4.3.5 - Bank Chambers - fachada. WATKIN, David. The life and work of C.R. Cockerell. Londres, 1974. A. Zwemer Ltd., fig. 133.
- 4.3.6 - Banco da Inglaterra em Liverpool - vista da Cook Street. WATKIN, David. The life and work of C.R. Cockerell. Londres, 1974. A. Zwemer Ltd., fig.132.

- 4.4 - OS BANCOS NORTEAMERICANOS DO SÉCULO XVIII E XIX E O NEOCLASSICISMO
- 4.4.1 - Bank of Pennsylvania. Benjamin Latrobe. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, Pl. XVII.
- 4.4.2 - Louisiana Bank. Benjamin Latrobe. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, Pl. LIX.
- 4.4.3 - United States Bank, sucursal de N.York. Martin Thompson. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, Pl. XXXIV.
- 4.4.4 - United States Bank, sucursal de Erie. William Kelly. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, Pl. LXXVIII.
- 4.4.5 - United States Bank, sucursal de Savannah. William Jay. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, Pl.LIV.
- 4.4.6 - Suffolk State Bank, Boston. Isaiah Rogers. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, Pl.XXVI.
- 4.4.7 - Louisville Bank. Gideon Shryock. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, Pl.LXVIII.
- 4.4.8 - United States Bank, sucursal de Philadelphia. William Strickland. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, Pl.XX.
- 4.5 - BANCO DO BRASIL E SUAS SEDES
- 4.5.1 - Prédio projetado (cerca de 1853) para o Banco Comercial do Rio de Janeiro e posteriormente usado para sede do Banco do Brasil, rua da Alfândega esquina com rua da Candelária, Rio de Janeiro / RJ. Manoel de Araújo Porto Alegre. Foto de maquete. RIOPARDENSE DE MACEDO, Francisco. Arquitetura no Brasil e Araújo Porto Alegre. Porto Alegre, 1984. Ed. da Universidade, p. 82.
- 4.5.2 - Prédio projetado (cerca de 1853) para o Banco Comercial do Rio de Janeiro e posteriormente usado para sede do Banco do Brasil, rua da Alfândega esquina com rua da Candelária, Rio de Janeiro / RJ. Manoel de Araújo Porto Alegre. Perspectiva. MONTEIRO, Fernando. A Velha Rua Direita. Rio de Janeiro, 1985. Editado por Museu e Arquivo Histórico do Banco do Brasil, p.97.
- 4.5.3 - Prédio construído para a primeira sede Banco do Brasil (1892-97), na rua 1º de Março esq. rua do Rosário, Rio de Janeiro / RJ - Luís Schreiner. Foto de Ruy Corrêa.
- 4.5.4 - Prédio construído para a primeira sede Banco do Brasil (1892-97), na rua 1º de Março esq. rua do Rosário, Rio de Janeiro / RJ - Luís Schreiner. Detalhe do torreão sobre o acesso principal. Foto de Ruy Corrêa.
- 4.5.5 - Prédio construído para a primeira sede Banco do Brasil (1892-97), na rua 1º de Março esq. rua do Rosário, Rio de Janeiro / RJ - Luís Schreiner. Interior. Foto de Ruy Corrêa.
- 4.5.6 - Prédio construído para a primeira sede Banco do Brasil (1892-97), na rua 1º de Março esq. rua do Rosário, Rio de Janeiro / RJ - Luís Schreiner. Interior.

- Foto de Ruy Corrêa.
- 4.5.7 - Banco do Brasil, 1º de Março esq. Av. Presidente Vargas. MELO FRANCO, Afonso Arinos de. História do Banco do Brasil. Brochura publicada em 1988, por ocasião dos 180 anos do Banco. Produzido pelo Banco do Brasil S.A., p.204
- 4.5.8 - Banco do Brasil, Centro Cultural, rua Primeiro de Março, Rio de Janeiro / RJ. Foto do autor.
- 4.5.9 - Banco do Brasil, rotunda do Centro Cultural. MELO FRANCO, Afonso Arinos de. História do Banco do Brasil. Brochura publicada em 1988, por ocasião dos 180 anos do Banco. Produzido pelo Banco do Brasil S.A., p.205.
- 4.6 - BANCOS FRANCESES DO SÉCULO XIX E A ARQUITETURA DO FERRO E DO VIDRO
- 4.6.1 - Bibliotheque Ste – Geneviève. Henri Labrouste. PEVSNER, Nikolas. The Sources of Modern Architecture and Design. Londres, 1989. Thames and Hudson Ltd, p.15.
- 4.6.2 - Galerie d’Orleans. P.-F.-L. Fontaine. FRAMPTON, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona, 1993. Editorial Gustavo Gili, S.A., p.33.
- 4.6.3 - Grand Palais. Charles Girault. Foto do autor.
- 4.6.4 - Gare d’Orsay. Victor Laloux. Architectural Record, março de 1987, p. 133.
- 4.6.5 - Crédit Lyonnais – fachada do Boulevard des Italiens, Paris. Willians Bouwens Van der Boijen. L’Architecture d’aujourd’hui, n° 176 – nov./dez. 1974 – p. 31.
- 4.6.6 - Crédit Lyonnais - fachada, rue du Quatre Septembre. PINCHON, Jean-François e outros. Les Palais d’Argent - L’architecture bancaire en France de 1850 à 1930. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.124.
- 4.6.7 - Crédit Lyonnais - Hall de Titres. PINCHON, Jean-François e outros. Les Palais d’Argent - L’architecture bancaire en France de 1850 à 1930. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.123.
- 4.6.8 - Societé Générale. PINCHON, Jean-François e outros. Les Palais d’Argent - L’architecture bancaire en France de 1850 à 1930. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.146.
- 4.6.9 - Societé Générale - Hall Central. PINCHON, Jean-François e outros. Les Palais d’Argent - L’architecture bancaire en France de 1850 à 1930. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.143.
- 4.6.10 - Societé Générale. PINCHON, Jean-François e outros. Les Palais d’Argent - L’architecture bancaire en France de 1850 à 1930. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.144.
- 4.7 - OS BANCOS DE SULLIVAN
- 4.7.1 - Dolly Block, Salt Lake City. Adler& Sullivan. BUSH BROWN, Albert. Louis Sullivan. Barcelona, 1964. Ed. Bruguera, ilustração 23.
- 4.7.2 - Walker Warehouse, Chicago. Adler& Sullivan. BUSH BROWN, Albert. Louis Sullivan. Barcelona, 1964. Ed. Bruguera, ilustração, 25.
- 4.7.3 - First Leiter Building. W. Le Baron Jenney. CONDIT, Carl W. The Chicago School of Architecture. Chicago, 1964. The University of Chicago Press, ilustração 40.

- 4.7.4 - Second Leiter Building. W. Le Baron Jenney. CONDIT, Carl W. The Chicago School of Architecture. Chicago, 1964. The University of Chicago Press, ilustração 48.
- 4.7.5 - National Farmers' Bank. Owatonna, Minnesota. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: The Banks. Cambridge, 1987. The MIT Press, p.52.
- 4.7.6 - Peoples Savings Bank. Cedar Rapids, Iowa. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: The Banks. Cambridge, 1987. The MIT Press, p. 68.
- 4.7.7 - Land and Loan Office. Algona, Iowa. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: The Banks. Cambridge, 1987. The MIT Press, p. 76.
- 4.7.8 - Purdue State Bank. W. Lafayette, Indiana. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: The Banks. Cambridge, 1987. The MIT Press, p. 81.
- 4.7.9 - Merchants National Bank. Grinnell, Iowa. Louis H. Sullivan. BUSH BROWN, Albert. Louis Sullivan. Barcelona, 1964. Ed. Bruguera, ilustração 101.
- 4.7.10 - Peoples Savings and Loan Association, Sidney, Ohio. Louis H. Sullivan. BUSH BROWN, Albert. Louis Sullivan. Barcelona, 1964. Ed. Bruguera, ilustração 104.
- 4.7.11 - Home Building Association, Newark, Ohio. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: The Banks. Cambridge, 1987. The MIT Press, p. 100.
- 4.7.12 - Farmers and Merchants Union Bank, Columbus, Wisconsin. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: The Banks. Cambridge, 1987. The MIT Press, p. 134.
- 4.7.13 - Marine National Bank, Wildwood, New Jersey. Henry A. Maccomb. Architectural Record, janeiro, 1909, p. 54.
- 4.7.14 - New England National Bank, Kansas City, Missouri. Wilder & Wight. Architectural Record, janeiro, 1909, p. 37.
- 4.7.15 - Union National Bank, Philadelphia, Pennsylvania. Newman & Harris. Architectural Record, janeiro, 1909, p. 50.
- 4.7.16 - Merchants National Bank - detalhe do acesso. Grinnell, Iowa. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: The Banks. Cambridge, 1987. The MIT Press, p.87.
- 4.7.17 - Farmers and Merchants Union Bank, Columbus. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: The Banks. Cambridge, 1987. The MIT Press, p.138.

CAPÍTULO 5

A TEORIA DA ARQUITETURA - OS CONCEITOS DE IMITAÇÃO, DE TIPO E DE CARÁTER

- 5.1 - O CONCEITO DE IMITAÇÃO EM ARQUITETURA
- 5.1.1 - Formação antropomórfica da cornija. Diego de Sagredo. RAMIREZ, Juan Antonio. Edificios y Sueños. Madrid, 1991. Ed. Nerea, p.106.
- 5.1.2 - Relação entre as cinco ordens tradicionais e os 'modelos humanos'. J. Caramuel. RAMIREZ, Juan Antonio. Edificios y Sueños. Madrid, 1991. Ed.

- Nerea, p.141
- 5.1.3 - Charles Eisen - desenho para frontispício da 2ª edição do *Essai sur l'Architecture*, do Abade Laugier. VIDLER, Anthony. El espacio de la Ilustración. Madrid, 1997. Alianza Editorial S.A., Fig.9.
- 5.1.4 - Tribuna das cariátides (Erekteíon), Atenas. GYMPEL, Jan. Histoire de l'architecture de l'antiquité à nos jours. Köln, 1997.
- 5.1.5 - Capitel em forma de flor de lótus de templo egípcio próximo à cidade de Kom Ombo. CARPICECI, Alberto Carlo. Art and History of Egypt. Firenze, 1994. Casa Editrice Bonechi.

CAPÍTULO 8

A TIPOLOGIA E O CARÁTER DO PRÉDIO BANCÁRIO

- 8.1 - O PALÁCIO RENASCENTISTA COMO REFERÊNCIA DE TIPOLOGIA E DE CARÁTER ARQUITETÔNICO
- 8.1.1 - Palazzo Massimi alle Colonne, Roma. Baldassare Peruzzi. MURRAY, Peter. Arquitectura del Renacimiento. Madrid, 1972. Aguilar S.A.Ed., p.170.
- 8.1.2 - Girard Trust Company, Philadelphia. Mc Kim, Mead & White. Architectural Record, janeiro de 1909, p.16.
- 8.2 - O TEMPLO GRECO-ROMANO COMO REFERÊNCIA DE TIPOLOGIA E DE CARÁTER ARQUITETÔNICO
- 8.2.1 - San Baudel de Berlanga, Soria, exterior. MARTÍ ARÍS, Carlos. Las variaciones de la identidad. Barcelona, 1993. Ed. del Serbal, p. 55.
- 8.2.2 - San Baudel de Berlanga, Soria, interior. MARTÍ ARÍS, Carlos. Las variaciones de la identidad. Barcelona, 1993. Ed. del Serbal, p. 55.
- 8.2.3 - Madeleine, Paris, exterior. SUMMERSON, John. A linguagem clássica da arquitetura. São Paulo, 1982. Livraria Martins Fontes Edit. Ltda., p31.
- 8.2.4 - Bank of United States, Philadelphia, Pennsylvania - interior. William Strickland. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, Pl.XX.
- 8.2.5 - Bank of United States, Philadelphia, Pennsylvania – planta. William Strickland. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, p.77.
- 8.3 - A ENSAMBLAGEM DO TEMPLO NO PALÁCIO COMO REFERÊNCIA DE TIPOLOGIA E DE CARÁTER ARQUITETÔNICO
- 8.3.1 - Panteon, Roma. Foto de Eneida Ripoll Ströher.
- 8.3.2 - Villa Rotonda, Vicenza. Andrea Palladio. L'Architecture d'Aujourd'hui, nº 180 – jul/ago, 1975 – p. XXI.
- 8.3.3 - Bank of Montreal, Montreal. Mc Kim, Mead & White. Architectural Record, janeiro de 1909, p.11.
- 8.3.4 - Metropolitan Savings Bank, Baltimore, Maryland. Parker, Thomas & Rice. Architectural Record, janeiro de 1909, p. 29.
- 8.3.5 - Cleveland Trust Company, Cleveland, Ohio. Geo. B. Post & Sons.

- Architectural Record, janeiro de 1909, p.15.
- 8.3.6 - Bank of California, San Francisco, California - 1868. Kenitzer and Farquharson. Architectural Forum, maio de 1969, p.68.
- 8.3.7 - Bank of California, San Francisco, California - 1908. Bliss & Flavill. Architectural Forum, maio de 1969, p.68.
- 8.3.8 - Société Générale - sucursal da rue Réaumur, Paris. J. Hernant - 1901. PINCHON, Jean-François e outros. Les Palais d'Argent - L'architecture bancaire en France de 1850 à 1930. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.192.
- 8.3.9 - Banque Nationale de Crédit, Paris - 1898. G. Morin, Goustiaux e P. Secardonnel. PINCHON, Jean-François e outros. Les Palais d'Argent - L'architecture bancaire en France de 1850 à 1930. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.40.
- 8.3.10 - Deutsche Bank, Buenos Aires. Foto do autor.
- 8.3.11 - The Anglo and South American Bank, Buenos Aires. Eustace L. Conder, James W. Farmer e Sidney J. Follett. Foto do autor.
- 8.3.12 - Banco do Brasil, prédio para agência localizado na rua da Quitanda esq. rua Álvares Penteado, São Paulo / SP- 1927. Estúdio Pujol. Foto do autor.
- 8.4 - O PAPEL DO ECLETISMO NA DEFINIÇÃO DA TIPOLOGIA E DO CARÁTER ARQUITETÔNICO
- 8.4.1 - Coliseu, Roma. SUMMERSON, John. A linguagem clássica da arquitetura. São Paulo, 1982. Livraria Martins Fontes Edit. Ltda., p32.
- 8.4.2 - Arco de Constantino, Roma. SUMMERSON, John. A linguagem clássica da arquitetura. São Paulo, 1982. Livraria Martins Fontes Edit. Ltda., p36.
- 8.4.3 - Cenotáfio de Newton. Etienne-Louis Boullée. SUMMERSON, John. The Architecture of the Eighteenth Century. London, 1986, Thames and Hudson, p. 85.
- 8.4.4 - Farol tronco-cônico. Etienne-Louis Boullée. MADEC, Philippe. Boullée. Paris, 1986, F. Hazan Ed., p.8.
- 8.4.5 - Christ Church, Spitalfields, Londres. Nicholas Hawksmoor. WATKIN, David. English Architecture. Londres, 1979. Thames and Hudson Ltd., p.119.
- 8.4.6 - St. Mary Woolnoth, Londres. Nicholas Hawksmoor. Foto do autor.
- 8.4.7 - Barrière de Passy, Paris. Claude-Nicolas Ledoux. VIDLER, Anthony. Ledoux. Paris, 1987, F. Hazan Ed., p.110.
- 8.4.8 - Propylée. Claude-Nicolas Ledoux. VIDLER, Anthony. Ledoux. Paris, 1987, F. Hazan Ed., p.119.
- 8.4.9 - Atelier de lenhadores. Claude-Nicolas Ledoux. VIDLER, Anthony. Ledoux. Paris, 1987, F. Hazan Ed., p.127.
- 8.4.10 - Rendez-vous de Bellevue. Jean-Jacques Lequeu. MADEC, Philippe. Boullée. Paris, 1986, F. Hazan Ed., p.48.
- 8.4.11 - Entwurf einer historischen Architektur, planche XIII. Fischer von Erlach. VIDLER, Anthony. Ledoux. Paris, 1987, F. Hazan Ed., p.63.
- 8.4.12 - Karlskirche. Fischer von Erlach. SUMMERSON, John. The Architecture of the Eighteenth Century. London, 1986, Thames and Hudson, p.40.

CAPÍTULO 9

AS MODIFICAÇÕES ACONTECIDAS NOS BANCOS EM MEADOS DO SÉCULO XX

- 9.1 - A VISÃO ATRAVÉS DAS REVISTAS DE ARQUITETURA NORTEAMERICANAS
- 9.1.1 - Manufacturers Trust, N. York. Skidmore, Owings & Merrill. Foto do autor.
- 9.1.2 - Manufacturers Trust, N. York. Skidmore, Owings & Merrill. Foto do autor.
- 9.1.3 - Bothell State Bank, Bothell, Washington, USA. Young & Richardson, Architects and Engineers. Progressive Architecture, março de 1949, p.59.
- 9.1.4 - Palo Alto Mutual Bank, P. Alto, California. Birgem Clark, Walter Stromquist, Architects. Progressive Architecture, março de 1949, p.56.
- 9.1.5 - The Birmingham National Bank, Birmingham, Michigan. Swanson Assoc. Archs. Progressive Architecture, março de 1949, p.52.
- 9.1.6 - The Birmingham National Bank, Birmingham, Michigan (prédio demolido). Progressive Architecture, março de 1949, p.52.
- 9.1.7 - Farmers & Stockmen's Bank, Phoenix, Arizona. Pereira & Luckman. Progressive Architecture, outubro de 1952, p. 90.
- 9.1.8 - Providence Institution for Savings, Providence, Rhode Island. Office of Harkness & Geddes. Progressive Architecture, outubro de 1952, p. 92.
- 9.1.9 - Valley National Bank, Winslow, Arizona. Edward L. Varney. Progressive Architecture, outubro de 1952, p. 87.
- 9.1.10 - First Federal Savings, Providence, Rhode Island. Cull & Robinson, Conrad E. Green. Progressive Architecture, maio de 1954, p. 114.
- 9.1.11 - First Federal Savings and Loan Association of Denver. W.C. Muchow. Progressive Architecture, setembro de 1955, p.10.
- 9.1.12 - The Philadelphia Saving Fund Society, Philadelphia. Howe and Lescaze Architects. Architectural Record, outubro de 1949, p. 88.
- 9.1.13 - Manufacturers' National Bank of Detroit, Dearborn Township, Michigan. Louis G. Redstone. Architectural Record, janeiro de 1961, p.110.
- 9.1.14 - Central Motor Bank, Jefferson City, Missouri. Skidmore, Owings & Merrill Architectural Record, Setembro de 1963, p.157.
- 9.1.15 - Trust Company of Georgia, Atlanta, Georgia. Abreu & Robeson. Architectural Record, janeiro de 1964, p.121.
- 9.1.16 - Heights State Bank, Houston, Texas. Wilson, Morris, Crain & Anderson. Architectural Record, janeiro de 1964, p.123.
- 9.1.17 - Leader Federal Savings and Loan Association, Memphis, Arizona. Office of Walk C. Jones Jr Architectural Record, janeiro de 1964, p.125.
- 9.1.18 - Bank of America, San Mateo, California. Wurster, Bernardi and Emmons; Miller and Steiner. Architectural Record, janeiro de 1964, p.129.
- 9.1.19 - First National Bank, San Angelo, Texas. The Office of George Pierce. Architectural Record, janeiro de 1964, p.131.
- 9.1.20 - Perpetual Savings and Loan Association, Los Angeles. Edward Durell Stone. Architectural Record, outubro de 1964, p.155.
- 9.1.21 - Projeto para um Banco. John C. Harkness and Sarah Harkness. Architectural Forum, maio de 1943, p.86.
- 9.1.22 - Mount Clemens Federal Savings & Loan Association, M. Clemens, Michigan.

- Meathe, Kessler & Associates, Inc. Architectural Forum, outubro de 1961, p.99.
- 9.1.23 - First National Bank of Shawneetown, Illinois, 1836. Architectural Forum, outubro de 1961, p.98.
- 9.1.24 - Bank of California, San Francisco. Anshen and Allen. Architectural Forum, maio de 1969, p. 69.
- 9.2 - A VISÃO ATRAVÉS DA REVISTA L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI
- 9.2.1 - Imóvel comercial em São Paulo / SP. Eduardo Kneese de Melo. l'Architecture d'aujourd'hui, setembro de 1947, p. 90.
- 9.2.2 - Banco da Lavoura de Minas Gerais, Belo Horizonte / MG. Álvaro Vital Brasil. l'Architecture d'aujourd'hui, agosto de 1952, p. 40.
- 9.2.3 - Banco Boa Vista, Rio de Janeiro / RJ. Oscar Niemeyer. l'Architecture d'aujourd'hui, agosto de 1952, p. 42.
- 9.2.4 - Banco Bahia, Ilhéus / BA. Paulo Antunes Ribeiro. l'Architecture d'aujourd'hui, agosto de 1952, p. 45.
- 9.2.5 - Banco Bahia, Salvador / BA. Paulo Antunes Ribeiro. l'Architecture d'aujourd'hui, janeiro/fevereiro de 1954, p.42.
- 9.2.6 - Caixa Econômica e Receita Municipal, Latisana, Itália. Atelier de arquitetura Valle. l'Architecture d'aujourd'hui, junho de 1958, p. XLI.
- 9.2.7 - Caixa Econômica e Receita Municipal, Latisana, Itália. Atelier de arquitetura Valle. Corte transversal. l'Architecture d'aujourd'hui, junho de 1958, p. XLI.
- 9.2.8 - South Bay Bank, Los Angeles, Califórnia, USA. Craig Ellwood. l'Architecture d'aujourd'hui, junho de 1958, p.92.
- 9.2.9 - Great Savings and Loan Association, Gardena, Califórnia, USA. Skidmore, Owings & Merrill. l'Architecture d'aujourd'hui, novembro 64/ janeiro 65, p.116-117.
- 9.2.10 - Banco Mutualista Fukuoka, Oita, Japão. Arata Isozaki. l'Architecture d'aujourd'hui, abril/maio 1969, p.XXXIII.
- 9.3 - A ARQUITETURA BANCÁRIA NO BRASIL
- 9.3.1 - Prédio da A.B.I., Rio de Janeiro / RJ. Marcelo e Milton Roberto. l'Architecture d'aujourd'hui, setembro de 1947, p. 60.
- 9.3.2 - Banco Sudameris do Brasil, Rua XV de Novembro, São Paulo / SP. Micheli, Chiaporini. Projeto, 109, p.76.
- 9.3.3 - Projeto para Caixa Econômica do Estado de São Paulo, Bragança / SP. Eliziário Bahiana. Projeto, 67, p.52.
- 9.3.4 - Projeto para Caixa Econômica do Estado de São Paulo, Piracicaba / SP. Eliziário Bahiana. Projeto, 67, p.52.
- 9.3.5 - Banco do Brasil, Piracicaba, São Paulo / SP. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.6 - Sede do Banco do Estado de São Paulo, São Paulo / SP. Plínio Botelho do Amaral. Projeto, 67, p.54.
- 9.3.7 - Agência do Banco do Brasil, Penedo / AL. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do

- acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.8 - Agência Banco do Brasil, Campina Grande / PB. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.9 - Agência Banco do Brasil, João Pessoa / PB. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.10 - Agência Banco do Brasil, São Luís / MA. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.11 - Agência Banco do Brasil, Natal / RN. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.12 - Agência Banco do Brasil, Fortaleza / CE. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.13 - Agência Banco do Brasil, Belo Horizonte / MG. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.14 - Agência Centro do Banco do Brasil, São Paulo / SP. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.15 - Agência Centro do Banco do Brasil, São Paulo / SP. Perspectiva. Firmino Fernandes Saldanha. Acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.16 - Agência Banco do Brasil, João Pessoa / PB. Planta do 1º pavimento. Firmino Fernandes Saldanha. Arquitetura e Urbanismo, março/abril, 1939, p. 26.
- 9.3.17 - Agência Banco do Brasil, João Pessoa / PB. Planta da sobreloja. Firmino Fernandes Saldanha. Arquitetura e Urbanismo, março/abril, 1939, p. 27.
- 9.3.18 - Agência Banco do Brasil, Niterói / RJ. Planta do 1º pavimento. Firmino Fernandes Saldanha. Arquitetura e Urbanismo, julho/agosto, 1940, p. 34.
- 9.3.19 - Agência Banco do Brasil, Niterói / RJ. Planta do 2º pavimento. Firmino Fernandes Saldanha. Arquitetura e Urbanismo, julho/agosto, 1940, p. 35.
- 9.3.20 - Agência Banco do Brasil, João Pessoa / PB. Perspectiva do hall. Firmino Fernandes Saldanha. Arquitetura e Urbanismo, março/abril, 1939, p. 28.
- 9.3.21 - Agência do Banco do Brasil, Catanduva / SP. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.22 - Agência do Banco do Brasil, Rio do Sul / SC. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.23 - Agência do Banco do Brasil, União da Vitória/ PR. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.24 - Agência do Banco do Brasil, Taquara / RS. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.25 - Agência do Banco do Brasil, Santa Maria / RS. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.26 - Agência do Banco do Brasil, Andradina / SP. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.
- 9.3.27 - Agência do Banco do Brasil, Porto Alegre / RS. Foto do autor.

- 9.3.28 - Banco da Lavoura de Minas Gerais, Recife / PE. Álvaro Vital Brazil. Álvaro Vital Brazil - 50 anos de arquitetura. São Paulo, 1986, Livraria Nobel S.A., p. 85.
- 9.3.29 - Banco da Lavoura - Administração Central - Belo Horizonte / MG. Álvaro Vital Brazil. Álvaro Vital Brazil - 50 anos de arquitetura. São Paulo, 1986, Livraria Nobel S.A., p. 106.
- 9.3.30 - Banco da América, São Paulo, SP. Milton N. de Sá e Carlos J.J. Srna. Habitat, nº16, maio/junho de 1954, p.12.
- 9.3.31 - Banespa, agência Butantã, São Paulo / SP. Ruy Ohtake. Foto de Marco Aurélio T. Fernandes.
- 9.3.32 - Banco Nacional, agência Sumaré, São Paulo / SP. Sidônio Porto. Foto do autor.
- 9.3.33 - Banco Itaú, agência Praça Panamericana, São Paulo / SP. Marcelo D. Menezes e Francisco J.J. y Manubens. Foto de Marco Aurélio T. Fernandes.
- 9.3.34 - Banespa, agência Goiânia / GO. Ruy Ohtake. Projeto, 109, p. 60.
- 9.3.35 - Banco Itaú, agência Alphaville, São Paulo / SP. Foto do autor.
- 9.3.36 - Banco Itaú, agência Azenha, Porto Alegre / RS. Projeto, 63, p.56.
- 9.3.37 - Banco Itaú, agência Passo da Areia, Porto Alegre / RS. Projeto, 63, p.57.
- 9.3.38 - Banco Nacional, agência Praça Panamericana, São Paulo / SP. Sidônio Porto. Foto do autor.
- 9.3.39 - Banespa, agência Alto da Boa Vista, São Paulo / SP. Siegbert Zanettini. Foto do autor.
- 9.3.40 - Caixa Econômica Federal, agência Torres / RS. Jorge Decken Debiagi. Foto do autor.
- 9.3.41 - Banco Itaú, agência Ibirapuera, São Paulo / SP. Foto do autor.
- 9.3.42 - Banco Itaú, agência Sumaré, São Paulo / SP. Foto de Marco Aurélio T. Fernandes
- 9.3.43 - Banco Itaú, agência Moinhos de Vento, Porto alegre / RS. Foto do autor.
- 9.3.44 - Banco Itaú, agência Novo Hamburgo / RS. Foto de Derli C. Rodrigues.
- 9.3.45 - Banco Itaú, agência Esteio / RS. Foto do autor.
- 9.3.46 - Banco Nacional, agência Vila Mariana, São Paulo / SP. Sidônio Porto. Projeto, 109, p.66.
- 9.3.47 - BCN, agência São Leopoldo / RS. Lélío Reiner e Juan Andreu. Foto de Derli C. Rodrigues.
- 9.3.48 - BCN, agência Caxias do Sul / RS. Lélío Reiner e Juan Andreu. Foto de Darcy Dickel.
- 9.3.49 - BCN - Centro Administrativo - Alphaville, Barnerí / SP. Lélío Reiner e Juan Andreu. Foto do autor.
- 9.3.50 - BCN - Centro Administrativo - Alphaville, Barnerí / SP. Lélío Reiner e Juan Andreu. Foto do autor.
- 9.3.51 - Banco Itaú, São Paulo / SP. Foto do autor.
- 9.3.52 - Banco Itaú, São Paulo / SP. Foto do autor.
- 9.3.53 - Banco do Brasil, agência Azenha, Porto Alegre / RS. Cláudia Cabeda Hagel, Renato Kersten Stoduto, Sílvio J. Jaeger Rocha. Foto do autor.
- 9.3.54 - Banco do Brasil, agência Getúlio Vargas / RS. Cláudia Cabeda Hagel e Sílvio J. Jaeger Rocha. Projeto, 67, p. 97.
- 9.3.55 - Banco do Brasil, agência Frederico Westphalen / RS. Derli Coccaro Rodrigues e Sílvio J. Jaeger Rocha. Projeto, 67, p. 95.

- 9.3.56 - Banco do Brasil, agência Agudo / RS. Paulo Roberto Abbud. Foto do acervo do Depto. de Engenharia do Banco do Brasil – P.Alegre.
- 9.3.57 - Banco Boa Vista, agência Barra da Tijuca, Rio de Janeiro / RJ. Davino Pontual, Paulo de Souza Pires, Sérgio Porto e João do Nascimento Ribeiro. Projeto, 67, p.55.
- 9.3.59 - Banco Boa Vista, agência Barra da Tijuca, Rio de Janeiro / RJ. Foto interna. Davino Pontual, Paulo de Souza Pires, Sérgio Porto e João do Nascimento Ribeiro. Projeto, 67, p.55.
- 9.4 - AS MUDANÇAS DA ARQUITETURA BANCÁRIA NA ARGENTINA
- 9.4.1 - Banco de Londres e América do Sul, Buenos Aires. Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini. Summa, 183/184, p.50.
- 9.4.2 - Banco de Londres e América do Sul, Buenos Aires. Desenho dos arquitetos. Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini. Suplementos Summa, nº6.
- 9.4.3 - Banco de Londres e América do Sul, Buenos Aires. Vista da Rua Bartolomé Mitre. Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini. Foto do autor.
- 9.4.4 - Banco de Londres e América do Sul, Buenos Aires. Interior, circulações verticais. Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini. l'Architecture d'aujourd'hui, dez.67/jan.68, p.60.
- 9.4.5 - Banco de Londres e América do Sul, Buenos Aires. Vista do nível inferior do hall bancário. Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini. l'Architecture d'aujourd'hui, dez.67/jan.68, p.60.
- 9.4.6 - Palácio da Justiça de Chandigarh. Le Corbusier. SHARP, Dennis. Historia en Imágenes de la Arquitectura del Siglo XX, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1972, p.214.
- 9.4.7 - Projeto para uma fábrica de móveis, 1959. Michael Webb. JENCKS, Charles. Movimentos Modernos em Arquitetura. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1985, p.263.
- 9.4.8 - Banco de Londres e América do Sul, Buenos Aires. Detalhe da fachada. Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini. Suplementos Summa, nº6.
- 9.4.9 - Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, BA. Corte. Flora Manteola, Ignacio Petchersky, Javier Sánchez, Justo Solsona e Rafael Viñoly. Suplementos Summa, nº6, il 9.
- 9.4.10 - Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, BA. Vista interna. Flora Manteola, Ignacio Petchersky, Javier Sánchez, Justo Solsona e Rafael Viñoly. Suplementos Summa, nº6, il 16.
- 9.4.11 - Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, sucursal Retiro. Flora Manteola, Ignacio Petchersky, Javier Sánchez, Justo Solsona, Rafael Viñoly e Josefina Santos. Foto do autor.

- 9.5. A RUPTURA DA TIPOLOGIA E DO CARÁTER DO PRÉDIO BANCÁRIO EM MEADOS DO SÉCULO XX
- 9.5.1 - State Capitol Credit Union, Minneapolis, Minnesota. Ralph Rapson. Progressive Architecture, julho de 1964, p.134 e 135.
- 9.5.2 - State Capitol Credit Union, Minneapolis, Minnesota - Planta. Ralph Rapson. Progressive Architecture, julho de 1964, p. 136.
- 9.5.3 - Crown Hall. Ludwig Mies Van Der Rohe. JENCKS, Charles. Movimentos Modernos em Arquitetura. São Paulo, 1985. Martins Fontes, p. 102.
- 9.5.4 - Neue Galerie, Berlin. Ludwig Mies Van Der Rohe. JENCKS, Charles. Movimentos Modernos em Arquitetura. São Paulo, 1985. Martins Fontes, p. 95.
- 9.5.5 - Brookwood Office of Citizens & Southern National Bank, Atlanta, Georgia. Toombs, Amisano & Wells. Architectural Forum, outubro de 1961, p.106.
- 9.5.6 - Banco Iochpe, Porto Alegre / RS. Prédio adaptado. Foto do autor.
- 9.5.7 - Banco Safra, Porto Alegre / RS. Prédio adaptado. Foto de Derli C. Rodrigues.
- 9.5.8 - Prédios adaptados para bancos em Porto Alegre / RS. Foto de Derli C. Rodrigues.
- 9.5.9 - Banco Habitasul, Pelotas / RS. Prédio adaptado. Foto Derli C. Rodrigues.
- 9.5.10 - Agência bancária em Azzano, Itália. Gino Valle. Techniques et Architecture, nº397, setembro de 1991, p.121.
- 9.5.11 - Agência bancária em Azzano, Itália. Gino Valle. Foto interna Techniques et Architecture, nº397, setembro de 1991, p.121.
- 9.5.12 - Banco Itaú, agência Sete de Setembro, Curitiba / PR. William Rodrigues dos Santos e Carlos Alberto Buiani. Projeto, 203, p. 45
- 9.5.13 - Banco Itaú, agência Avenida dos Bandeirantes, São Paulo / SP. Guilherme Mossa e Carlos Eduardo Sguillaro. Projeto, 203, p. 49

SUMÁRIO

<i>AGRADECIMENTOS</i>	v
<i>RESUMO</i>	vii
<i>ABSTRACT</i>	ix
<i>LISTA DE ILUSTRAÇÕES</i>	xi
JUSTIFICATIVA	1
1. INTRODUÇÃO	3
2. O ESTABELECIMENTO BANCÁRIO	5
3. O PRÉDIO BANCÁRIO	9
4. EXEMPLOS E PRECEDENTES DO PRÉDIO BANCÁRIO	
4.1. O Banco da Inglaterra	15
4.2. A Caisse d'Escompte	19
4.3. Os bancos de C.R. Cockerell	23
4.4. Os bancos norteamericanos do século XVIII e XIX e o Neoclassicismo	29
4.5. O Banco do Brasil e suas Sedes	35
4.6. Os bancos franceses do século XIX e a arquitetura do ferro e do vidro	41
4.7. Os bancos de Sullivan	47
5. A TEORIA DA ARQUITETURA - OS CONCEITOS DE IMITAÇÃO, DE TIPO E DE CARÁTER	55
5.1. O conceito de Imitação em Arquitetura	57
5.2. Os conceitos de Tipo e Caráter em Arquitetura	61
6. O TIPO ARQUITETÔNICO	65
7. O CARÁTER ARQUITETÔNICO	
7.1. A origem do conceito de Caráter Arquitetônico	73
7.2. Quatremère de Quincy e a noção de Caráter	77
7.3. O Caráter como expressão da função do edifício	81
8. A TIPOLOGIA E O CARÁTER DO PRÉDIO BANCÁRIO	85
8.1. O Palácio Renascentista como referência de Tipologia e de Caráter Arquitetônico	87
8.2. O Templo Greco-romano como referência de Tipologia e de Caráter Arquitetônico	93
8.3. A ensablagem do templo no palácio como referência	

	de Tipologia e de Caráter Arquitetônico	97
8.4.	O papel do Eclétismo na definição da Tipologia e do Caráter Arquitetônico	103
8.5.	Uma definição operacional para caracterizar um programa arquitetônico	109
8.6.	O Caráter do prédio bancário	113
9.	AS MODIFICAÇÕES ACONTECIDAS NOS BANCOS EM MEADOS DO SÉCULO XX	
9.1.	A visão através das revistas de arquitetura norteamericanas	115
9.2.	A visão através da revista L'architecture d'Aujourd'hui	125
9.3.	A Arquitetura Bancária no Brasil	131
9.4.	As mudanças da arquitetura bancária na Argentina	153
9.5.	A ruptura da Tipologia e do Caráter do prédio bancário em meados do século XX	161
10.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	173
	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICAS	177

JUSTIFICATIVA

Como arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS em 1967, dentro de um currículo reformado em 1962 para imprimir ao ensino da arquitetura tons nitidamente (e tardiamente, diga-se de passagem) modernistas, acostumei-me a folhear revistas como a melhor possibilidade de produzir - a partir da prancheta em branco, do programa e de uma leve cultura tecnológica, que me eram oferecidos - meus projetos e um conseqüente pensamento crítico sobre eles e os demais. As revistas da época - principalmente as nacionais, as norte-americanas e as alemãs - não costumavam exercer a crítica arquitetônica dos projetos apresentados, limitando-se a uma breve descrição de aspectos funcionais e tecnológicos, deixando assim, ao critério de cada leitor, extrair das fotos, das plantas e cortes, as lições necessárias para deduzir as qualidades ou os defeitos das formas, das regras compositivas e das linguagens arquitetônicas de cada projeto.

Ao sair da faculdade e ingressar como arquiteto no quadro técnico do Banco do Brasil, tendo como uma de minhas atribuições projetar os prédios das agências bancárias em vários contextos e diferentes localidades, paralelamente ao estabelecimento da familiaridade com o programa bancário, as necessidades de produção impostas pelo trabalho, afastaram-me da possibilidade de ampliar o contato com a teoria e a crítica arquitetônica, fazendo com que os prédios por mim projetados (e por muitos de meus contemporâneos, diga-se) tenham refletido a ausência de um grande "estilo" normativo e a presença de uma sistemática de copiar formas relativamente aleatórias e desvinculadas dos princípios que as originaram.

Melhor explicando, os grandes exemplos dos mestres modernistas e os seus princípios, que me foram ensinados, pareciam de difícil reprodução ou reinterpretação cotidiana e, de certa forma (ainda no tempo da faculdade), esgotados como modelo de adequação formal para enfrentar uma era de comunicação global que se entevia.

A crise da linguagem, mostravam-me as revistas, refletia-se no fato de evitar o objeto arquitetônico em si, escapando para os grandes questionamentos urbanos e sociais.

Quando inevitável, o prédio aparecia com formas que em sua articulação brutalista-tecnológica, tal como em Stirling ou nos Smithson (ou ainda em Isosaki e outros japoneses contemporâneos), não possuía a "pureza" das estruturas envidraçadas de Mies, ou a "cerebralidade" das obras-manifesto de Le Corbusier, ou ainda, a "amplitude" de gestos de Frank Lloyd.

Assim, chamavam a atenção dos profissionais menos envolvidos com a teoria e crítica da arquitetura, aqueles prédios que refletiam (em todos os sentidos da palavra) as transformações e distorções do prisma envidraçado, tal como faziam Pelli ou Skidmore, Owings & Merrill, e aquela espécie de brutalismo que, tomando tons das potentes estruturas de Nervi e Saarinen, transformavam o edifício em algo como uma obra viária dentro de um lote urbano.

Mas, obviamente, nenhuma das duas possibilidades podia ser integralmente aproveitada no exercício profissional cotidiano: a primeira por falta de tecnologia, verba e programa, isto é, os projetos que os arquitetos tinham a seu dispor eram muito pequenos para todas as formas em que precisa se decompor o prisma; a segunda, também por falta de verba e inadequação do programa, já que as grandes estruturas monolíticas

costumam ser caras e inadequadas para construir, por exemplo, uma pequena residência unifamiliar num terreno convencional.

Quando ao final dos anos sessenta, os prédios bancários do país começam a multiplicar-se e a exibir formas, tecnologia e outras características que viriam a demonstrar a disponibilidade de verbas e as inúmeras possibilidades de transformar os “caixotes” (expressão pela qual eram popularmente designados os prédios do Banco do Brasil em várias cidades do interior do país) em algo mais próximo do espetáculo arquitetônico, muitos, assim como eu, saudaram a inclusão do banco no rol dos programas “nobres” da arquitetura e o nascimento da expressão “arquitetura bancária.”

Esse entusiasmo provocou, mais do que mudanças nos projetos dos arquitetos do Banco do Brasil, o interesse em discutir a arquitetura da instituição e tentar equipará-la, em qualidade à dos prédios de outros estabelecimentos, tais como Itaú, Banespa ou BCN.

Foram feitos então dois encontros entre todos os arquitetos do Banco do Brasil onde, juntamente com palestras externas, alguns arquitetos do quadro, foram encarregados com algum tipo de manifestação.

No primeiro desses encontros, em Agosto de 1984, em São Paulo, coube a mim a realização de uma palestra com o título bastante genérico de “Arquitetura Bancária,” que fez com que eu tivesse de aprofundar substancialmente meus conhecimentos. Embora o enfoque dessa palestra tenha sido eminentemente historicista e descritivo, alguns artigos e textos consultados despertaram meu interesse para tentar desvendar procedimentos subjacentes ao ato de projetar um prédio bancário.

Assim, quando tive a oportunidade de inscrever-me no PROPAR, a escolha do tema para desenvolver uma dissertação, pareceu-me quase que uma consequência natural do trabalho e das preocupações com os quais estive por anos acostumado e, de certa forma, uma ótima possibilidade de esclarecer tantas atitudes de projeto - minhas e de muitos outros arquitetos - que sempre me pareceram indecifráveis.

1. INTRODUÇÃO

As mudanças econômicas ocorridas no Brasil após 1964 trouxeram reflexos significativamente importantes para um dos segmentos financeiros que até então havia sido considerado como apenas um dentre vários setores que compõem a atividade de comércio e de serviços da sociedade: os bancos.

Várias leis, decretos e demais matérias que, principalmente a partir de 1967, passaram a regular a política econômica e financeira do país, acabaram por alterar radicalmente a relação que os bancos mantinham entre si e com os outros setores da sociedade.

O excedente de dinheiro à procura de boas inversões no hemisfério norte, no início da década de 70, gerou surtos de desenvolvimento em boa parte dos países do Terceiro Mundo, dentre os quais o Brasil, onde ocorreu o chamado “milagre econômico.”

A absorção de inúmeros pequenos estabelecimentos por alguns poucos grandes bancos somada à necessidade de repassar ao público o capital externo fez com que estes grandes bancos tivessem que expandir suas redes de agências, espalhando-as por todas as partes do território nacional onde houvesse alguma perspectiva de retorno do capital investido.

Ao serem multiplicadas e transformadas em “pontos de venda” do dinheiro externo, essas agências determinaram a reformulação da política mercadológica das instituições, constituindo-se em locais atraentes e arquitetonicamente instigantes e que, por isso, acabaram por chamar a atenção da crítica especializada e - talvez o mais importante - do público em geral, cunhando a expressão que a partir da década de 70 ficaria conhecida por “arquitetura bancária.”

Coincidindo com as mudanças sócio-econômicas do período, a própria

arquitetura vinha, desde a quebra da hegemonia do período moderno clássico¹, buscando novas alternativas e possibilidades formais para sua expressão, decompondo-se em vários movimentos que coexistiam em diferentes graus de afinidade.

Assim, a “arquitetura bancária” como materialização e afirmação de um dos segmentos econômicos mais saudáveis dentro da sociedade, passa a refletir o esgotamento da linguagem modernista e a angústia da busca de novas possibilidades, produzindo exemplares dentro de todas as linguagens disponíveis e que acabaram por marcar sensivelmente a paisagem urbana, dando oportunidade a elogios e críticas com respeito à excepcionalidade dos prédios e à sua acomodação nos contextos preexistentes.

¹ Numa palestra proferida em 1980 em Barcelona, COLIN ROWE define a Arquitetura Moderna como “um assunto que concerne principalmente os anos 1923-1933”, período com o qual, acredito, concordam muitos dos teóricos da arquitetura. E, embora, como afirma Rowe, a Arquitetura Moderna não tenha morrido a partir desse período, o potencial revolucionário que acompanhou suas propostas formais começou a dar mostras de esgotamento, dando lugar a uma série de tendências coletivas ou individuais tanto para contestação quanto para novos desdobramentos dessa arquitetura.

Por outro lado, um dos melhores comentários sobre a quebra dessa hegemonia parece-me aquele sobre a dispersão da centralidade, feito por MARINA WAISMAN (1990, p.73), quando diz: “Desde que o grande projeto da modernidade foi deslocado, criticado e até simbolicamente enterrado, nada conseguiu ocupar seu lugar no centro. O mundo pareceu ficar sem forças para inventar novas utopias, a arquitetura ficou sem modelos universais e, deixado às suas próprias forças, cada setor reagiu como melhor pôde.”

JOHN SUMMERSON (1982, p. 116) também diz: “Hoje em dia, na década de 1980, é moda afirmar que o Movimento Moderno morreu. Pode-se discutir a seriedade da afirmação, mas a idéia não deixa de ser interessante - talvez a única idéia estimulante que tenha surgido desde o nascimento do Movimento Moderno.”

E embora PHILIP DREW afirme (1973, p. 31) que o papel da Terceira Geração foi em boa parte o da reinterpretação do significado da Arquitetura Moderna e de voltar as suas fontes, ele também diz: “Depois da Segunda Guerra mundial, com a aparição de grandes programas de edificação industrializada, constatou-se que a linguagem estética da arquitetura moderna era inaplicável em grande parte (...) As gerações seguintes de arquitetos tiveram de empreender a tarefa de refazer a arquitetura moderna na fábrica e no escritório. E muitos acharam mais fácil atirar pela janela a estética da máquina e converter-se em tecnólogos.”

Mas se tais elogios e críticas mostraram a dupla face de uma arquitetura submetida aos ditames financeiros e mercadológicos, eles também serviram para a abertura da discussão sobre as profundas alterações das características formais, tecnológicas e de significados dos prédios bancários.

E um dos primeiros aspectos resultantes desse questionamento é a constatação de que o processo de expansão das redes e de ampla utilização das linguagens arquitetônicas por parte dos bancos não ficou restrito ao Brasil, já que o exame dos projetos e artigos publicados por revistas especializadas em arquitetura demonstra que também em outros países - Estados Unidos e Argentina, por exemplo - os bancos sofreram, a partir de meados deste século, modificações econômicas que tiveram reflexo quase que imediato na postura com relação à arquitetura de seus prédios.

Assim, como uma espécie de saldo positivo dos exageros cometidos, essa “arquitetura bancária” acabou por despertar a curiosidade sobre uma espécie de edifício que na opinião de muitos críticos havia sempre se mantido conservador - mesmo após a completa implantação da arquitetura moderna - fazendo com que surgissem perguntas sobre a origem dos bancos e de seus prédios, sobre como seriam os primeiros exemplares, se a atividade requeria uma forma e uma imagem específicas, se efetivamente houve uma linhagem tipológica, se as mudanças recentes realmente aconteceram e quais suas razões e, principalmente, quais as razões para a alardeada permanência do caráter restritivo do prédio bancário antes das mudanças.

2. O ESTABELECIMENTO BANCÁRIO

Os Bancos são instituições que comercializam com dinheiro e crédito, que emprestam e recebem dinheiro em depósito, compram e vendem moedas e títulos de crédito. Em outras palavras, são instituições cuja existência e finalidade só podem ser explicadas dentro de um contexto social de troca, de intercâmbio, de comércio entre as pessoas e suas comunidades.

Embora muitos historiadores datem o início do banco como instituição entre a Idade Média e o Renascimento Italiano, a maioria deles concorda que a atividade bancária é muito mais antiga, remontando aos fenícios - hábeis navegadores e comerciantes - e sendo possível encontrá-la entre os babilônicos, os gregos, os hebreus e os romanos, além de outros povos que conheciam o comércio e, principalmente, o uso da moeda como substituição da simples troca de mercadorias.

E como essa atividade passou por várias etapas de desenvolvimento, acompanhando o próprio desenvolvimento das sociedades onde ela se manifestou, parece-me interessante, numa tentativa de melhor precisar períodos, utilizar a catalogação estabelecida por Sérgio Carlos Covello (1981, p.4-17) em seu livro *Contratos Bancários*, onde são estabelecidas três fases pelas quais passou a atividade bancária:

“...a *embrionária*, a *institucional* e a *capitalista* - através das quais o homem foi, paulatinamente, emergindo da era da simples troca imediata de bens para a era do crédito, numa evidente desmaterialização de sua economia.

A primeira fase abrange toda a Antiguidade babilônica, hebréia, egípcia e greco-romana, quando despontam as primeiras manifestações do comércio bancário.

A fase *institucional* compreende toda a Idade Média e tem a distingui-la um fato importante na História: a organização da atividade bancária sob forma de empresa, com a fundação de instituições de crédito, como o Banco de São Jorge, o Banco

de Veneza e o Banco de São Marco. É nesse período que se plasmam os modernos institutos bancários e se delineiam as primeiras diretrizes do direito bancário.

Por fim, a fase *capitalista*, ou *moderna*, é a que vai da Renascença aos nossos dias, caracterizando-se pela aparição dos grandes capitalistas banqueiros (...), que fizeram dos Bancos empresas indispensáveis para a sobrevivência da economia moderna a tal ponto de esta não poder conceber-se sem aqueles.”

Mas se a institucionalização da atividade bancária pode ser, prioritariamente, atribuída aos italianos, sabe-se, por outro lado, que a Revolução Comercial¹, fundamental à consolidação dessa atividade, teve o substancial apoio dos demais povos navegadores que propiciaram a fase de grandes descobrimentos marítimos.

O comércio marítimo que até o século XV estava restrito quase que exclusivamente ao Mediterrâneo, começa a expandir-se a partir do ciclo das grandes navegações, assumindo proporções de empreendimento mundial.

Referindo-se ao período e aos acontecimentos, Mc Nall Burns (1959, p.488), informa:

“A Revolução Comercial, no entanto, não teria atingido tamanha amplitude se não fôssem (sic) as viagens ultramarinas de descobrimento, iniciadas no século XV. Não é difícil perceber as razões que determinaram a realização dessas viagens. Consistiram elas principalmente na ambição espanhola e portuguesa (sic) de tomar parte nos proventos do comércio com o Oriente. Desde algum tempo êsse (sic) comércio vinha sendo monopolizado pelas cidades italianas, donde resultava que a Península Ibérica se via obrigada a pagar altos preços pelas sêdas (sic), perfumes, especiarias e tapeçarias importadas da Ásia. Era, portanto, muito natural que os mercadores espanhóis e portugueses (sic) tentassem descobrir

¹Como define McNALLBURNS (1959, p.487): “Essa série de mudanças que assinala a transição da economia estática e contrária ao lucro, dos fins da Idade Média, para o dinâmico regime capitalista do século XV e seguintes, é conhecida como Revolução Comercial.”

uma nova rota para o Oriente, livre do contrôle (sic) italiano. Uma segunda causa das viagens de descobrimento foi o fervoroso proselitismo dos espanhóis. Sua bem sucedida cruzada contra os mouros gerara um excedente de zêlo (sic) religioso que se traduzia no desejo de converter os pagãos. A tais causas deve-se ajuntar o fato de terem os marinheiros cobrado mais coragem para se aventurarem no mar alto, graças aos progressos do conhecimento geográfico e à introdução da bússola e do astrolábio.”

Com os grandes descobrimentos marítimos, além do grande número de produtos que passaram a ser trazidos de outros continentes para a Europa - fazendo inclusive, com que artigos anteriormente considerados de luxo, como o café e o açúcar, passassem a ter utilização corriqueira - o mais importante resultado dos descobrimentos foi, segundo McNall Burns (op. cit., p.490, 491), a expansão do suprimento de metais preciosos.

“Calcula-se que quando Colombo descobriu a América a quantidade de ouro e prata em circulação na Europa não ultrapassava duzentos milhões de dólares. Por volta de 1600, o volume dos metais preciosos naquele continente atingira o pasmoso total de um bilhão de dólares. Parte dêle (sic) era fruto das pilhagens feitas pelos espanhóis nos tesouros dos incas e astecas, mas o grosso provinha das minas do México, da Bolívia e do Peru. Os efeitos dêsse (sic) fenomenal aumento de reservas de metal precioso só podem ser qualificados de momentosos. Nenhuma outra causa influiu de maneira tão decisiva no desenvolvimento da economia capitalista. Os homens possuíam, agora, a riqueza sob uma forma que podia ser convenientemente armazenada para uso subsequente, e é desnecessário lembrar que a acumulação de riqueza para investimento futuro constitui um característico essencial do capitalismo.”

O emprego do ouro e da prata como representação de utilidades e não como utilidades em si, substituindo o comércio medieval de troca de mercadorias equivalentes - na “evidente desmaterialização de sua economia” a que se refere Sérgio Covello - possibilitou a

acumulação de riqueza para futuros investimentos, configurando uma das características fundamentais do capitalismo. Por outro lado, a gradual substituição do feudalismo por outras formas políticas e econômicas, mais globais, fez com que os governantes procurassem estender ou, no mínimo, garantir suas posições cada vez mais instáveis, comprometendo fortunas que não dispunham e que eram trocadas por favores futuros aos financistas dispostos a correr o risco desse tipo de patrocínio.

E dentro dessa conjuntura, de extrema valorização comercial e de efervescência de eventos políticos, parece natural que os pequenos mercadores de moeda e crédito, originalmente instalados em bancas das feiras medievais, tenham aos poucos, ou pelo menos em parte, cedido vez às grandes famílias de banqueiros do Renascimento², tais como os Médici, os Pazzi, ou os Peruzzi, considerados os verdadeiros fundadores do empréstimo bancário no sentido moderno do termo.

McNall Burns (op.cit., p.491,492), falando sobre o início do estabelecimento bancário, diz:

“Outro fato importante dessa revolução foi o desenvolvimento do sistema bancário. Devido à vigorosa condenação da usura, os negócios bancários mal eram considerados respeitáveis durante a Idade Média. Durante muitos séculos, o pouco que se realizou nesse sentido foi virtualmente monopolizado pelos muçulmanos e judeus. No tempo das Cruzadas, os mosteiros e os templários emprestavam dinheiro para financiar as expedições ou atender às necessidades dos soldados depois que chegavam ao Oriente, mas nenhum dêsses (sic) casos pode ser considerado como exemplo de uma operação bancária no sentido moderno do termo (sic). A justificação dos empréstimos não era econômica, mas religiosa, e mesmo assim considerava-se necessário evitar o

² Acresça-se também a essa conjuntura, o fato de que a Igreja, que na Idade Média havia exercido várias atividades bancárias, através de suas ramificações tais como a Ordem dos Templários, não obstante a proibição canônica à usura, não podia competir, abertamente, com o florescente comércio financeiro que se instalou a partir do desenvolvimento das cidades pós-feudalistas.

anátima lançado sobre a usura, aceitando presentes ao invés de cobrar juros. Só no século XIV foi que o empréstimo de dinheiro se estabeleceu sólidamente (sic) como empresa (sic) comercial. As verdadeiras fundadoras desse (sic) gênero de negócios com mira no lucro foram algumas das grandes casas comerciais das cidades italianas (...) No século XV, os negócios bancários tinham atingido a Alemanha meridional, a França e os Países-Baixos. A principal firma do norte era a dos Fuggers, de Augsburg, com um capital de vinte milhões de dólares. Os Fuggers emprestaram dinheiro a reis e bispos, serviram como corretores do papa na venda de indulgências e adiantaram os fundos graças aos quais Carlos V pôde comprar a sua eleição ao trono do Santo Império Romano (...) O aparecimento dessas casas bancárias particulares foi seguido pela fundação de bancos públicos ou, pelo menos, parcialmente controlados pelo governo (sic), os quais se destinavam a atender às necessidades monetárias dos estados nacionais.”

Sobre o mesmo tema, Paul Larivaille (1988, p.112, 113 e 130-131), informa:

“Outras mudanças ocorrem lentamente tanto nas estruturas quanto nas atividades econômicas italianas. No início, destacam-se as atividades exclusivamente comerciais: o mercador só faz comprar longe e transportar para a Itália matérias-primas que ele vende aos artesãos locais, adquirindo em seguida os produtos fabricados de cujo transporte e revenda ele se ocupa. E o banco nasce inicialmente das exigências técnicas desse tipo de comércio para facilitar a transferência de fundos e resolver os problemas de câmbio que ele implica. É apenas progressivamente, de acordo com as ocasiões e as iniciativas que elas suscitam, que vemos aparecer estruturas integradas anunciando o capitalismo moderno: quando comerciantes ou companhias não se contentam mais em efetuar operações comerciais, mas garantem para si igualmente uma fiscalização que chega às vezes até o controle financeiro de tudo ou de parte da produção que eles vendem. De maneira gradativa também aparece uma tendência para atividades bancárias autônomas, paralelas e não mais estreitamente ligadas às atividades comerciais. Quer queiram quer não, os homens de negócios, a fim de garantir para si ou de consolidar privilégios ou monopólios comerciais duráveis, devem conceder empréstimos aos papas e aos príncipes e outros soberanos. Assim os Bardi e os Peruzzi, proprietários das mais poderosas companhias florentinas do século XIV, fazem empréstimos importantes a Eduardo III da

Inglaterra e a Roberto de Anjou, cuja falta de pagamento é uma das causas principais de suas falências. Exaltados por esse trágico precedente, os Medici evitarão por longo tempo essas práticas notoriamente perigosas, mas acabarão por adiantar (e perder também) grandes somas a Eduardo IV da Inglaterra e a Carlos, o Temerário. A seguir, no século XVI, a concorrência entre banqueiros e a interdependência da política e dos negócios se tornaram tão fortes que esse gênero de empréstimos sem garantia é com o perdão do trocadilho - moeda corrente: o caso mais conhecido é a aposta audaciosa que leva os Fugger, ajudados pelos Welser e diversos banqueiros genoveses e florentinos, a apoiar os Habsburgos, quando da eleição imperial de 1519, e a fornecer ao futuro Carlos V as somas fabulosas que lhe permitirão triunfar sobre Francisco I, seu rival. Uma especialização progressiva se produz então, ao fim da qual um número crescente de ‘homens que a linguagem da época continua a chamar de mercadores abandonam o comércio, passando a ocupar-se apenas de especulação sobre o câmbio e de empréstimos aos soberanos’.

(...)

Grandeza e decadência: a história da companhia dos Medici é, sem dúvida, uma das páginas que mais bem ilustram o poderio dos grandes mercadores-banqueiros italianos do Renascimento e também as vicissitudes de sua sorte. Como os Bardi, os Peruzzi e outras companhias de maior ou menor envergadura antes dela, como outras sociedades, de Gênova, Veneza, Lucca, Siena, Milão e, naturalmente, de Florença, depois dela, a companhia dos Medici nasce, vive e se extingue ao sabor das flutuações conjunturais, dos acontecimentos políticos e, mais ainda, das qualidades e capacidade dos homens responsáveis por sua administração. Com os seus noventa e sete anos de existência (de 1397 a 1494), uma longevidade respeitável, sensivelmente superior à média, ela constitui uma amostra representativa da vida econômica italiana da época em três aspectos: enquanto companhia que se dedica simultaneamente às atividades bancárias, comerciais e propriamente industriais, o que faz dela um bom exemplo da tendência quase geral, mas raramente levada a esse ponto, à diversificação e à integração das atividades econômicas ao mesmo tempo, característica das grandes casas italianas do Renascimento; como companhia de envergadura internacional, que ilustra a nítida preponderância da Itália sobre os mercados e as praças bancárias do mundo da época; como, finalmente, companhia florentina, produto da cidade que, por longo tempo, foi (e continuará sendo ainda após o seu desaparecimento) o principal instrumento da

atividade comercial e bancária italiana, tanto no interior da península quanto no estrangeiro.”

O sistema bancário desenvolvido a partir da Revolução Comercial criou várias operações e instituições que perduram até hoje, como a moeda universal, a letra de câmbio, o desconto, a compensação, o cheque, etc., devendo-se também, à essa Revolução, a possibilidade de acúmulo de riqueza e posterior investimento nas manufaturas que acabaram por dar origem à Revolução Industrial, poucos séculos depois.

E se o centro comercial da Europa renascentista pode ser localizado na Lombardia, veremos que tal centro transfere-se, aos poucos, para Flandres e outras cidades portuárias onde o comércio era intenso, fazendo com que, a partir de 1700, Londres, onde o comércio era garantido pelo poderio naval - oficial e informal, através da pirataria consentida -, transforme-se no centro financeiro mundial. Tal poderio naval possibilitou o estabelecimento do império colonial britânico e o acúmulo de recursos para investimento na indústria incipiente, que por sua vez gerava novos produtos para comercialização global.

Por isso, já no início do século XVIII encontra-se na Europa e, logo após, nos Estados Unidos, o estabelecimento bancário perfeitamente incorporado à vida econômica das nações desenvolvidas, passando, durante o século XIX, por um processo de expansão e democratização que viria transformá-lo em atividade cotidiana das sociedades ao redor de todo o mundo.

Mas tanto quanto os textos de McNall Burns e Paul Larrivaille, acima reproduzidos, demonstram, a atividade bancária, que por si só pode ser identificada com o capitalismo, sofreu, tal com este, muitos reveses ao longo de seu

desenvolvimento, fazendo com que a imagem dos bancos tenha oscilado entre poder e derrocada, entre solidez e instabilidade, ao sabor dos fatos econômicos e políticos.

E essa oscilação torna-se particularmente importante no que concerne a este trabalho, na medida em que os prédios que viriam a ser construídos e ocupados, a partir do final do século XVIII e, mais intensamente durante o XIX, para o exercício da atividade bancária, viriam, como não poderia deixar de ser, refletir em maior ou menor escala, aspectos e peculiaridades inerentes à atividade e à sua interpretação por parte dos proprietários, dos arquitetos e dos usuários.

Por outro lado, e ainda como fator de interesse direto deste trabalho, resta enfatizar que os dois aspectos primordiais que ao longo de toda a história caracterizaram a atividade bancária - câmbio e financiamento - embora não antagonísticos, muitas vezes estiveram a cargo de pessoas diferentes e, mais importante, requeriam espaços diferenciados. O câmbio, ou troca de moedas, exercido geralmente em feiras, mercados e locais de grande concentração pública podia ser consumado em espaços pequenos, transitórios e sem qualquer característica especial que não fosse um certo grau de segurança. Já o empréstimo ou financiamento de operações, cujo exercício era bastante menos popular e cotidiano, e que poderíamos classificar como a atividade capitalista no sentido que o termo possui hoje, embora tampouco requisesse qualquer ambiente especial, precisa conviver com as demais atividades do banqueiro e com a representatividade de seu *status*, razão pela qual considero-a a verdadeira genitora do prédio bancário.

3. O PRÉDIO BANCÁRIO

A atividade bancária, apesar de sua antigüidade, não parece ter demandado, até o século XVIII, qualquer tipo específico de edifício para seu exercício e desenvolvimento¹.

Todas as referências que se costuma encontrar à atividade bancária, tanto entre os povos da Antigüidade quanto durante a Idade Média, vinculam-na a locais de encontro entre as pessoas, tais como templos ou feiras, onde o comércio ou as trocas eram exercidos, ou então, às residências onde os grandes empreendedores exerciam diversos tipos de afazeres.

Sérgio Covello (op.cit. p.6-10), informa alguns dados sobre a localização dessa atividade, quando diz:

“Os sacerdotes babilônicos não só recebiam valores em depósito como realizavam empréstimos e antecipações, exercendo, também, a mediação nos pagamentos. Os templos de Samas e Sippar tornaram-se verdadeiros centros de atividade bancária, que se desenvolvia com feições atuais...”

(...) Segundo consta, o Templo conservava o tesouro sagrado e administrava os bens das viúvas e dos órfãos e recebia depósitos de todos os cidadãos.

(...) Na Grécia, da mesma forma como na Babilônia, os primeiros banqueiros foram sacerdotes e o tráfico de dinheiro teve como centro de gravidade os templos, dos quais os mais famosos foram os de Delfos, o de Atenas, o de Delos e o de Olímpia.

Nas tesourarias dos Templos, os sacerdotes gregos recebiam depósitos pecuniários de particulares e realizavam operações de crédito, especialmente o crédito agrário.”

Também sobre as origens do banco como estabelecimento, são bastante interessantes as informações de Alfred Colling (1962, p.1-95), que diz:

¹ JOHN SUMMERSON (1986, p.143), afirma: “Os Bancos não apareceram na cena arquitetônica antes de 1790. Do século XV florentino em diante a atividade bancária foi conduzida nas residências dos banqueiros e essa prática continuou dentro do século XIX. Houve, no entanto, uma exceção marcante - o Banco da Inglaterra.”

“Os primeiros banqueiros eram os deuses, representados por seus sacerdotes, estes, por sua vez, associados aos reis que eram os chefes espirituais e temporais de seus povos. E seus estabelecimentos eram os templos.

Essas civilizações pareciam completamente desaparecidas. E elas efetivamente o estavam, posto que somente as escavações permitiram liberar os edifícios, as inscrições, as lousas pelo meio das quais foram reconstituídos, em sua vívida realidade, os atos da vida antiga.

Foram essas escavações então, que trouxeram para a atualidade em Ourouk, na Caldéia, os vestígios de um templo vermelho que pode ser datado, com certeza entre 3400 e 3200 a.C.

Achou-se assim descoberto o mais antigo edifício bancário do nosso mundo.”

Deborah Howard (1987, p.11-52), ao falar sobre o ambiente encontrado por Jacopo Sansovino em Veneza - centro comercial e da atividade bancária por excelência no final da Idade Média - dá algumas informações importantes, tais como:

“Veneza estava amontoada de choupanas e tendas provisórias - tanto legais quanto ilegais. Barracas de cambistas erguiam-se na base do Campanário...”

(...) Para a Procuradoria o aluguel dessas lojas e barracas era uma fonte substancial de renda. Por outro lado, os inquilinos dessas propriedades dependiam do costume das multidões que freqüentavam a Piazza. Os visitantes estrangeiros, desde o tempo das Cruzadas, necessitavam de hospedarias e tabernas, assim como de facilidades na troca de dinheiro.

(...) Sanudo referiu-se ao Rialto como ‘a principal e mais rica área de Veneza’, ao passo que para Vasari ela parecia ‘quase como a tesouraria da cidade’. A economia veneziana era fundamentada no comércio, e era aqui que a maioria das transações comerciais e bancárias eram realizadas.

(...) O ponto central do mercado do século XV era o *campo*, uma praça rodeada por arcadas em frente à antiga igreja de San Giacomo, considerada a igreja mais antiga de Veneza (...) Aqui, uma densa multidão de mercadores venezianos e estrangeiros reunia-se todas as manhãs e tardes, para empreender transações negociais. A maioria das compras era paga por cheque, estando a praça rodeada por barracas de banqueiros.

(...) No verão seguinte, quatro projetos para o novo Rialto haviam sido submetidos a um comitê especial de sete nobres. Os arquitetos desses esquemas eram Antonio Scarpagnino, Alessandro Leopardi, os irmãos Tellaroli e Fra Giocondo. Vasari apresenta uma narrativa completa do modelo ambicioso de Fra Giocondo, que consistia de um complexo simétrico com quatro lados, completamente cercado por água, com barracas de banqueiros e joalheiros em volta da piazza central com arcadas.”

Mas, não obstante Alfred Colling ter atribuído ao Templo de Ourouk o papel de “mais antigo edifício bancário do nosso mundo”, não me parece razoável vincular o prédio bancário ao templo religioso, até porque as próprias citações acima parecem conferir ao templo a responsabilidade de congregação dos atos e fatos, tanto religiosos quanto seculares, de toda a comunidade.

Por outro lado, as informações de Deborah Howard sobre Veneza, somadas às informações anteriores, a respeito das grandes famílias de banqueiros, tais como os Médici, os Pazzi, os Bardi, os Peruzzi, os Fuggers, ou os Welser, parecem comprovar que a atividade dos cambistas não gerou nenhum prédio específico e que os financistas mantinham sua atividade bancária, solidamente vinculada a outras atividades comerciais, no ambiente de sua própria morada, fazendo com que mesmo no Renascimento - quando a instituição bancária assume sua fase capitalista ou moderna, segundo Sérgio Covello - não se encontrem edifícios específicos para o exercício da atividade. Quando Nikolas Pevsner, que em sua *Historia de las Tipologías Arquitectónicas* dedica um capítulo às Bolsas e aos Bancos, inicia a história dessas instituições no final da Idade Média e diz que (19.. p. 233-234):

“É na época de (Francesco) Datini que encontramos os primeiros locais projetados e construídos para mercadores e banqueiros, quer dizer, as primeiras Loggias. As primeiras datas são 1382 para a Loggia dei Mercanti em Bologna

e 1383 para a *Llotja* o *Taula de Canvi* de Barcelona.”

leva-nos a considerar a atividade desempenhada por esses “mercadores e banqueiros” - pelas próprias características físicas das loggias (espaços cobertos porém abertos) - como um exercício ou uma instalação provisória. Logo adiante, Pevsner diz (op.cit.p.236):

“Mas os *fondaci* e as *bourses* serviam em geral para finalidades comerciais. Haveria também indícios da existência dos bancos em particular? Ou, para fazer a pergunta de outra forma: Onde faziam Cosme e Lorenzo de Médici suas operações monetárias? Sem dúvida, a resposta é: em seu palácio da cidade (...) Mas por trás desta afirmação de senso comum, existem pouquíssimas evidências (...) Por isso, podemos imaginar que os negócios seriam tratados em qualquer sala do palácio, mas, afora isso, deveria haver um espaço para guardar o dinheiro e provavelmente para as mercadorias, e também, acomodações para os amanuenses que levavam os livros.

(...) O edifício descrito por Filarete (refere-se ao palácio dos Médici em Milão - nota minha), aparece normalmente na bibliografia com o nome de Banco Mediceo. Como veremos, isto é errôneo. Era outro palácio dos Médici, e nele vivia o representante em Milão da companhia Médici...”

Também sobre o Banco Mediceo, Richard MacCormac (1992, p. 76), escreve:

“Uma das origens dos escritórios é a encontrada no universo bancário italiano, durante a Idade Média. Os Médicis estabeleceram o primeiro escritório de contabilidade de que se tem registro ‘no lugar onde tinham seus assuntos bancários’ em seu palácio milanês, num tempo em que a contadoria estava apenas começando a ser entendida como uma disciplina financeira.”

E é justamente a partir desse “universo bancário italiano” que vamos encontrar as primeiras referências ao prédio bancário, quase todas elas relacionadas com conceitos tais como a tipologia ou o caráter arquitetônico, conceitos estes que

serão adiante abordados² mas que podem, antecipadamente e de maneira muito resumida, ser definidos como a estrutura formal e a imagem do edifício.

Giulio Carlo Argan (1982, p.33 e 34), considerado o responsável pela recuperação do conceito de Tipologia Arquitetônica, estabelecido no século XVIII, ao falar sobre o surgimento dos novos programas, afirmou que o prédio bancário derivava da adaptação do palácio renascentista do banqueiro:

“Justamente nessa época, no fim do século passado e princípio deste, nasceu o tipo do banco, e precisamente com o objetivo de responder a exigências de caráter atual. Se observarmos a maior parte dos bancos nascidos da vontade de criar um tipo de banco, veremos que não houve absolutamente nenhuma invenção; geralmente tomou-se o tipo de palácio do Renascimento, com um pátio com pórtico interno, cobriu-se o pátio com vidro, fechou-se as arcadas criando uma espécie de salão onde antes achava-se o pátio, utilizando pequenas janelas como elemento de comunicação, conseguindo-se assim uma parte reservada ao público e outra para os escritórios do banco. Em realidade não se criou um tipo novo mas, sim, buscou-se um tipo antigo, que, bem ou mal, foi adaptado.”

Em período um pouco posterior às palestras de Argan (que resultaram no livro supracitado), Enrico Tedeschi (1968, p. 23) afirmava que o Banco além da origem tipológica no palácio renascentista, poderia também ter derivado sua volumetria das Bolsas Medievais - prédios igualmente grandiosos e com um amplo espaço público central circundado por *loggias*.

“No começo, o banco é a casa do banqueiro, ali realizam-se as operações e guarda-se o dinheiro e os documentos. Quando, durante o século XVIII,

² Embora existam muitos textos a respeito das origens da atividade bancária, quase todos a abordam dentro de um enfoque técnico, econômico ou jurídico, fazendo com que qualquer pesquisa que se pretenda sobre o prédio bancário apresente melhores resultados na leitura dos livros e artigos vinculados à arquitetura.

se separa o banco da casa, a forma do banco ainda é a do palácio (...)

Se quisermos investigar que outros edifícios influíram e determinaram a tipologia do banco, seguramente nos encontraríamos com a presença das bolsas de comércio.”

Mas como já havíamos visto anteriormente, quando a atividade bancária começa a afirmar sua autonomia, extrapolando o ambiente da casa do banqueiro - ainda que conservando suas formas como matriz de desenvolvimento espacial e volumétrico - o centro gravitacional da atividade passa a deslocar-se do norte da Itália para as grandes cidades portuárias e, especialmente, para os grandes centros comerciais.

E da mesma forma que a atividade passa por alterações mais ou menos substanciais, dinamizando-se e democratizando-se para assumir os novos papéis exigidos pelo capitalismo industrial, o prédio bancário busca sua consolidação nos modelos que a arquitetura disponibiliza, escapando às vezes da matriz exclusiva do palácio renascentista.

Falando sobre a internacionalização da atividade bancária, MacCormac (op.cit., p.76-77) diz:

“Na medida em que o foco do poder financeiro mudou da Itália para os países baixos e para o norte da Europa, essas organizações, onde negócios financeiros foram separados do resto do mercado e assumiram um caráter hermético e profissional todo seu, desenvolveram-se para criar os edifícios das instituições financeiras internacionais que hoje conhecemos.”

Enrico Tedeschi (op.cit., p.24) observa que nos Estados Unidos os bancos utilizaram uma tipologia distinta, baseando-se no templo grego e em suas adaptações neoclássicas.

“No início do século XIX começa o desenvolvimento econômico dos Estados Unidos. Coincidindo com o auge do neoclassicismo grego,

difunde-se nesse país um tipo de banco com a frente colonada, do qual tem-se um exemplo prematuro no Banco da Philadelphia, de Benjamin Latrobe (1799) e, em seguida no edifício do segundo Banco dos Estados Unidos, construído por William Strickland na Philadelphia entre 1819 e 1824 (...).”

Já Alberto S.J. de Paula (1986, p.14) acredita que a consolidação (não a origem) da tipologia aconteceu a partir de prédios ingleses, quando diz:

“Nas primeiras décadas do século XIX, ficava assim definido, tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos, o tipo do edifício bancário, cujo recinto peculiar é o salão de operações, cuja magnitude deriva da necessidade de organizar as linhas de balcões e guichês (...) Daí a resultante espacial do grande salão, aparentado, tipológica e historicamente, com a tradição do hall inglês do que com a basílica romana³, a menos que se aceite denominar como ‘basílica’ a um espaço coberto qualquer cujo único requisito é o de ter grandes dimensões.”

No catálogo da Exposição *Les Palais d'Argent - L'architecture bancaire en France de 1850 à 1930*, ocorrida em 1992, no Musée d'Orsay em Paris, Jean-François Pinchon (p. 15), informa alguns dados sobre o prédio bancário francês do século XIX, dizendo:

“O apogeu dessas casas de bancos eminentes (*haute banque*) se situa entre os anos 1820-1850, mas elas permanecem discretas: sua única sede é ao mesmo tempo um *hôtel particulier* e um conjunto modesto de escritórios.”

Mais adiante, Jean-François (p.50) completa a informação descrevendo, através de Julien Guadet, a distribuição interna e o uso do ambiente bancário:

“Após uma porta dupla, o cliente entra no hall do banco, ao redor do qual estão na maioria das vezes dispostos os guichês dos diferentes serviços. Mais excepcionalmente, eles podem ocupar uma

posição central. Esse hall de público que, segundo J. Guadet, tem “sempre algo de mercado e de abrigo”, é geralmente coberto por uma vidraça “muito límpida (...) com um sistema indireto de iluminação elétrica, dando uma claridade abundante, mas não ofuscante, com uma atmosfera sã e agradável, com uma temperatura doce e jamais excessiva (...) Em torno dessa imensa sala são instalados os guichês, de um lado os guichês dos serviços capitalistas nos pontos mais iluminados e mais atraentes (sendo a clientela capitalista a mais exigente), e de outro os guichês dos serviços comerciais nos cantos mais sombrios (...) Enfim, no centro, uma grande mesa com as cotações financeiras, os jornais de economia, as revistas científicas (...) e algumas poltronas ou algumas cadeiras terminam por dar ao nosso hall esse charme confortável, particularmente apreciado por alguns grandes capitalistas para os quais uma visita quase diária a seu banco é uma excelente maneira de matar o tempo”. Nos exemplos de reutilização de locais existentes, os arquitetos instalam esses halls envidraçados no pátio central (*cour*) do imóvel. Nas construções especificamente bancárias, o arquiteto compõe sua planta em função do hall que ocupa assim uma posição central. Excepcionalmente, quando se trata de um imóvel construído sobre um terreno pouco profundo, o arquiteto abandona o princípio da iluminação zenital e o substitui por iluminação horizontal, através de largas aberturas, situadas de forma ideal por trás dos guichês, para iluminar as zonas de trabalho dos empregados.”

Podemos, assim, com base nas afirmações e suposições acima citadas, dizer que os Bancos tiveram suas origens em espaços como os templos, como as barracas de feiras ou mercados, como a basílica romana, como as *loggias* de Veneza ou de outras cidades italianas, como os palácios dos banqueiros, como os Templos neoclássicos ou como um *hôtel particulier* parisiense.

E considerando que a democratização da instituição e, conseqüentemente, o efetivo surgimento e proliferação dos prédios bancários ocorre a partir do início do século XIX, parece-me importante, para melhor traçar os desenvolvimentos e características que se consolidaram em maior ou menor escala, a partir do estudo das origens, fazer um breve

³ E nesse tipo de afirmação, Alberto de Paula, assim como alguns outros arquitetos/historiadores que escreveram sobre a origem da tipologia do prédio bancário, deve estar a referir-se aos *Eléments et Théorie de l'Architecture*, de JULIEN GUADET, que atribui tal origem à Basílica Romana.

comentário sobre alguns exemplares que se constituem em precedentes desse prédio.

4. EXEMPLOS E PRECEDENTES DO PRÉDIO BANCÁRIO

4.1. O BANCO DA INGLATERRA

Muito do que se sabe e do que é divulgado nos dias de hoje sobre o prédio do Banco da Inglaterra, considerado por Eva Schumann-Bacia (1991) como o primeiro edifício projetado e construído exclusivamente para a função bancária, refere-se ao conjunto completado por John Soane entre 1788 e 1833, na *City* londrina, no quarteirão formado pela Threadneedle Street, Bartholomew Lane, Lothbury e Princes Street - **fig. 4.1.1 e 4.1.2.**



Figura 4.1.1 - Banco da Inglaterra completado por John Soane - planta. Arch. Monographs, p. 62.

Embora o conjunto de Soane tenha sido substituído em 1925 por um novo complexo projetado por Herbert Baker¹ (**fig. 4.1.3**), seu trabalho permanece

¹ JOHN SUMMERSON (1986, p. 158), lamenta a substituição do projeto de Soane, quando diz: “O Banco, antes de sua reconstrução, em 1925-39, era o maior monumento de Soane e, tragicamente, um dos menos acessíveis em Londres. Na reconstrução, vários dos Halls de Soane foram preservados, assim como a parede envolvente; mas, infelizmente, o arquiteto do novo edifício antipatizava seu predecessor em tal grau que onde quer que o respeito tenha sido pretendido o resultado foi um insulto grotesco. O Tivoli Corner foi massacrado e a relação do novo trabalho com o anterior é uma tragicomédia de incompatibilidades.”

como um referencial do período particularmente controverso da história da arquitetura que foi a passagem do século XVIII para o XIX.



Figura 4.1.2 - Banco da Inglaterra - perspectiva desenhada por Joseph Gandy e apresentada como uma ruína. Cartão postal - Museu Soane.



Figura 4.1.3 - Banco da Inglaterra projeto de Herbert Baker. SCHUMANN-BACIA, Eva. John Soane and The Bank of England. Londres, 1991. Longman Group, p50.

Apesar de John Summerson (1986, p.143) considerar “O Banco da Inglaterra, o protótipo de todos os bancos centrais modernos”, tal projeto, na opinião de Eva Schumann-Bacia (op.cit., p.21 e 28), não chegou a constituir-se em precedente para o prédio bancário:

“Ao contrário do que se poderia esperar, o Banco da Inglaterra não assumiu qualquer posição proeminente na história da construção bancária. Acima de tudo porque nenhum outro grande prédio bancário, do porte do Banco da Inglaterra, foi empreendido nos demais países europeus. Somente no último quarto do século XIX é que outros bancos de emissão nacional, em outras palavras, bancos estatais, foram construídos. A maioria deles com vários pavimentos e dotados de gosto neobarroco ou neo-rococó.”

(...) Da mesma forma, os pequenos bancos privados que proliferaram na Inglaterra na primeira metade do século XIX, não tomaram o exemplo estabelecido pelo trabalho de Soane. Eles continuaram a ser construídos no estilo dos prédios privados que até então os tinham abrigado, não emergindo portanto qualquer nova forma que expressasse a nova função dos edifícios.”

De certa maneira, o edifício que confirmaria a tradição palaciana referida por Argan e Tedeschi - apesar da distribuição em planta diferir do esquema palaciano - seria o primeiro prédio a ser projetado para o Banco da Inglaterra por George Sampson, em 1732-74, num terreno estreito (parte do quarteirão posteriormente ocupado pelo Banco) em Threadneedle Street, que por sua precedência e posição, no centro da quadra, determinou para sempre o acesso principal do Banco - **fig. 4.1.4 e 4.1.5.**

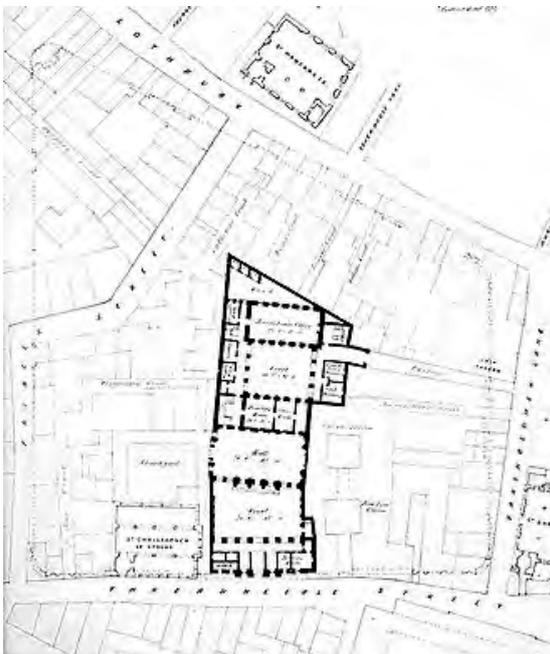


Figura 4.1.4 - Banco da Inglaterra projetado por George Sampson - planta. SCHUMANN-BACIA, Eva. *John Soane and The Bank of England*. Londres, 1991. Longman Group, p.36.

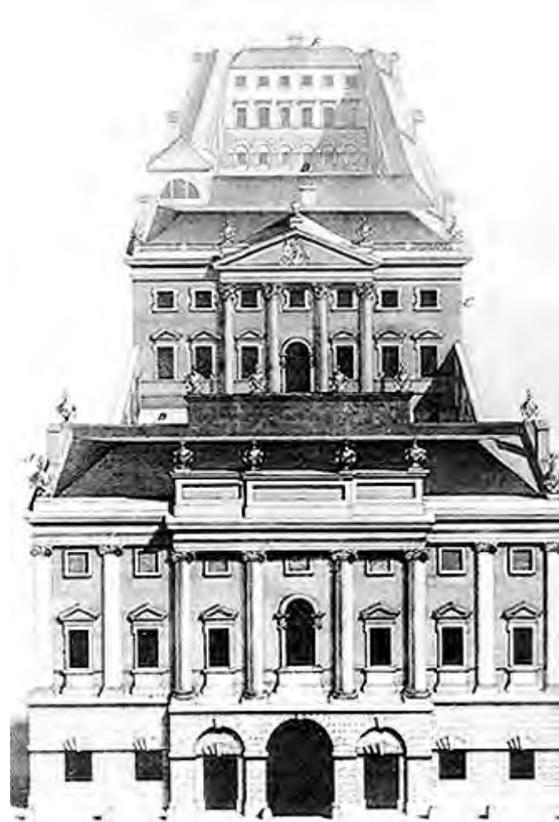


Figura 4.1.5 - Banco da Inglaterra projeto de George Sampson. SCHUMANN-BACIA, Eva. *John Soane and The Bank of England*. Londres, 1991. Longman Group, p.30.

Sampson projetou no alinhamento do lote um prédio pouco profundo, ocupando toda a frente, cuja função era a de recepção e encaminhamento, através de um pátio com a largura do terreno, ao prédio verdadeiramente bancário. Nesse prédio de recepção, isto é, no prédio que efetivamente serve como elemento de comunicação pública da função do edifício², o tratamento palaciano é evidenciado com todo o rigor: uma base

² EVA SCHUMANN BACIA (op.cit., p. 34) parece discordar dessa relação palácio-banco quando diz: “George Sampson, cujo único trabalho conhecido é o do Banco da Inglaterra, criou nesse edifício - especialmente na elevação do Hall bancário - um exemplo de alta qualidade de arquitetura palladiana, sem criar, no entanto, uma expressão original da função especial do edifício. Atrás de sua fachada semelhante a um palácio urbano, ninguém poderia imaginar a existência de amplas dependências bancárias. Qualquer indicação externa da função do edifício estava suprimida.”

Da mesma forma, NIKOLAS PEVSNER (1980 , p.242) afirma: “Em 1732 decidiram construir e o resultado foi uma casa com sete módulos e dois pisos e meio, com colunas gigantes e pilastras na parte alta. A fórmula era de tipo palladiano; o arquiteto foi George Sampson. Contudo, o exterior era como de uma casa particular...”

rusticada com proeminência do trecho central onde estão inseridas as três aberturas em arco romano (com a devida hierarquia entre a porta central e as laterais), apoia o *piano nobile* e o ático tratados com uma ordem colossal de pilastras que, no trecho central dão lugar a colunas sobrepostas à parede lisa. A platibanda de coroamento reforça a centralização barroca mediante a elevação dos três módulos centrais e projeção do trecho correspondente ao acesso principal.

O prédio interno, correspondente ao grande Hall bancário, tem altura de dois pavimentos e sua fachada retoma o tratamento da parte superior da fachada externa, com substituição da platibanda central por um frontão que, em menor escala, devolve a imponência perdida com a remoção da base rusticada. Justaposto ao fundo do Hall, um prédio com funções internas desenvolve-se ao redor de um pátio onde são alternadas fachadas de base rusticada com fachadas de pórticos colunados.

O segundo arquiteto, contratado a partir de 1764 como supervisor pelo Banco da Inglaterra, Robert Taylor, providenciou a ampliação do prédio de Sampson, para ambos os lados, ocupando toda a quadra da Threadneedle Street e estendendo as fachadas sobre boa parte da Princes Street e sobre quase toda a Bartholomew Lane - **fig. 4.1.6.**

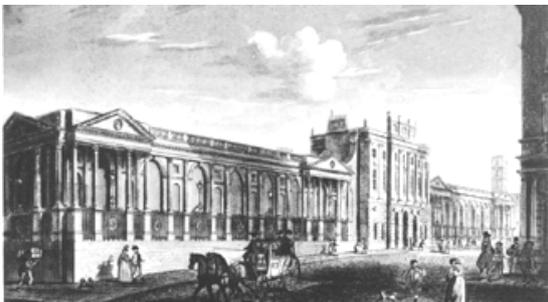


Figura 4.1.6 - Banco da Inglaterra projeto de Robert Taylor. SCHUMANN-BACIA, Eva. *John Soane and The Bank of England*. Londres, 1991. Longman Group, p.43.

Nessas fachadas, iguais no tratamento e bastante contrastantes com o prédio central de Sampson³, encontra-se já uma característica que viria a ser repetida no posterior trabalho de Soane, quando completou o quarteirão que o Banco ocupa e que, significativamente, foi mantida na reconstrução de 1925: o envolvimento dos vários e multifuncionais espaços internos por uma superfície murária exterior que, apesar de profundamente decorada por Taylor e sobriamente decorada por Soane, não podem ser iluminados ou ventilados pelas aberturas - sugeridas pelas decorações porém efetivamente negadas pela necessidade de segurança ou por fatores subjetivos tanto dos arquitetos quanto dos clientes - requerendo, assim, a iluminação zenital dos ambientes.

No seu livro, Eva Schumann-Bacia fala sobre todas as revoltas urbanas que ameaçaram o Banco e que poderiam ter sido, talvez, a causa da introspeção desejada tanto pelos diretores quanto por Taylor, Soane e os arquitetos que os sucederam na função.

Uma análise das obras - museu Soane e Dullwich Picture Gallery, por exemplo - e dos textos que refletem o pensamento de Soane, demonstram sua atração pelos efeitos produzidos pela iluminação indireta e, principalmente pela iluminação zenital⁴.

³ EVA SCHUMANN-BACIA (op.cit., p. 43) informa que "Soane comentou que a fachada de Taylor 'estava erigida segundo um modelo italiano altamente decorado e totalmente diferente do edifício central ao qual ela estava vinculada'."

⁴ JOHN SUMMERSON (1983, p. 13) falando sobre essa característica da arquitetura de Soane, com respeito ao Reduced Annuities Office do Banco da Inglaterra diz: "Devemos supor que essa maneira de iluminação superior foi obtida empiricamente, como a solução de um problema particularmente difícil que as clarabóias dos edifícios anteriores de Taylor não conseguiram resolver. De qualquer maneira, Soane escolheu ou foi induzido a adotá-la, tornando-se um elemento importante no seu estilo e, através de Soane, uma característica da arquitetura inglesa que durou além da Regência."

Da mesma forma, DAVID WATKIN (1983, p. 47), afirma: "Tal como Soane projetou no Banco espaços com domos que não possuíam arquitetura exterior."

Finalmente, NIKOLAS PEVSNER (1980., p. 242), também afirma: "De 1788 a 1823 Soane acrescentou sala após sala,

Por outro lado, a importância adquirida pela parede cega, no século XVIII, como elemento “ativo” da composição arquitetônica, é lembrado por Corona Martínez (1986, p. 23), quando diz:

“Devemos dizer além disso que o interesse pela superfície de paredes não é privativa dos ‘arquitetos revolucionários’: o desenho da Sainte-Geneviève de J.G. Soufflot faz extenso uso da parede neutra e a encontramos como fator de projeto, não teórico, em Gondoin, na própria França, em Soane, na Inglaterra, nos projetos de Gilly, na Prússia.”

Na verdade, os inúmeros textos que descrevem a obra de Soane e, particularmente, o Banco da Inglaterra, concentram a maioria das atenções na riqueza cenográfica dos espaços internos, pouco restando para apreciação da volumetria exterior. Exemplos disso podem ser encontrados em afirmações de Summerson como: “...Sir John Soane, uma das mentes mais originais e inquiridoras do período que assistiu ao ressurgimento da arquitetura grega, nunca se comprometeu com esse tipo de coisas e sempre projetou seus edifícios de dentro para fora.” (1982, p.98 e 99), ou “Os saguões do Banco da Inglaterra, feitos por Soane, são praticamente a última manifestação no sentido de reduzir os conceitos clássicos à simples combinação de luz, superfícies e espaço...” (1982 - texto da Il. n° 109, p. 119)

No entanto, alguns fatores fazem com que se questione essa atitude de cegar paredes e abrir o teto. O primeiro deles é o conhecimento das dificuldades provocadas pela iluminação zenital, mesmo considerando o baixo nível de insolação de Londres, tais como problemas de manutenção e perda de calor. Outro aspecto, que diz respeito à

segurança, é a negativa do emprego de grades nas possíveis janelas (que poderiam, inclusive, estar bem acima do nível de circulação externa). Finalmente, a leitura de opiniões atuais sobre o persistente caráter fechado do prédio bancário (tema que será abordado adiante), parece indicar que o invólucro cego do Banco da Inglaterra, projetado primeiro por Taylor e depois por Soane, seria uma necessidade mais subjetiva do que física.

Podemos assim dizer que o Banco da Inglaterra propõe contradições interessantes com respeito à precedência: o prédio de Sampson, que pode nitidamente ser associado ao palácio por sua fachada e, por isso, poderia ser caracterizado como “fechado”, é fisicamente mais aberto do que seus posteriores que - tanto no caso de Taylor quanto de Soane - não guardam qualquer vínculo formal com o palácio renascentista. Além disso, o prédio de Sampson tem um esquema de planta que pode mais ser associado ao *Hôtel particulier*, com seu pátio de carruagens ao qual foi anteposto um grande pórtico de acesso, do que ao palácio que mostra em sua fachada.

assim como pátios. Os exteriores de Soane eram horríveis, sem janelas, ainda que com algumas colunas, especialmente na entrada de Lothbury, com seis gigantescas colunas encostadas *in antis*, e a esquina Tivoli na união das ruas Lothbury e Princess.”

4.2. A CAISSE D'ESCOMPTE

Se o prédio do Banco da Inglaterra é o resultado de um processo lento e gradual de apropriação de terreno, e com a participação de vários arquitetos ao longo do tempo, resultando num projeto que apesar de uniforme em seu aspecto geral após a conclusão de Soane, caracteriza-se pela soma ou composição de diversas partes, o projeto para a Caisse d'Escompte francesa, apesar de não realizado, partiu do conceito - tão caro ao espírito francês - da obra total e completa, baseada em um planejamento prévio que envolveu, inclusive um concurso arquitetônico.

Mas apesar do concurso ter declarado vencedor o projeto de Jalliers de Savault, as imagens que se divulgam hoje da Caisse são as relativas a dois estudos feitos por Claude-Nicolas Ledoux, graças a sua condição de arquiteto responsável por algumas obras públicas e, portanto, próximo ao ministério de finanças, como explica o artigo Ledoux et Paris⁵:

“O choque infligido aos parisienses pela falência de Law irá retardar por mais de meio século a instituição de um grande estabelecimento de crédito com reserva garantida pelo Tesouro. Quando Necker faz aprovar tal princípio, Ledoux era, por suas funções, o arquiteto mais próximo do *Contrôle des Finances*. Ele proporá implantar o edifício entre a *rue d'Artois* e a *Chaussée d'Antin*, sobre um terreno do banqueiro Jean Benjamin de la Borde, onde seus confrades Barré e Thévernin já haviam construído seus *hôtels*. Provisoriamente, a Caisse d'Escompte tinha aberto seus guichês numa casa da *rue Vivienne* e o projeto permanece em suspenso até 1789. Passa-se então a pensar no terreno da atual square Louvois. Os arquitetos exigem um concurso público onde o projeto mais apreciado é o de Jalliers de Savault. Ledoux, que os Thélusson teriam preferido a esse colega dez anos mais velho, não pode senão resignar-se na ocasião. A Revolução impedirá Jalliers de construir tanto a Caisse d'Escompte quanto a Place Royale em Brest, duas concepções que teriam atraído a atenção sobre seus talentos e teriam ilustrado seu nome.”

Com respeito a primeira implantação da Caisse d'Escompte, na *rue Vivienne*, Jean-François Pinchon (1992, p. 45) informa:

“Por volta de 1780, quando ele havia concluído o projeto para a Caisse d'Escompte - ancestral efêmera do Banque de France - C.N. Ledoux havia proposto a construção desse monumento entre a *rue d'Artois* (atual *rue Laffitte*) e a *Chaussée-d'Antin*, sobre um terreno pertencente ao banqueiro J.-J. de Laborde. Provisoriamente a Caisse d'Escompte, criada em 1767 por Turgot e Necker e desmantelada posteriormente pela Convenção de 24 de Agosto de 1793, assim como as demais companhias financeiras, havia aberto seus guichês no antigo *hôtel Talaru*, na *rue Vivienne*. Já então a parte alta do atual II° *arrondissement* e o setor da *Chaussée-d'Antin* recebiam a preferência dos banqueiros.”

Mas como nem o *hôtel Talaru*, na *rue Vivienne* (que, por tratar-se de instalação em prédio existente e construído para outra finalidade, não teria maior interesse no âmbito deste trabalho), como o premiado projeto de Jalliers de Savault (este sim, muito importante para o que está sendo discutido), encontram-se publicados na bibliografia e material ao qual tive acesso, parece-me que a análise dos projetos de Ledoux - não obstante o pouco material também disponível - poderá fornecer alguns dados bastante significativos a respeito dos bancos e de algumas das características projetuais desse arquiteto.

O material iconográfico disponível faz parte do primeiro volume (dos cinco originalmente pretendidos por seu autor) do livro com desenhos cuidadosamente preparados pelo próprio Ledoux para divulgar sua obra e seus princípios filosóficos, que pretendiam fazer da arquitetura um agente de transformação social através da criação de programas específicos para as mais diversas finalidades e da legibilidade do caráter impresso em seus projetos.

⁵ Publicado em 1979 pelos Cahiers de la Rotonde n° 3.

O texto que Ledoux redigiu para acompanhar os desenhos é pouco técnico, com pretensões literárias e não apresenta uma fácil relação com o material iconográfico, fazendo com que muitos comentaristas de sua obra considere-o *peu estimé*⁶ em relação aos textos de outros arquitetos e, mesmo, com relação aos projetos apresentados.

Dentro da extensa obra arquitetônica de Ledoux, tanto os prédios construídos quanto aqueles não realizados, os desenhos da Caisse d'Escompte não podem ser catalogados como projetos especiais - falta-lhes a eclética combinação de elementos das polêmicas *barrières* de Paris, a dramática simbologia dos prédios de Arc et Senans e Chaux, ou o aprofundamento projetual do Teatro de Besançon.

Por outro lado, pode-se dizer que ambos os projetos de Ledoux para a Caisse, em virtude da implantação proposta - que coloca o prédio solto no meio do terreno e acrescenta dois pequenos edifícios isolados na parte fronteira do alinhamento -, não constituem qualquer precedente para a arquitetura bancária. No entanto, apresentam uma característica peculiar da linguagem arquitetônica de Ledoux: a simbologia específica, auxiliada por sua preocupação com a simetria e a axialidade, que faz com que os dois prédios anteriores sirvam de “guardiães” do prédio central recuado. Essa característica é bastante evidenciada no primeiro dos projetos (fig. 4.2.1 e 4.2.2), onde o prédio central só consegue manter a preponderância sobre os outros dois graças à inclusão do pórtico colunado, ao passo que no segundo projeto (fig. 4.2.3 e

4.2.4), os dois volumes assumem a condição de guaritas de segurança de um grande prédio autônomo. Mas o que ambos os projetos me parecem traduzir, além dos aspectos simbólicos, é uma espécie de decomposição aberta, isto é, sem a presença de lotes contíguos, do esquema de implantação do *Hôtel Particulier*, com a previsão de um *Cour* na frente do prédio principal.

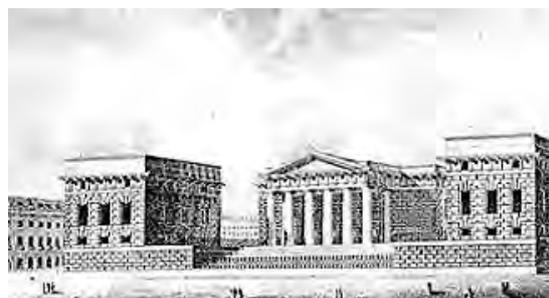


Figura 4.2.1 - Caisse d'Escompte - 1º projeto de Ledoux. LEDOUX, C.N. L'Architecture (Edition Ramée). Nova Iorque, 1983, Princeton Arch.Press. Pl.102.

O primeiro dos projetos apresenta os volumes cúbicos e o tratamento rústico como os elementos de articulação dos três edifícios, onde o pórtico, além de estabelecer a hierarquia, contrapõe sua leveza ao peso da rusticação. E, a julgar pelo material publicado⁷, a principal função desse pórtico é justamente a de estabelecer hierarquia e controlar a composição, já que tanto a escadaria externa quanto o pórtico não conduzem ao acesso do prédio, que acaba acontecendo no pavimento inferior.

Mas independentemente das incorreções de representação e da proverbial predileção de Ledoux e de outros arquitetos contemporâneos pelas grandes superfícies murárias fechadas, o que esse prédio central representa, e que me parece importante para a futura discussão sobre o caráter do prédio bancário, é exatamente a imagem da inacessibilidade reforçada

⁶ Citado por ANTHONY VIDLER na Introdução do L'Architecture, de C.N. Ledoux - edition Ramée, que também apresenta o seguinte comentário a respeito do texto de Ledoux (p.iii): “Somos forçados a admitir que o texto de Ledoux é uma colagem complicada, uma aglutinação de fragmentos de gêneros muito diferentes, talvez o resultado de textos diferentes e separados, escritos durante um certo tempo e reunidos precipitadamente na medida em que Ledoux sentiu urgência em sua publicação.”

⁷ Onde certamente existem incorreções de representação, evidenciadas na ausência, em perspectiva, das aberturas de acesso aos *porches* para passagem de veículos, em cada lado da escadaria externa.

pelos dois guardiões que estão encarregados de manter o diálogo com o público, além de preservarem “imaculado” o prédio principal.

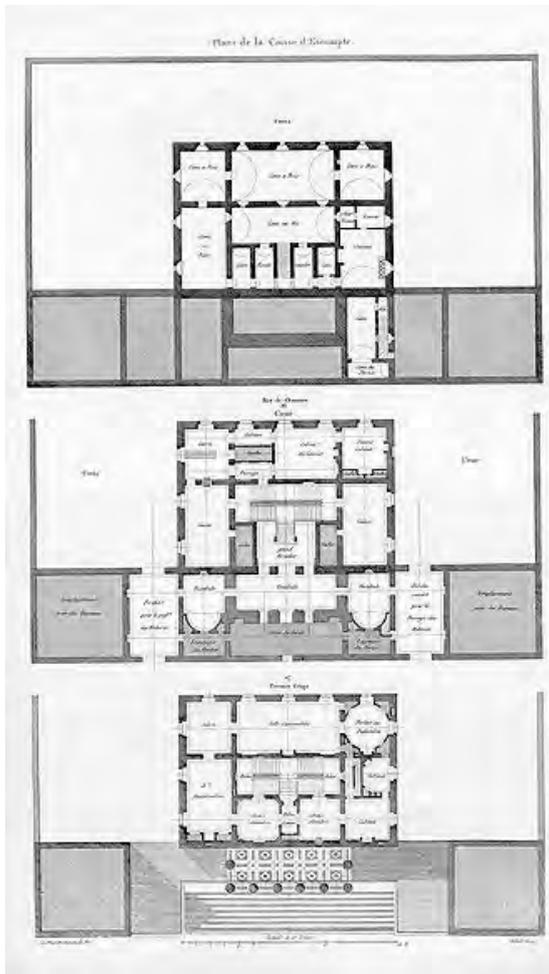


Figura 4.2.2 - Caisse d'Escompte - plantas do 1º projeto. LEDOUX, C.N. *L'Architecture* (Edition Ramée). Nova Iorque, 1983, Princeton Arch.Press. Pl.101.

No segundo projeto, essa difícil relação com o público desaparece, graças a algumas estratégias compositivas extremamente hábeis: a primeira delas é a supracitada redução dos dois prédios laterais a guaritas que, apesar de autônomas em sua elegante composição, em nenhum momento tentam competir com o prédio principal; a segunda delas é a manutenção do tratamento rusticado apenas na parte inferior do cubo, semi-escondida pelo deambulatório colunado que, numa composição volumétrica muito bem dosada, transforma o edifício numa

espécie de templo períptero onde, ao invés de telhado, sobressai o volume interno sem a rusticação inferior, produzindo a sensação de um edifício bastante mais receptivo do que o resultante do primeiro projeto; e a terceira característica fica evidenciada pela planta quadrada, com dupla axialidade e aberturas em todos os lados que transformam o edifício num conjunto bastante permeável.



Figura 4.2.3 - Caisse d'Escompte - 2º projeto de Ledoux. LEDOUX, C.N. *L'Architecture* (Edition Ramée). Nova Iorque, 1983, Princeton Arch.Press. Pl.105.

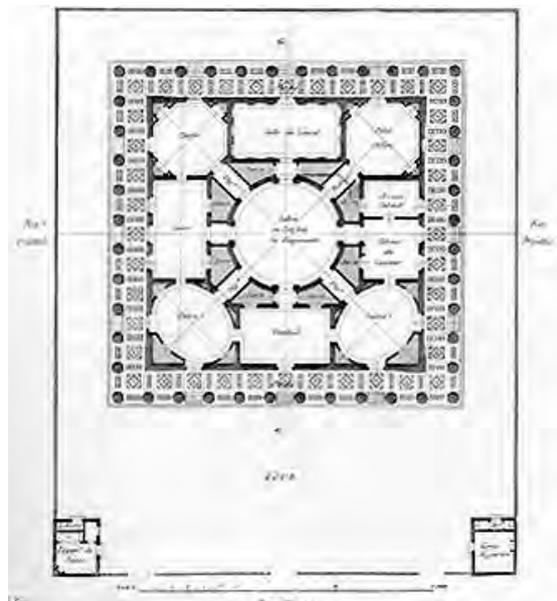


Figura 4.2.4 - Caisse d'Escompte - planta do 2º projeto. LEDOUX, C.N. *L'Architecture* (Edition Ramée). Nova Iorque, 1983, Princeton Arch.Press. Pl.103.

Emil Kaufmann (1980, p. 169-171) comenta esses dois projetos da seguinte maneira:

“Em 1788, quando Ledoux foi chamado pelo Ministro de Finanças Jacques Necker para projetar um Banco de Crédito na rue d’Artois, apresentou dois esquemas, nenhum deles concretizado. O primeiro mostra um bloco oblongo central com um pórtico toscano e dois edifícios cúbicos nos lados, todos com um tratamento rústico pesado (...). Cada elemento poderia existir independentemente do conjunto. O segundo projeto apresenta um edifício formado por quatro quadrados rodeado por uma colunata baixa e coroado por um ático fechado (...). Simetricamente e a pouca distancia, estão situadas as guaritas dos sentinelas. A planta do segundo projeto é muito funcional: o centro do quadrado está ocupado por uma sala circular para as transações, comunicado convenientemente com os vários escritórios que situam-se ao seu redor.”

Essa planta centralizada que possibilita a permeabilidade do prédio e que, aparentemente, deveria manter coerência com o tranqüilo tratamento volumétrico externo, já indica a existência de salas cujas formas - circular, ovais e octogonais, unidas por uma segunda

ordem de dupla axialidade, diagonal ao quadrado básico - mostram uma movimentação insuspeita ao olharmos a perspectiva, mas que é plenamente confirmada através do corte do edifício, que revela a presença de uma cúpula central e de lanternins que possibilitam a iluminação zenital.

Essa ambigüidade entre um continente leve e tranqüilo e um conteúdo mais denso e agitado, somada à necessidade de iluminar zenitalmente as peças periféricas em que o número e o tamanho das aberturas para o exterior poderia ser ampliado, aproximam o projeto de Ledoux ao de Soane, além de prefigurarem a atitude eclética, muito empregada nos bancos projetados um século após a Caisse, de promoverem num mesmo prédio a fusão do templo greco-romano com o palácio renascentista.

4.3. OS BANCOS DE C. R. COCKERELL

Charles Robert Cockerell, filho do também arquiteto Samuel Pepys Cockerell, foi indicado como arquiteto do Banco da Inglaterra após a aposentadoria de John Soane, em 1833. Seu trabalho no prédio não chegou, no entanto, a alterar as características de volumetria e de fachada propostas por Soane⁸, sendo mais conhecidos, seus projetos para as sucursais do Banco em cidades do interior da Inglaterra, que David Watkin (1979, p.150-151) afirma terem constituído precedência para os projetos de outros arquitetos, quando diz:

“...Esse novo e monumental estilo ficou expresso em seu esquema magistral para a Biblioteca Universitária de Cambridge, preparado entre 1829 e 1836, do qual somente o trecho norte foi construído. A combinação de elementos da arquitetura grega, romana tardia e inglesa barroca, com um manejo austero da alvenaria, que é essencialmente grego, ajudou a criar um estilo pessoal de muita beleza, poder e erudição, que era único na Europa naquela data. Ele pode ser apreciado de maneira mais completa em Oxford, no Ashmolean Museum de 1839-45, onde a fachada de St. Giles do Taylorian Institute é uma das grandes obras-primas da arquitetura inglesa. Menos animação escultórica mas demonstrando o mesmo senso de inevitabilidade clássica, encontramos em sua sucursal do Banco da Inglaterra em Liverpool (1844-47). Cockerell foi um dos primeiros arquitetos a projetar em grande escala para bancos e companhias seguradoras, e a linguagem impressionante por ele criada ecoou nos projetos de bancos até o século XX.”

E na verdade, pelo menos dois dos projetos de Cockerell, com seu “revival eclético”, onde colunas, entablamento e frontão gregos, massas de alvenaria, arcos

⁸ A brochura A BRIEF ARCHITECTURAL HISTORY OF THE BANK OF ENGLAND (sem data, p. 15) informa: “Algumas mudanças foram feitas por seu sucessor, C.R. Cockerell, principalmente a reconstrução do Dividend Warrant Office, que foi criticada em alguns círculos pela abundância da rica decoração e dos trabalhos de gesso. Mais tarde, após a agitação *Chartist* de 1848, a parede envolvente foi encimada por uma passarela fortificada com parapeito e outras medidas defensivas. Daí em diante, a obra prima de Soane permaneceu virtualmente inalterada até a completa reconstrução do Banco no período entre guerras.”

e rusticações renascentistas, eram incorporados a outros elementos, numa composição quase sempre grandiosa, parecem-se com um número muito grande de edifícios bancários produzidos em todo mundo até boa parte deste século.



Figura 4.3.1 - Banco da Inglaterra em Manchester. WATKIN, David. *The life and work of C.R. Cockerell*. Londres, 1974. A. Zwemer Ltd., fig.129.

O primeiro de seus prédios para as sucursais do Banco da Inglaterra, em Manchester (**Fig. 4.3.1**), foi considerado por Watkin (1974, p.217) como o mais fraco dos três projetos e assim descrito:

“Os três módulos centrais com sua poderosa ordem aplicada de colunas dóricas sem caneluras, produzem um impacto formidável, apesar de tal impacto ser reduzido pelos módulos que se estendem com bastante menos força de ambos os lados. As colunas isoladas que encerram estes módulos são particularmente infelizes na medida em que acentuam desnecessariamente o fato da ordem não ter significado estrutural.”

Mas se o prédio de Manchester apresenta os elementos de arquitetura relacionados numa composição bem menos dramática do que as outras duas sucursais, de Bristol (**Fig. 4.3.2**) e Liverpool (**Fig. 4.3.3**), parece-me que apresenta algumas características que precisam ser examinadas.

A primeira delas é a constatação de que em seu projeto anterior para o London

and Westminster Bank (**Fig. 4.3.4**) já reproduz o tema do palácio urbano simplificado e transformado pela inclusão de muitos vãos envidraçados, que iremos encontrar em muitos edifícios comerciais e bancários ao longo dos séculos XIX e XX. Poderíamos inclusive afirmar que esse tipo de edifício, mais do que filiar-se ao palácio, representa a geometrizada “nobilização”, em maior ou menor grau, de uma tipologia urbana completamente utilitária e encontrada, há muito tempo, em diversas cidades ocidentais. Dentro dessa ótica, o London and Westminster Bank, poderia ser definido apenas como uma tentativa de tornar palácio - mediante paredes rusticadas, inserção de embasamento, frisos e cornija - uma estrutura racional urbana bastante convencional⁹.

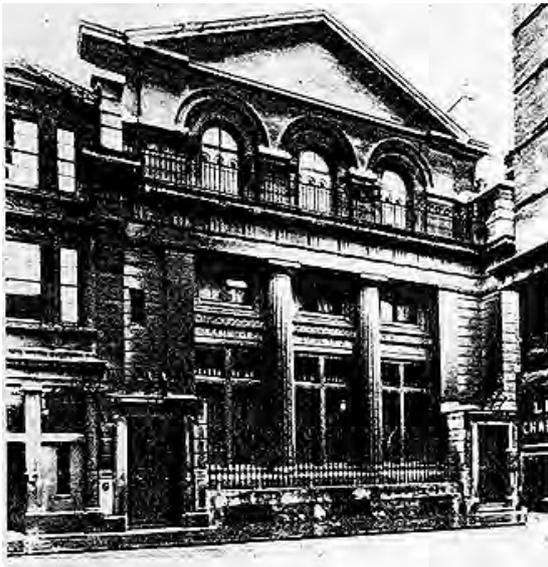


Figura 4.3.2 - Banco da Inglaterra em Bristol. WATKIN, David. *The life and work of C.R. Cockerell*. Londres, 1974. A. Zwemer Ltd., fig. 130.



Figura 4.3.3 - Banco da Inglaterra em Liverpool. WATKIN, David. *English Architecture*. Londres, 1979. Thames and Hudson Ltd., p.151



Figura 4.3.4 - London and Westminster Bank. WATKIN, David. *The life and work of C.R. Cockerell*. Londres, 1974. A. Zwemer Ltd., fig.137.

⁹ Num artigo intitulado Monumentos Vitorianos do Comércio, HENRY-RUSSEL HITCHCOCK (1949, p. 68), fala sobre a utilização e adaptação do palácio como prédio comercial nos seguintes termos: “A maneira palaciana da arquitetura comercial desenvolveu-se em dois sentidos diversos. Na medida em que tornou-se mais amplamente aceita ela foi, freqüentemente, mais simplificada. Cornijas menores e menos projetadas, além de molduras de janelas menos enfáticas, caracterizam um vernáculo popular que foi solidificado e dignificado, embora também bastante estandardizado e sem graça.”

Assim, da mesma forma que seu posterior projeto para o Bank Chambers (**Fig. 4.3.5**), de Liverpool, reflete uma estrutura urbana convencional (embora possa se dizer que a relação e proporção das aberturas na fachada e a presença de mansardas, aproximam o projeto mais do prédio urbano convencional francês do

que inglês), seu projeto para a sucursal de Manchester parece tratar o tema “Banco” como qualquer outro programa comercial, isto é, como costumavam ser os primeiros bancos, instalados em edifícios preexistentes e que não dispunham nem de uma forma nem de uma imagem específica.



Figura 4.3.5 - Bank Chambers - fachada. WATKIN, David. *The life and work of C.R. Cockerell*. Londres, 1974. A. Zwemer Ltd., fig. 133.

Na verdade, a “fraca” composição criticada por Watkin, reforça esse aspecto, na medida em que os elementos aplicados não conseguem esconder a “caixa” subjacente, caixa esta que mostra proporções - um térreo que não tem tratamento externo que o caracterize como embasamento nem altura que o estabeleça como pavimento principal; um segundo pavimento que por sua pequena altura não consegue ser definido como *piano nobile*; e um ático que apesar de confinado entre o marcante entablamento inferior e a cornija apresenta altura e vãos que não chegam a diferenciar-se muito daqueles dos pavimentos subjacentes - mais próximas da estrutura urbana convencional do que do palácio.

Os elementos aplicados, que por sua vez poderiam mascarar as proporções quase domésticas da caixa e ajudar a criar a dramatização que encontramos nos prédios das duas outras sucursais, foram colocados com uma contenção que nos permite apenas identificar o acesso principal, a existência de um espaço interno mais amplo, correspondente aos

três vãos centrais e imaginar uma função pública para o edifício. Analisando esses elementos aplicados, poderíamos dizer que além da “fraca” personalidade da ordem proposta, o frontão - por suas proporções em relação ao todo, pela falta de projeção e pela adição do arco da janela central - aproxima-se das experiências palladianas em algumas *Villas*, composições cujo caráter marcante não chega a rivalizar nem com a dramatização nem com o vigoroso coroamento de prédios como, por exemplo, da sucursal de Bristol.

Watkin (1974, p.218) considera o prédio da sucursal de Liverpool a obra-prima de Cockerell, definindo-o desta maneira:

“Certamente, a mais brilhante das sucursais bancárias de Cockerell foi aquela da esquina da Castle Street com a Cook Street em Liverpool (...) Quem não viu o edifício ao vivo não poderá avaliar o impacto quase comovedor exercido por sua absoluta grandeza de escala, sua marcante articulação de todos os membros e particularmente da colossal cornija em consolo. Sentimos, de alguma maneira, que nada compara à intenção de demonstrar os atributos mais elementares da arquitetura: suporte e abrigo. Assim, os imensos pilares rusticados de canto, dominam-nos com a imaginação de profundidade, massa e solidez, enquanto que a taciturna e sombreada profundidade dos beirados evoca a necessidade primitiva do abrigo. O extraordinário plinto de granito sobre o qual cresce o edifício imprime a mesma nota. As quatro grandes lajes abaixo da entrada são separadas em dois espaços por aberturas que, muito estreitas para sugerir janelas, parecem ser fissuras naturais de algum afloramento geológico primevo. Essas aberturas enfatizam de alguma forma o repouso das grandes lajes que permanecem no piso, suportando o peso superior. Todo o edifício é uma afirmação de um homem que acredita que as Ordens, longe de ser um capricho esotérico supérfluo, são essencialmente o suporte humano da arquitetura de todas as civilizações conhecidas e estão, conseqüentemente, sintonizadas com as mais profundas expectativas e aspirações do homem.”

As palavras desse texto parecem descrever uma obra de alguém que durante um período nitidamente

turbulento da história da arquitetura encontrou uma nova linguagem baseada em valores humanos essenciais. Mas a utilização de elementos gregos, romanos e renascentistas, para a composição de uma estrutura volumétrica inexistente naqueles contextos, mesmo considerando-se as qualidades encontradas por Watkin nessa composição, não consegue eliminar a impressão de um edifício montado sobre o outro nem do edifício, nos dois pavimentos inferiores, que cola-se a estrutura do templo sem frontão da fachada da Castle Street. Além disso, a diferenciação do tratamento das aberturas - com a inserção de três arcos com pé-direito duplo na fachada rusticada da Cook Street (**Fig. 4.3.6**) - deixa a sensação de indecisão entre estilos, tão característica do ecletismo do século XIX.¹⁰

Emil Kaufmann (1968, p.76), que destinou boa parte de seus textos às realizações arquitetônicas do período entre os séculos XVIII e XIX, define muito bem esse tipo de mescla na arquitetura, quando diz:

“Existem razões mais profundas para mudanças de sistemas do que para mudanças de formas ou, mesmo, de características. Os sistemas dependem exclusivamente de, ou melhor, derivam diretamente da atitude mental genérica de uma determinada era. Na medida em que as atitudes mudam incessantemente, os sistemas arquitetônicos também vivem num estado de fluxo contínuo. A mudança de um sistema, mais do que tudo, não diz respeito meramente a uns poucos elementos, mas afeta o todo. Consequentemente, ele é responsável também, pela seleção - invenção ou modificação - das formas desde seu primeiro aparecimento na História. Ele também é responsável pela intensificação de características (pitoresco, plasticidade, etc.). Formas e sistemas, de todas as maneiras, tornam-se antagônicos quando formas de um sistema original recorrem num posterior por força de um novo interesse intelectual nessas mesmas formas, ou por alguma outra razão não artística. É por isso que temos a

sensação de algo falso em cada *revival*, ou mesmo de algo doentio. As formas recorrem; os sistemas não.”

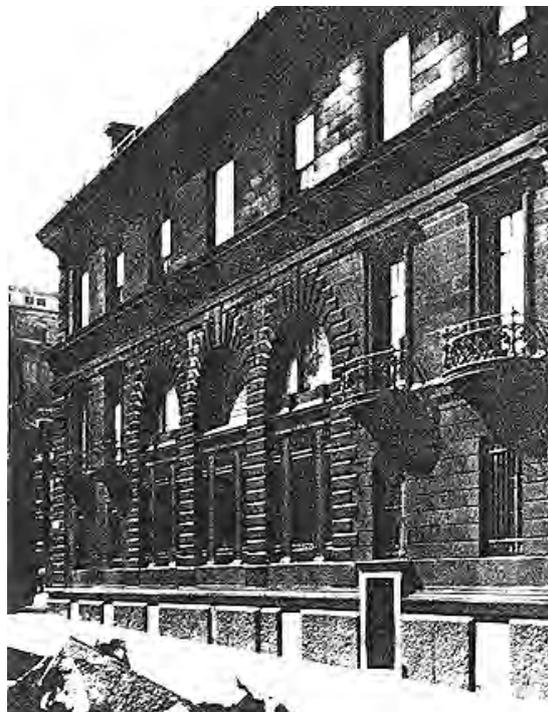


Figura 4.3.6 - Banco da Inglaterra em Liverpool - vista da Cook Street. WATKIN, David. *The life and work of C.R. Cockerell*. Londres, 1974. A. Zwemer Ltd., fig.132.

Mas se seu prédio de Liverpool apresenta uma mistura que poderíamos qualificar de equilibrada, produzindo, pelo menos no que diz respeito à fachada da Castle Street, uma sensação de balanceamento adequado de elementos de diversas origens (ou, uma espécie de ecletismo *soft*), o mesmo já não pode ser dito com respeito à fachada de sua sucursal de Bristol, onde, segundo Watkin (1974, p.217), “Cockerell foi capaz de dar a uma fachada muito menor uma expressão convincente e brilhante ao tema que ele havia desenvolvido mais incertamente em Manchester”.

Em Bristol, as proporções do terreno parecem assemelhar a volumetria do prédio muito mais ao de Liverpool do que ao de Manchester.

Analisando o problema por esse ângulo, isto é, o da implantação e o da afirmação de um edifício sobre o contexto que o

¹⁰ Não obstante poder-se perguntar se não que foi justamente esta a intenção de Cockerell, isto é, a de compor um sutil balanceamento de elementos de vários estilos.

circunda, eu poderia arriscar a afirmação (já que só conheço fotos dos prédios e escassas referências ao seu contexto) de que em Manchester o lote permitiu uma implantação calma e, por assim dizer, despreocupada. A frente menor do lote de Liverpool, embora na esquina, poderia ter determinado a bem cuidada e sutil composição dos elementos arquitetônicos e o equilibrado balanceamento das linhas horizontais, verticais e inclinadas, que transformam a fachada da Castle Street num ponto focal incontestável. Já em Bristol, a mesma restrição da largura do lote (não sei se se trata de um lote de esquina), produz uma composição onde, aparentemente, os mesmos espaços de Liverpool projetam-se numa fachada onde o equilíbrio cede vez a uma dramática necessidade de afirmação sobre o contexto. O balanço anterior (cronologicamente, os três projetos parecem ter sido idealizados ao mesmo tempo, segundo Watkin) transforma-se num pesado jogo de elementos onde desaparecem a ordenação e a hierarquia.

Em Liverpool, existe uma clara relação entre os elementos abaixo e acima do entablamento e, principalmente, uma conciliação entre os vãos superiores e o beiral. Parece-me que tal conciliação deve-se, particularmente, à proeminência do vão central sobre os laterais e à ausência do friso inferior do frontão (não produzindo, assim, a difícil relação do friso interrompido pelo arco de Manchester).

Em Bristol, entretanto, o frontão completo não consegue repousar com tranquilidade sobre os três arcos iguais e de forte marcação românica, que

aproximam-se perigosamente do friso inferior do frontão. Por outro lado, os três arcos não chegam a dar continuidade aos vãos inferiores, na medida em que estes vãos, modernamente, assemelham-se a um grande painel único dividido em duas alturas por uma pesada viga e colocado atrás de duas colunas estriadas.

Nesse sentido, poderíamos dizer que, a despeito dos problemas de composição, a parte inferior do prédio de Bristol, apresenta uma fachada com maior articulação entre os elementos arquitetônicos e o esquema de fechamento do que em Liverpool, onde a proximidade entre a superfície da parede e as colunas não consegue competir com a leveza do “grande painel envidraçado” de Bristol.

Independentemente de qualquer crítica que se possa fazer, a obra de C.R. Cockerell permanece como um importante referencial para a arquitetura bancária, como pode ser deduzido através das palavras de Watkin, acima, e da afirmação de John Summerson (1982, p.67):

“No início do período vitoriano, por exemplo, a arquitetura maneirista (ainda chamada apenas ‘italiana’) foi redescoberta como algo extremamente adequado às necessidades daquele momento, algo que parecia libertar a arquitetura do frio pedantismo dos ressurgimentos clássicos, ao mesmo tempo que possuía o que então se chamava ‘caráter’. Em lugares como Manchester, Liverpool ou Leeds, a maior parte dos bancos pesados e escuros e muitos dos armazéns mais ornamentados são de inspiração maneirista (...) Ocasionalmente, a mesma qualidade artística dos maneiristas transparece nesses projetos, como na obra do único arquiteto clássico vitoriano inglês de calibre internacional, Charles Robert Cockerell.”

4.4. OS BANCOS NORTE-AMERICANOS DO SÉCULO XVIII E XIX E O NEOCLASSICISMO

Embora Enrico Tedeschi (acima citado) tenha estabelecido que nos Estados Unidos difunde-se um “tipo de banco com a frete colunada”, “coincidindo com o auge do neoclassicismo grego,” a consulta a algumas fontes como, por exemplo, o livro *Greek Revival Architecture in America*, de Talbot Hamlin (1944), não contraria tal afirmação mas, tampouco, a confirma completamente. De certa maneira, pode-se dizer que Hamlin enriquece a afirmação ao negar a exclusividade do neoclassicismo grego.

Hamlin (op.cit. , p.36-37), já mostra uma interessante dualidade de conduta de Benjamin Latrobe, quando diz:

“Latrobe, que deu origem e foi o precursor desse último *Revival Grego*, expressou em seu próprio trabalho e estabeleceu em suas próprias palavras os princípios que recentemente o dominavam. ‘Meus princípios de bom gosto,’ escreve ele numa carta para Jefferson, ‘são rígidos dentro da arquitetura grega. Eu sou um grego fanático que condena a arquitetura romana de Baalbec, Palmyra e Spalato...’ Mas ele também diz, ‘Nossa religião requer uma igreja totalmente diferente dos templos [Gregos], nossas assembléias legislativas e nossas cortes de justiça, são edifícios com princípios inteiramente distintos dos de suas basílicas; e nossas diversões não poderiam ter lugar em seus teatros ou anfiteatros.’ Essa dupla atitude é bem ilustrada em seu Banco da Pennsylvania (...) e em sua Catedral de Baltimore. (...) sua admiração pela pureza grega nunca ultrapassou seu gosto pela dignidade e pela unidade espacial do domo romano.”

E tal dualidade parece mais marcante quando comparamos seu festejado Banco da Pennsylvania (Fig. 4.4.1), de 1798, com seu posterior Louisiana Bank (Fig. 4.4.2), de, aproximadamente, 1820, considerado por Hamlin como “um edifício simples, contido, com um belo detalhamento, graciosos balcões de ferro

fundido e uma abóbada interna ainda mais interessante.”

Da mesma forma, Hamlin informa (op.cit., p. 65) um ecletismo estilístico maior em Latrobe ao dizer que: “no Banco da Philadelphia, construído em 1808 a partir de projetos de Latrobe sob a superintendência de Robert Mills, o estilo gótico reaparece, inclusive no uso de abóbadas nervuradas de pedra.”



Figura 4.4.1 - Bank of Pennsylvania. Benjamin Latrobe. HAMLIN, Talbot. *Greek Revival Architecture in America*. New York, 1944. Oxford University Press, Pl. XVII.



Figura 4.4.2 - Louisiana Bank. Benjamin Latrobe. HAMLIN, Talbot. *Greek Revival Architecture in America*. New York, 1944. Oxford University Press, Pl. LIX.

Benjamin Henry Latrobe, nascido na Inglaterra em 1764¹¹, emigrou com pouco mais de trinta anos para os Estados Unidos onde, entre 1798 e 1801, projetou o Banco da Pennsylvania que, independentemente de qualquer discussão, viria a se constituir num precedente para os prédios bancários norte-americanos.

Edward C. Carter II, em nota editorial precedendo correspondências de Latrobe com respeito ao Banco da Pennsylvania (1977, p. 128/129), afirma:

“Latrobe fez seu primeiro projeto para o Banco da Pennsylvania durante sua visita à Philadelphia na primavera de 1798, e foi a aceitação desse projeto que resultou em sua mudança de Richmond para a Philadelphia em Dezembro de 1798. Por solicitação de Samuel M. Fox, presidente do Banco, Latrobe adotou o conceito de Jefferson de dotar um prédio público moderno com a forma de um templo antigo. (...) Finamente executado em função do livre orçamento (...), o banco estabeleceu um *standard* para os edifícios cívicos e tornou-se um dos protótipos mais influentes para a arquitetura americana do início do século XIX. Latrobe, que considerou-o como um ponto de referência para inúmeros projetos posteriores, julgava-o sua obra-prima.”

Na apresentação do livro, Carter (op.cit., p.XV), refere-se a influência do Banco da Pennsylvania:

“De forma mais apropriada, sua criação favorita, o Banco da Pennsylvania, provou ser o maior condutor da influência de Latrobe: o edifício foi estudado e imitado através do país. Por refundir o *revival* de Jefferson na forma do templo romano de acordo com o gosto grego, Latrobe estabeleceu uma orientação que deu nova forma à arquitetura do início do século XIX na América.”

¹¹ Os editores do *The papers of Benjamin Henry Latrobe - Correspondence and Miscellaneous Papers*, JOHN C. VANHORNE e LEE W. FORMWALT, informam que Latrobe viveu entre 1764 e 1820, data também confirmada por LEONARDO BENEVOLO (1974, p. 239). TALBOT HAMLIN, em seu citado livro, informa as datas de 1766 e 1820, no entanto, quando fala de seu projeto para o Louisiana Bank (p.229), Hamlin diz que foi feito “pouco antes de sua prematura morte em 1821,” repetindo a informação (p. 321) quando fala das manifestações públicas por ocasião de sua morte.

Da mesma forma, Talbot Hamlin (op. cit. p.31), apresenta seu ponto de vista sobre esse festejado prédio:

“O primeiro trabalho de Latrobe na América foi o Bank of Pennsylvania, na Philadelphia, em 1789. Ele não era uma concepção arqueológica, a despeito de seus refinados pórticos gregos. Ele era, ao contrário, uma direta e unificada concepção cuja planta, o exterior e o interior são todos controlados pelas necessidades do problema. Ele não se parece com qualquer banco construído antes da Revolução, não se parece com qualquer protótipo inglês, e nem se parece, certamente, com qualquer estrutura clássica conhecida. O entusiasmo com o qual esse projeto foi recebido, mostra o quanto o gosto popular estava preparado para tal edifício.”

E apesar de alguns projetos de prédios bancários norte-americanos do início do século XIX, mencionados e ilustrados no livro de Hamlin, como o da sucursal do United States Bank em New York (**Fig. 4.4.3**), de 1822, de Martin Thompson, indicarem uma influência nitidamente palaciana, outros, como o da sucursal do United States Bank em Erie (**Fig. 4.4.4**), de 1839, de William Kelly, o da sucursal do United States Bank em Savannah (**Fig. 4.4.5**), de William Jay, o do Suffolk State Bank, em Boston (**Fig. 4.4.6**), de 1834, de Isaiah Rogers, ou o Louisville Bank (**Fig. 4.4.7**), de 1837, de Gideon Shryock, confirmam sua filiação às fontes greco-romanas e, de certa maneira, seu débito para com o projeto de Latrobe.



Figura 4.4.3 - United States Bank, sucursal de N.York. Martin Thompson. HAMLIN, Talbot. *Greek Revival Architecture in America*. New York, 1944. Oxford University Press, Pl. XXXIV.



Figura 4.4.4 - United States Bank, sucursal de Erie. William Kelly. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, Pl. LXXVIII.



Figura 4.4.5 - United States Bank, sucursal de Savannah. William Jay. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, Pl. LIV.



Figura 4.4.6 - Suffolk State Bank, Boston. Isaiah Rogers. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, Pl. XXVI.

Além desses exemplos, o prédio da sucursal do segundo Banco dos Estados

Unidos (Fig. 4.4.8), resultado de um concurso vencido por Strickland em que Benjamin Latrobe tirou o segundo lugar¹², sanciona a forma externa do templo greco-romano para o prédio bancário norte-americano¹³.



Figura 4.4.7 - Louisville Bank. Gideon Shryock. HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press, Pl. LXXVIII.

Mas, se aceitamos a predominância da linguagem greco-romana (que não foi exclusiva dos os prédios bancários, como o ilustra, exaustivamente, o livro de Hamlin) e, se igualmente aceitamos o trabalho de Latrobe como matriz projetual, resta-nos ainda o

¹² EDWARD C. CARTER II, (op. cit. p, 996) informa: “Mas o encargo não seria de Latrobe, já que seu pupilo William Strickland venceu a competição. Se a narrativa de Latrobe pode ser tomada em conta, Strickland retirou seu projeto após a data de entrega mas antes que os diretores tivessem selecionado o vencedor, ‘e produziu uma das elevações externas que se diz ser muito similar àquela por mim apresentada.’ Latrobe morreu acreditando que Strickland havia roubado seu projeto, e evidências circunstanciais confirmam a conclusão de que Strickland tomou a idéia de um templo grego monumental a partir dos desenhos de Latrobe.

¹³ TALBOT HAMLIN (op.cit., p.76) cita um trecho do edital do concurso, publicado na Gazette of the United States, em 9 de julho de 1818, que informa a imposição do estilo: “Nesse edifício, os Diretores pretendem a apresentação de uma casta imitação da arquitetura grega, em sua forma mais simples e econômica.”

questionamento de seu verdadeiro papel na arquitetura norte-americana do século XIX.



Figura 4.4.8 - United States Bank, sucursal de Philadelphia. William Strickland. HAMLIN, Talbot. *Greek Revival Architecture in America*. New York, 1944. Oxford University Press, Pl.XX.

Embora não seja o propósito deste trabalho e tampouco eu tenha a pretensão de esgotar, em poucos parágrafos, a investigação sobre as figuras proeminentes do cenário arquitetônico norte-americano do século XIX, alguns dados pesquisados mostram uma complexidade de procedimentos e de relações profissionais que parece negar a aceitação incontestável de Benjamin Latrobe como patrono de um *Revival* estilístico.

Os Estados Unidos vinham, desde meados do século XVIII, reagindo contra a dominação inglesa, numa sucessão de atitudes que culminou com a declaração da independência em 1776, e que colocou os Estados e os líderes norte-americanos numa condição de recomeçar o desenvolvimento da sociedade, com a conseqüente revisão dos valores culturais até então prevalentes.

Um dos líderes da nova nação independente, Thomas Jefferson, era um entusiasmado admirador e praticante da arquitetura, considerado por Talbot Hamlin (op.cit., p.7 e 22) “muito mais do que um amador refinado.” E é também Hamlin quem explica, ao longo do livro, as vertentes arquitetônicas disponíveis no

período e as mudanças conceituais na arquitetura de Jefferson:

“...Jefferson ficou igualmente impressionado e foi igualmente muito bem recebido, e suas cartas revelam seu encantamento nesse ambiente francês. No fundo, para um arquiteto, como ele sempre havia sido, foi o novo classicismo do trabalho recente do período de Louis XVI que mais o impressionou - isto e o entusiasmo da visão de uma das mais belas e preservadas entre todas as ruínas romanas, a Maison Carrée em Nîmes. Depois disso, não mais Palladianismo inglês para ele, não importando quão puro fosse.”

(...)

“É claro que em Bremo, como em grande parte do trabalho de Jefferson, a inspiração veio de Palladio e não diretamente dos antigos edifícios romanos; na verdade, as alas em forma de templo tinham o antigo espírito clássico, e é verdade que para Jefferson o Palladianismo era a trilha mais simples do barroco Georgiano, que ele detestava, para o puro clássico antigo romano, que ele adorava. Bremo, construído em 1818, é um projeto extremamente marcante e maduro, mais arquitetônico e seguro do que o Virginia State Capitol (construído em 1789 - nota minha) - onde, como demonstrou Kimball, a forma do templo foi utilizada pela primeira vez para um edifício público importante - e também mais segura do que Monticello...”

(...) Monticello, entretanto, é provavelmente a melhor representação da arquitetura de Jefferson.”

E Hamlin (op.cit., p.19) explica, no subcapítulo denominado *Jeffersonian Classicism*, a influência de Jefferson sobre Latrobe, ou vice-versa:

“Talvez nunca possamos saber exatamente a extensão da influência de Jefferson no trabalho do Dr. Thornton e de Latrobe, mas sua associação com eles era muito próxima. Ele escrevia freqüentemente para eles sobre seu trabalho, particularmente sobre suas idéias para a Universidade da Virgínia, e eles respondiam com igual intensidade. Algumas vezes, adotava suas sugestões; algumas vezes melhorava-as ou substituía-as por outras concepções próprias. Manifestamente, ele aprendeu deles; é provável que também eles tenham aprendido com ele. Em muitos casos seus trabalhos e o dele expressam idéias tão similares que não podem ser explicadas como um mero acidente. Latrobe, é claro, como veremos adiante, era um homem da maior cultura arquitetônica, educado nas melhores escolas da

Inglaterra. Na verdade, muito de seu trabalho americano é tão diferente daquele de seus preceptores ingleses que nos faz perguntar o que causou essa mudança. Talvez Jefferson tenha a ver com isso.”

John Summerson (1986, p.102), parece discordar dessa mútua influência quando afirma:

“Jefferson era um grande amador. Outro com um envolvimento muito menos severo com os princípios arquitetônicos era Charles Bulfinch (...) O arquiteto profissional no sentido europeu, ainda não havia feito sua aparição na América. Ele só o fez nos últimos anos do século, notadamente na pessoa de Benjamin Henry Latrobe (...) Seu estilo é um neoclássico ardente e imaginativo, não distante do Soane iniciante...”

Da mesma forma, David Watkin (1979, p.149) mostra-nos uma personalidade arquitetônica madura em Latrobe quando diz:

“Benjamin Latrobe (1764-1820) emigrou para a América do Norte em 1796, onde sua requintada catedral Católica em Baltimore e sua remodelação

do Capitólio em Washington, mostram-nos seu débito para com a tradição clássica inglesa e em particular à Soane. Antes de deixar a Inglaterra, ele projetou Hammerwood Lodge, East Sussex, em 1790, aproximadamente, que é um das suas casas de *Revival* Grego de maior sucesso. Ela foi projetada num vigoroso estilo que lembra Ledoux.”

De qualquer maneira, o que me parece digno de nota no âmbito desta discussão, é a provável permeabilidade da linguagem greco-soaniana da arquitetura de Latrobe - fato que só um estudo específico de sua obra poderia confirmar ou refutar - e o, também provável, desejo de uma nação recém independente de fixar em formas clássicas suas novas realizações, pois como lembra Leonardo Benevolo (op.cit., p.237), ao falar de Thomas Jefferson:

“A escolha do estilo clássico fica então confirmada por motivos de ordem política. As formas clássicas carregam um significado ideológico, como sucede na França ao mesmo tempo, e convertem-se no símbolo das virtudes republicanas.”

4.5. O BANCO DO BRASIL E SUAS SEDES

A transferência da família real portuguesa para o Brasil, em virtude da expansão napoleônica na Europa, determinou, no início do século XIX, uma série de mudanças no país que indicavam, mesmo que provisoriamente, sua passagem de colônia para sede da Corte. Uma dessas mudanças foi a criação, por alvará de 12 de Outubro de 1808 de Dom João VI, do Banco do Brasil - na ocasião, o quarto banco de emissão criado no mundo.

Com respeito à utilidade e o desenvolvimento desse Banco, Afonso Arinos de Melo Franco (1988, p.10) informa:

“...o Banco do Brasil destinava-se a atender às necessidades do planejamento financeiro do governo e, também, realizar transações com particulares, firmas ou pessoas. As grandes dificuldades que o Banco do Brasil atravessou na sua vida refletiram, sempre, crises internas da nacionalidade. Seus sucessos e fracassos foram o espelho dos momentos de progresso ou recesso nacional.”

E esse oscilar de atividades ao sabor do “progresso ou recesso nacional” fez com que o Banco, apesar de fundado há 190 anos, não pudesse contabilizar o mesmo tempo de existência efetiva, já que só teve capital para abrir suas portas em 1809 e por mais de uma vez, no século passado, teve de fechá-las em função de crises financeiras.

Num artigo intitulado *As sedes do Banco do Brasil* (1954), o historiador Fernando Monteiro traça um perfil dos prédios ocupados pela sede da instituição em sua atribulada vida, mostrando que as primeiras instalações foram em prédios comerciais sem qualquer característica específica que indicasse sua função particular.

Desses prédios, caberia mencionar a terceira sede, resultante da ocupação de um edifício projetado por Manoel de Araújo Porto Alegre para o Banco

Comercial do Rio de Janeiro, que na fusão com o Banco do Brasil privado (o governamental estava então inoperante), em 1854, viria a reabrir suas portas como o Banco do Brasil oficial. O edifício projetado por Araújo Porto Alegre, hoje demolido, situava-se na esquina da rua da Alfândega com a rua da Candelária (**fig. 4.5.1**), e foi utilizado como sede do Banco por 72 anos.

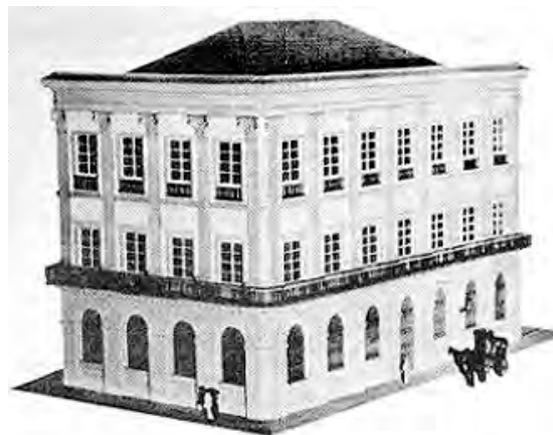


Figura 4.5.1 - Prédio projetado (cerca de 1853) para o Banco Comercial do Rio de Janeiro e posteriormente usado para sede do Banco do Brasil, rua da Alfândega esquina com rua da Candelária, Rio de Janeiro / RJ. Manoel de Araújo Porto Alegre. Foto de maquete. RIOPARDENSE DE MACEDO, Francisco. *Arquitetura no Brasil e Araújo Porto Alegre*. Porto Alegre, 1984. Ed. da Universidade, p. 82.

Tanto quanto as fotos da maquete e da perspectiva (**Fig. 4.5.2**) do prédio permitem concluir, tratava-se de uma estrutura edificada convencional onde as diferenças de altura dos pavimentos e a composição dos elementos e superfícies da fachada, estabeleciam sua hierarquia no tecido urbano.

Assim, dentro de uma linguagem clássica, que convinha a um nobre prédio comercial do centro da capital do Império, o embasamento rusticado apresentava aberturas em arco de meio ponto, separados do vão inferior por prolongamento recuado da imposta, que percorria toda a extensão da fachada. Além do prolongamento das impostas, os

peitoris das aberturas do embasamento também eram reentrantes, acentuando a marcação dos vãos e insinuando a possibilidade de um prédio mais permeável. Os dois pavimentos superiores - onde pilastras colossais com capitéis possivelmente coríntios suportam um entablamento/platibanda em que tanto a arquitrave quanto o friso e a cornija são tratados com caneluras horizontais - são separados do embasamento por um balcão com gradil, que sobressai ao longo de toda a fachada, constituindo uma estranha inserção dentro da linguagem convencional.



Figura 4.5.2 - Prédio projetado (cerca de 1853) para o Banco Comercial do Rio de Janeiro e posteriormente usado para sede do Banco do Brasil, rua da Alfândega esquina com rua da Candelária, Rio de Janeiro / RJ. Manoel de Araújo Porto Alegre. Perspectiva. MONTEIRO, Fernando. *A Velha Rua Direita*. Rio de Janeiro, 1985. Editado por Museu e Arquivo Histórico do Banco do Brasil, p.97.

Mas embora a perspectiva exagere no peso das pilastras superiores e do entablamento e, ao reduzir o comprimento da fachada maior, acentue a verticalidade e imponência do prédio - principalmente ao estabelecer o necessário contraponto com os vizinhos, inexistente na maquete - tudo indica que o prédio não apresentava qualquer distribuição interna semelhante ao pátio central palaciano, nem - como suas

fachadas demonstram - a forte predominância dos cheios sobre os vazios que caracteriza os embasamentos renascentistas.

Fernando Monteiro (1985, p.103) fornece algumas informações com respeito ao espaço interno desse prédio, quando reproduz a citação sobre a idéia de construção de uma nova sede para o Banco, que diz:

“atendendo à péssima divisão do prédio, com as diversas repartições esparsas, de modo a escaparem à fiscalização da gerência e impedirem a boa ordem do serviço; além de muito acanhada para o movimento dos negócios que por ela transitam.”

Logo adiante, o mesmo autor informa o início do processo para o projeto da primeira sede construída especificamente para o Banco:

“Estando de viagem para a Europa o arquiteto Luís Schreiner, foi ele incumbido de estudar, nos países que percorresse, as construções congêneres mais perfeitas e fornecer, no regresso, plano para a edificação em vista. De volta ao Rio, o arquiteto apresentou por modelo, que foi aceito, a sede do Vereinsbank, de Munique, com as modificações aconselhadas pelas particularidades e clima de nossa cidade.”

O prédio projetado por Luís Schreiner teve sua construção iniciada em 1892 mas, devido à nova crise financeira do Banco, foi entregue à União para pagamento das dívidas quase ao final da construção, em 1897. O edifício, localizado na esquina das ruas Primeiro de Março e Rosário, no centro do Rio, ainda existe (**fig. 4.5.3**) e apesar de nunca funcionar como banco, possui características bastante específicas em sua elegante composição.

Inicialmente, chama a atenção a potente rusticação do embasamento e a bem proporcionada composição do *piano nobile* “com trabalhado revestimento exterior, de mármore e granito”¹⁴, onde

¹⁴ Fernando Monteiro - op.cit., p.105

sobressai, como foco de atração, o cilindro de marcação da esquina, com a pesada porta de acesso encimada por uma varanda de planta circular e um torreão de cobertura (fig. 4.5.4). Outro aspecto importante da especificidade do prédio é a inclusão de um pátio central coberto com iluminação zenital, mas, com forma e proporções tais que, mais do que propiciar um salão centralizado articulante, chamam a atenção para a exigüidade espacial, reforçada pela carregada combinação de elementos decorativos (fig. 4.5.5 e 4.5.6). Além de situado em esquina e afastado da outra divisa lateral (isto é, com janelas em toda a periferia), o prédio é bastante estreito para a espacialidade proposta, levando-nos a questionar a necessidade real do pátio interno coberto.



Figura 4.5.3 – Prédio construído para a primeira sede Banco do Brasil (1892-97), na rua 1° de Março esq. rua do Rosário, Rio de Janeiro / RJ - Luís Schreiner. Foto de Ruy Corrêa.

Figura 4.5.5 - Prédio construído para a primeira sede Banco do Brasil (1892-97), na rua 1° de Março esq. rua do Rosário, Rio de Janeiro / RJ - Luís Schreiner. Interior. Foto de Ruy Corrêa.



Figura 4.5.4 - Prédio construído para a primeira sede Banco do Brasil (1892-97), na rua 1° de Março esq. rua do Rosário, Rio de Janeiro / RJ - Luís Schreiner. Detalhe do torreão sobre o acesso principal. Foto de Ruy Corrêa.





Figura 4.5.6 - Prédio construído para a primeira sede Banco do Brasil (1892-97), na rua 1º de Março esq. rua do Rosário, Rio de Janeiro / RJ - Luís Schreiner. Interior. Foto de Ruy Corrêa.

A contingência de ter de entregar sua futura sede determinou a permanência do Banco no prédio projetado por Araújo Porto Alegre, não obstante sua “péssima divisão”, suas “repartições esparsas”, e seu “acanhamento”, até 1926, quando adquiriu o prédio da Associação Comercial, na rua Primeiro de Março, em local onde ainda hoje está o Centro Cultural do Banco do Brasil.

Esse edifício (**fig. 4.5.7**), projetado em 1880 pelo arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva¹⁵, foi substancialmente modificado de 1931 a 1941 por várias reformas¹⁶ que resultaram no acréscimo de mais quatro pavimentos aos dois originais, dando ao prédio o aspecto que mantém até hoje (**fig. 4.5.8**), mas conservando duas

¹⁵ Fernando Monteiro - op.cit., p.109

¹⁶ Conforme Severiano Torres Bandeira (1986, p.87, 88)

características que me parecem de importância fundamental para a definição da imagem e da forma e do prédio bancário.



Figura 4.5.7 - Banco do Brasil, 1º de Março esq. Av. Presidente Vargas. MELO FRANCO, Afonso Arinos de. *História do Banco do Brasil*. Brochura publicada em 1988, por ocasião dos 180 anos do Banco. Produzido pelo Banco do Brasil S.A., p.204

O prédio projetado por Francisco J. Bethencourt da Silva e adquirido em 1926 pelo Banco, apesar da carga decorativa e da rusticação do embasamento, poderia ser definido como um edifício elegante e - comparado ao de Luís Schreiner - “leve”. A grande quantidade de portas, requeridas pela função comercial¹⁷, inseridas na rusticação simples do embasamento, soma-se à nudez e clareza da parede do

¹⁷ Fernando Monteiro (1985, p.110) informa que “Além da própria Associação Comercial e da Bolsa, alojavam-se nesse imóvel da terceira Praça de Comércio, até 1923 (...), a Junta Comercial, a Câmara dos Corretores de Mercadorias, a Câmara de Comércio Internacional do Brasil, a Recebedoria do Estado do Rio de Janeiro, o Consulado de Portugal, escritórios de corretores de câmbio e de navios, casa de câmbio, despachantes aduaneiros, etc. Era uma verdadeira colmeia, com suas pequenas lojas.”

pavimento superior para transmitir a sensação de um prédio mais receptivo e informal do que a maioria dos prédios que tiveram o palácio renascentista como ideal figurativo.



Figura 4.5.8 - Banco do Brasil, Centro Cultural, rua Primeiro de Março, Rio de Janeiro / RJ. Foto do autor.



Figura 4.5.9 - Banco do Brasil, rotunda do Centro Cultural. MELO FRANCO, Afonso Arinos de. História do Banco do Brasil. Brochura publicada em 1988, por ocasião dos 180 anos do Banco. Produzido pelo Banco do Brasil S.A., p.205.

Quando o Banco conclui suas reformas em 1941, independentemente da grotesca composição volumétrica que se estabelece¹⁸, boa parte dos elementos decorativos da fachada haviam sido removidos, principalmente no trecho correspondente às três portas centrais. A

remoção dos Atlantes e das graciosas colunas independentes encimadas por estátuas; a substituição das reentrâncias e saliências que “amaciavam” a rusticação do embasamento, por uma espécie de arco triunfal proto-modernista, com vãos iguais e revestimento de granito preto, liso e polido; e a inclusão de um soco com o mesmo revestimento, eliminando as portas periféricas, contribuem para um “enrijecimento” do prédio que, mais do que modernizá-lo, elimina aquela informalidade e receptividade a que me referi no parágrafo anterior.

A outra característica importante com respeito à forma e ao espaço interno do prédio bancário, é o da manutenção, ao longo de todas as reformas, da grande “pátio” circular, transformado numa rotunda (**fig. 4.5.9**), como uma espécie de *tempieto* bramantiano escavado dentro do cubo construído.

Em radical oposição ao acanhado pátio retangular do prédio de Luís Schreiner, a rotunda do Centro Cultural funciona - por sua forma e majestade - como um espaço de convergência ao redor do qual orbita todo o edifício. E, certamente, essa característica foi determinante para sua manutenção e desenvolvimento. Caberia, no entanto, a pergunta sobre até que ponto esse espaço central com iluminação superior colaborou na escolha e determinação de que o prédio, além da excepcional localização, adequava-se perfeitamente ao programa bancário.

¹⁸ Uma comparação que fatalmente acaba se estabelecendo - pelas datas das intervenções e pelas características de edifício-quarteirão - é a do acréscimo do Banco do Brasil com o do Banco da Inglaterra. Mas neste caso, apesar de todas as críticas feitas à Herbert Baker, ele teve a habilidade de preservar (mesmo que com algumas modificações) a superfície murária que envolvia o prédio de Soane, retraindo boa parte da nova massa edificada para o interior do quarteirão, onde esfuma-se a possibilidade de competição entre as diferentes arquiteturas.

4.6. OS BANCOS FRANCESES DO INÍCIO DO SÉCULO XX E A ARQUITETURA DO FERRO E DO VIDRO

Além da marcação das esquinas e dos acessos que constituíssem perspectivas importantes, com torções das mais variadas formas e tamanhos - num procedimento que se vincula mais a aspectos urbanísticos do que a arquitetônicos propriamente ditos, e que será abordado posteriormente neste trabalho - os arquitetos e engenheiros franceses do final do século passado e início deste, apresentaram uma contribuição fundamental para o desenvolvimento do Art-Nouveau e - por sua conotação tecnológica e pureza funcionalista - da arquitetura moderna, através de inúmeras realizações em ferro e vidro que, com seu forte apelo visual, acabaram por caracterizar o período *belle-époque*.

As primeiras experiências estruturais com o ferro, contam-nos os historiadores da arquitetura, devem-se aos ingleses e é também um inglês, Joseph Paxton, o responsável por uma das obras mais emblemáticas dessa tecnologia - o Palácio de Cristal, construído para a Grande Exposição de 1851, em Londres. Mas se a utilização do ferro como estrutura aparente havia começado no século XVIII, para a construção de pontes, e ganhou muito de seu desenvolvimento tecnológico em função das pesquisas na área do transporte ferroviário, muitos dos edifícios ingleses que utilizaram o material - tal como o Palácio de Cristal, a Palm House em Kew, ou as estações de trem - mantinham a condição de prédios transitórios ou utilitários, onde a estrutura metálica poderia, sob certos aspectos, ser considerada como um “mal necessário”. Kenneth Frampton (1993, p.33,34) oferece um bom exemplo dessa condição, ao dizer:

“O terminal ferroviário oferecia um desafio peculiar para os cânones recebidos da

arquitetura, posto que não havia nenhum tipo disponível para expressar e articular adequadamente a comunicação entre o edifício principal e a cobertura dos trens. Este problema, que teve sua primeira resolução arquitetônica na Gare de l’Est, de Paris, construída por Duquesney em 1852, tinha certa magnitude, já que esses terminais eram na realidade as novas portas de entrada da capital.

(...) Nada pode ser melhor exemplo dessa questão do que a estação de St. Pancras, em Londres, onde a vasta cobertura, de 74m de vão e construído em 1863-1865 segundo os planos de W.H. Barlow e R.M. Ordish, estava totalmente divorciada do hotel e edifício principal de estilo neogótico, completado em 1874 de acordo com os desenhos de George Gilbert Scott. E a realidade de St. Pancras aplicava-se também aos planos de Brunel para Paddington, em Londres (1852), onde uma vez mais, apesar dos esforços conscientes do arquiteto Matthew Digby Wyatt, o edifício da estação, bastante rudimentar, ficou inadequadamente relacionado com os perfis da abóbada da cobertura.”

E esse texto de Frampton, intencionalmente ou não, aborda a diferença de temperamento artístico e de conduta entre ingleses e franceses, que fez com que a utilização do ferro pelos primeiros tenha tido quase sempre uma conotação utilitária e pragmática e, com os franceses, tenha alcançado o *status* de expressão artística, e referência de sofisticação tecnológica para o mundo inteiro.

No livro *The Sources of Modern Architecture and Design* (1989), Nikolaus Pevsner usa boa parte do texto para informar como o movimento Art Nouveau teve sua origem na Inglaterra, mas informa também, que os ingleses souberam evitar os exageros daquela corrente bombástica que “assolou” a Europa continental por aproximadamente duas ou três décadas, na virada do século, levando-nos a crer que os ingleses não tiveram a expressividade dos franceses,

dos austríacos e ou dos alemães porque não a achavam adequada.

Mas independentemente dos temperamentos desses os povos, o que se constata, analisando algumas obras do período, é que a partir da plena aceitação do ferro como técnica construtiva, os franceses souberam explorar todas as possibilidades que o material oferecia, e tiveram extrema habilidade em mesclá-lo tanto ao vidro quanto às pesadas e convencionais estruturas de alvenaria e cantaria.



Figura 4.6.1 - Bibliothèque Ste - Geneviève. Henri Labrouste. PEVSNER, Nikolas. *The Sources of Modern Architecture and Design*. Londres, 1989. Thames and Hudson Ltd, p.15.



Figura 4.6.2 - Galerie d'Orleans. P.-F.-L. Fontaine. FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona, 1993. Editorial Gustavo Gili, S.A., p.33.

Assim, já desde a Bibliothèqne Ste.-Geneviève (fig. 4.6.1), de 1843-50, Henri Labrouste, mesmo relegando a estrutura metálica para o interior do prédio (numa atitude que alguns interpretariam como uma aceitação apenas parcial do material e da técnica), promove, tal como seu

antecessor Fontaine o fizera em 1829 na Galerie d'Orléans (fig. 4.6.2), uma relação bastante harmoniosa entre duas técnicas construtivas radicalmente diversas.

É justamente essa harmonia na relação que me parece importante salientar em situações como as do Grand Palais, de Charles Girault (1897-1900) (fig. 4.6.3), ou da Gare d'Orsay, de Victor Laloux (1898-1900) (fig. 4.6.4) e - em dois casos que interessam particularmente a este trabalho - os da ampliação da sede central do Crédit Lyonnais até a rue du Quatre Septembre e o da agência central da Société Générale, no Boulevard Haussmann.



Figura 4.6.3 - Grand Palais. Charles Girault. Foto do autor.



Figura 4.6.4 - Gare d'Orsay. Victor Laloux. *Architectural Record*, março de 1987, p. 133.

O edifício da agência do Crédit Lyonnais em Paris, informa-nos o livro *Les Palais d'Argent*, (coordenado por Jean-François

Pinchon - p. 110-124), havia sido originalmente projetado por Willians Bouwens Van der Boijen num terreno na esquina do Boulevard des Italiens com a rue de Choiseul (**fig. 4.6.5**), sendo sucessivamente ampliado graças à aquisição de novos terrenos, até ocupar todo o quarteirão. Na última das ampliações, em 1913, quando é concluída a fachada da rue du Quatre Septembre (**fig. 4.6.6**), os arquitetos responsáveis já são A.-F. Narjoux e Victor Laloux, que produzem a ligação da galeria do *Hall des titres* de Bouwens à nova fachada através de uma elegante cúpula de metal e vidro (**fig. 4.6.7**) que integra-se harmoniosamente com a estrutura de alvenaria adjacente, demonstrando a perícia de seus projetistas.



Figura 4.6.5 – Crédit Lyonnais – fachada do Boulevard des Italiens, Paris. Willians Bouwens Van der Boijen. *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 176 – nov./dez. 1974 – p. 31.



Figura 4.6.6 – Crédit Lyonnais - fachada, rue du Quatre Septembre. PINCHON, Jean-François e outros. *Les Palais d'Argent - L'architecture bancaire en France de 1850 à 1930*. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.124.



Figura 4.6.7 – Crédit Lyonnais - Hall de Titres. PINCHON, Jean-François e outros. *Les Palais d'Argent - L'architecture bancaire en France de 1850 à 1930*. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.123.

O prédio da agência central e da sede social da Société Générale, ocupando o triângulo formado pelo Boulevard Haussmann, a rue Gluck e a rue Halévy,

em Paris (**fig. 4.6.8**), tem sua descrição no livro *Les Palais d'Argent* iniciada com o seguinte texto:

“O imóvel que abriga a agência central e a sede parisiense da Société générale mantém-se como uma obra-prima do início do século XX tanto pela qualidade de seu arquiteto, J. Hernant, quanto pelas empresas de prestígio - Christofle, Gentil et Bourdet ou Moisant, Laurent, Savey et Cie. - que souberam erguer num tempo recorde esse monumento de charme indefinível.”

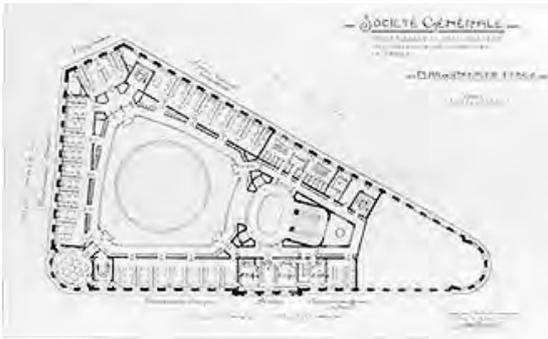


Figura 4.6.8 - Société Générale. PINCHON, Jean-François e outros. *Les Palais d'Argent - L'architecture bancaire en France de 1850 à 1930*. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.146.



Figura 4.6.9 - Société Générale - Hall Central. PINCHON, Jean-François e outros. *Les Palais d'Argent - L'architecture bancaire en France de 1850 à 1930*. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.143.



Figura 4.6.10 - Société Générale. PINCHON, Jean-François e outros. *Les Palais d'Argent - L'architecture bancaire en France de 1850 à 1930*. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.144.

E, justamente, a expressão “charme indefinível” talvez seja a mais adequada para tentar explicar o grande e sofisticado Hall Central (**fig. 4.6.9**) que J. Hernant introduziu, à guisa de pátio ampliado, por trás das casas existentes que fechavam o quarteirão e cujas fachadas não deveriam sofrer alterações significativas, por imposição da administração municipal.

Talvez por essa contingência, as fachadas (**fig. 4.6.10**) continuam, como na Biblioteca de Labrouste, a negar a extroversão da estrutura de ferro e vidro. No entanto, o aspecto que me parece importante salientar aqui, é o da recriação de um exterior interno - típico do pátio central do palácio renascentista, coberto com vidro, conforme estabelece Giulio Argan (citado acima) - com uma magnificência e um impacto visual que rivalizavam com os grandes saguões de John Soane, ou a rotunda do Centro Cultural do Banco do Brasil. Embora possamos dizer que essas clarabóias foram usadas para outros programas, é difícil deixar de imaginar o quanto elas eram adequadas para a função bancária, na medida em que recriavam um magnífico pátio central coberto.

As palavras do próprio J.Hernant, numa conferência de 1912 (*Palais*, p.147), parecem-me significativas a esse respeito:

“Eu deveria resolver então o seguinte problema: Sendo dado um grupo de casas de aluguel (...) cujas fachadas submetidas à ordenança imposta aos proprietários vizinhos da Ópera, não podiam sofrer qualquer modificação, salvo na altura do

térreo e da sobreloja, transformar o conjunto num edifício de Banco cuja composição arquitetônica interna e externa esforçasse-se por dar a melhor idéia possível do poder e também da grande distinção do Estabelecimento financeiro de primeira ordem que ele iria abrigar.”

4.7. OS BANCOS DE SULLIVAN

Louis Henry Sullivan, “o herói e o mártir, da história arquitetônica norte-americana,” no dizer de Bruno Zevi (1957, p.428), projetou entre 1906 e 1920, oito prédios de pequenos bancos na região do meio-oeste norte-americano, que não costumam (salvo, raramente, o National Farmers’ de Owatonna) ser incluídos nas publicações que o apresentam como um pioneiro da arquitetura moderna e como um membro destacado do movimento que ficou conhecido como Escola de Chicago.



Figura 4.7.1 - Dolly Block, Salt Lake City. Adler & Sullivan. BUSH BROWN, Albert. Louis Sullivan. Barcelona, 1964. Ed. Bruguera, ilustração 23.

A maioria dos historiadores procuravam ver nas estruturas pragmáticas e tecnicamente audaciosas, de Sullivan, William leBaron Jenney, John Wellborn Root, do final do século passado, uma das maiores fontes de desenvolvimento da arquitetura do século XX.

Assim, Bruno Zevi (1957, p. 427), referindo-se à Escola de Chicago, diz:

“..uma falange abundante de criadores mais modestos faz de Chicago o centro mundial da arquitetura moderna na penúltima década do século XIX. Não existe nada na Europa da época comparável a essa página norte-americana (...) Em Chicago não se trata somente de grandes indivíduos, mas, também da reconhecida superação do binômio arte-técnica que nem o movimento inglês de 1860 nem o belga de 1880-90 nem o proto-racionalismo de 1900-14 lograram

superar na Europa. Dentro dos limites de uma influência certamente mais restrita, o período de Chicago é culturalmente comparável só com a década racionalista europeia de 1920-30.”



Figura 4.7.2 - Walker Warehouse, Chicago. Adler & Sullivan. BUSH BROWN, Albert. Louis Sullivan. Barcelona, 1964. Ed. Bruguera, ilustração, 25.

Mas, embora Sullivan apresente alguns projetos com fachadas quase desprovidas de ornamento, como o Dolly Block, de Salt Lake City (Fig. 4.7.1), ou as Lojas Walker, de Chicago (Fig.4.7.2), sua maneira de relacionar vãos abertos com superfícies fechadas - além da hierarquização de níveis de planta, herdada do palácio renascentista e da linguagem românica, característica de Richardson¹⁹ - distancia-o consideravelmente do despojamento ornamental e da pureza formal de outros contemporâneos²⁰, tais como William Le Baron Jenney, em seus First e Second Leiter Building (Fig.4.7.3 e 4.7.4), que

²² Bruno Zevi (1957, p.428) informa: “Sua primeira obra memorável é o Auditorium de Chicago (...) A explicação deve ser buscada no fato de que em 1885 Richardson, com as Lojas Marshall Field (...) havia provocado uma profunda crise de consciência no jovem arquiteto. Essa obra (...) induziu Sullivan a recomeçar desde o princípio.”

²⁰ Não obstante a incompreensão do significado de tal despojamento e pureza, pois, como observa Carl W. Condit (1964, p.28): “Jenney era talvez o talento estrutural mais original da Escola de Chicago, mas era, ao mesmo tempo, o menos consciente do problema estético estabelecido por suas novas construções.”

prefiguram em parte a estética característica do International Style²¹.



Figura 4.7.3 - First Leiter Building. W. Le Baron Jenney. CONDIT, Carl W. *The Chicago School of Architecture*. Chicago, 1964. The University of Chicago Press, ilustração 40.



Figura 4.7.4 - Second Leiter Building. W. Le Baron Jenney. CONDIT, Carl W. *The Chicago School of Architecture*. Chicago, 1964. The University of Chicago Press, ilustração 48.

²¹ Carl W. Condit (1964, p.79) refere-se a essa antecipação quando lembra: “O *first Leiter* está muito próximo de uma caixa de vidro.”

Independentemente dos questionamentos acerca da modernidade, Sullivan, graças a seu contato com a natureza e a uma boa formação humanista, desenvolveu um profundo senso de observação de materiais e cores, que lhe deu a oportunidade ímpar de reproduzir o “espírito da natureza” através de seus elementos decorativos e de sua própria arquitetura. E justamente nessas características, somadas à sua atividade literária, parecem residir seu papel de pioneiro.

Quando, ao final de sua carreira, Sullivan projeta os oito prédios bancários, construídos entre 1906 e 1920, e considerados por Kenneth Frampton como o “canto de cisne de uma cultura que, de certa forma, nunca chegou a amadurecer,”²² o que se vê, através dessas obras, são certamente lições arquitetônicas de um mestre, mas certamente mais próximas à tectônica/natureza da *Prairie School* do que ao pragmatismo da Escola de Chicago.

Lauren S. Weingarden (1987, p.9) escreveu um livro específico sobre os - geralmente omitidos - bancos de Sullivan onde, ao lado da ótima documentação iconográfica faz uma análise de igual qualidade desses pequenos prédios e emite alguns conceitos importantes para a compreensão do autor e suas obras:

“Sullivan utilizou ‘a forma segue a função’ como um guia conceptual para submeter os fatos do realismo tectônico ao idealismo simbólico ou orgânico. Ele seguiu essa estratégia para fazer de cada edifício uma ocasião para o espectador/usuário transcender as restrições da existência física e entrar em comunhão espiritual com a natureza e com as forças que a moldaram. Talvez seja irônico o fato de Sullivan ter realizado mais completamente esse programa simbólico nos bancos do que nos arranha-céus. A magnitude do arranha-céu e a multiplicidade de seus usos -

²² “Os bancos de Sullivan devem ser vistos, junto com a *Prairie School*, que acabou definitivamente com a morte de Wright, como o canto do cisne de uma cultura que de alguma forma nunca amadureceu completamente.” Citado por Frampton (1987, viii) no prefácio do livro de Lauren S. Weingarden.

bancos, lojas, espaços de locação para escritórios e, às vezes, até teatros - impediu a articulação das partes e sua dinâmica integração com o todo. Com as menores dimensões e mais limitadas funções dos bancos, Sullivan atingiu uma experiência cognitiva mais contínua entre interior e exterior. Ele criou esse evento estético ao enriquecer suas técnicas artísticas: ele compôs esquemas naturais de cor para envolver leiautes e elevações logicamente concebidos.”

Mas não obstante sua aproximação programática e cronológica, os oito bancos de Sullivan mostram, como pode ser visto através de suas fotos (**Fig. 4.7.5 a 4.7.12**), uma considerável variedade que, mais do que explicar os diferentes orçamentos que foram disponibilizados, me parecem demonstrar tentativas para determinação do correto balanceamento entre função e representatividade, ou entre a utilidade prática e o caráter simbólico que um edifício deva comportar.



Figura 4.7.5 - National Farmers' Bank. Owatonna, Minnesota. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: *The Banks*. Cambridge, 1987. The MIT Press, p.52.



Figura 4.7.6 - Peoples Savings Bank. Cedar Rapids, Iowa. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: *The Banks*. Cambridge, 1987. The MIT Press, p. 68.



Figura 4.7.7 - Land and Loan Office. Algona, Iowa. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: *The Banks*. Cambridge, 1987. The MIT Press, p. 76.



Figura 4.7.8 - Purdue State Bank. W. Lafayette, Indiana. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: *The Banks*. Cambridge, 1987. The MIT Press, p. 81.



Figura 4.7.9 - Merchants National Bank. Grinnell, Iowa. Louis H. Sullivan. BUSH BROWN, Albert. Louis Sullivan. Barcelona, 1964. Ed. Bruguera, ilustração 101.

Alguns dos prédios tem volumetria externa bastante despojada de ornamentação, como é o caso do Peoples Savings Bank, de Cedar Rapids (**Fig. 4.7.6**), do Land and Loan Office, de Algona (**Fig. 4.7.7**), e do Purdue State Bank, de West Lafayette (**Fig. 4.7.8**). No entanto, a sobrecarga decorativa dos

exteriores dos demais prédios, somada a contradições no tratamento entre volume e fenestração, colocou os projetos de Sullivan numa condição de agentes dramáticos, bem exemplificada pela alcunha de “caixas de jóias”²³ através da qual ficaram conhecidos, numa dupla alusão à sua finalidade e ao seu aspecto.



Figura 4.7.10 - Peoples Savings and Loan Association, Sidney, Ohio. Louis H. Sullivan. BUSH BROWN, Albert. *Louis Sullivan*. Barcelona, 1964. Ed. Bruquera, ilustração 104.

O ornamento foi certamente uma grande preocupação para Sullivan, que tinha uma formação característica do século XIX (inclusive com uma passagem pela École de Beaux-Arts) e que escreveu o texto, *O ornamento na arquitetura* (1959, p.182-185), onde confirma sua valorização como elemento, senão primordial, extremamente importante no processo compositivo, em passagens tais como:

“Creio, como já havia dito, que pode-se projetar um excelente e belo edifício que não ostente qualquer ornamento; mas acredito, com igual certeza, que um edifício decorado, concebido com harmonia, e bem pensado, não pode ser despojado de seu sistema ornamental sem destruir sua individualidade.

(...) O ornamento, na verdade, aplica-se no sentido de ser separado ou agregado, ou feito de outra maneira: entretanto, deve parecer, uma vez concluído, como se tivesse surgido da própria substância do material graças a um agente benéfico, e que ali existisse com o mesmo direito

com que uma flor aparece entre as folhas de uma planta.”



Figura 4.7.11 - Home Building Association, Newark, Ohio. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: *The Banks*. Cambridge, 1987. The MIT Press, p. 100.



Figura 4.7.12 - Farmers and Merchants Union Bank, Columbus, Wisconsin. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: *The Banks*. Cambridge, 1987. The MIT Press, p. 134.

Mas, se o Eclétismo já havia mostrado várias possibilidades e graus de sobrecarga decorativa, a ornamentação dos bancos de Sullivan está longe de poder ser considerada como um simples resquício do estilo anterior. E a diferença fundamental de sua ornamentação para a anteriormente praticada parece-me residir na escala - tanto na dos volumes e de sua

²³ Lauren S. Weingarden, *op.cit.*, p.10.

relação com as aberturas, quanto na escala da ornamentação em si.

O primeiro dos bancos, o National Farmers' Bank, de Owatonna (**Fig. 4.7.5**), foi o que teve o maior orçamento e, talvez por sua monumentalidade, é o mais publicado deles.



Figura 4.7.13 - Marine National Bank, Wildwood, New Jersey. Henry A. Macomb. *Architectural Record*, janeiro, 1909, p. 54.

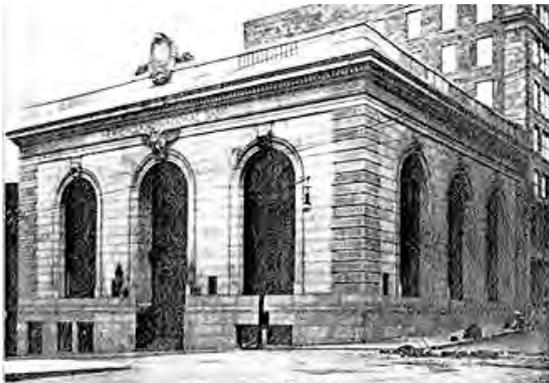


Figura 4.7.14 - New England National Bank, Kansas City, Missouri. Wilder & Wight. *Architectural Record*, janeiro, 1909, p. 37.



Figura 4.7.15 - Union National Bank, Philadelphia, Pennsylvania. Newman & Harris. *Architectural Record*, janeiro, 1909, p. 50.

Em Janeiro de 1909, a revista norte-americana publicou um artigo intitulado *Recent Bank Buildings of the United States*, onde ilustra o National Farmers' entre cerca de quarenta projetos de bancos de vários tamanhos e com linguagens bastante diferentes, e recomenda que se contraste o projeto de Sullivan com o do Marine National Bank, em Wildwood (**Fig. 4.7.13**) que, segundo o texto, seria "tão próximo possível fiel ao objeto aceito como um banco Americano de esquina." Mas mesmo que incluamos mais prédios do artigo nessa comparação, como, por exemplo, o do New England National Bank, em Kansas City (**Fig. 4.7.14**), e o do Union National Bank, em Philadelphia (**Fig. 4.7.15**), a diferença do projeto de Sullivan é impressionante.

Os outros três projetos apresentam, tal como no de Sullivan, a preocupação com a monumentalidade, evidente - principalmente o Marine National e o New England National - na magnificação das aberturas em relação à dos prédios vizinhos, criando uma contraposição com respeito à escala urbana. Mas nos demais projetos essa contraposição é levada às últimas conseqüências, isto é, todos os elementos comportam-se como obedecendo ao mesmo dimensionamento e, mesmo quando tal não acontece - como no caso do desajeitado pórtico de acesso ao Marine National - todos pertencem a um vocabulário único.

Com Sullivan observa-se uma mudança gramatical: no National Farmers' convivem duas linguagens e duas escalas dentro de um mesmo volume. Se a proposição de uma grande altura para o pavimento único do prédio bancário não é novidade, o mesmo já não se pode dizer do grande cubo de tijolos perfurado nas duas fachadas por imensos semicírculos - uma composição próxima à Etienne Boullée mas que, certamente, tem antecedência no próprio Sullivan. O cubo apresenta uma decoração aplicada e uma

empena vigorosa que contradizem sua pureza mas confirmam sua escala. Mas, sem sombra de dúvida, o dado mais intrigante do projeto é a sobreposição desse cubo à uma base de pedra - quase que sem ornamento e perfurada por pequenas aberturas - que estabelece uma nova escala: a escala utilitária. Sullivan, inclusive, “amassa” essa escala utilitária, reduzindo ao mínimo a altura das aberturas e criando um dilema para a análise de sua “modernidade” quando subjuga, de maneira tão apoteótica, os aspectos práticos da arquitetura aos simbólicos.

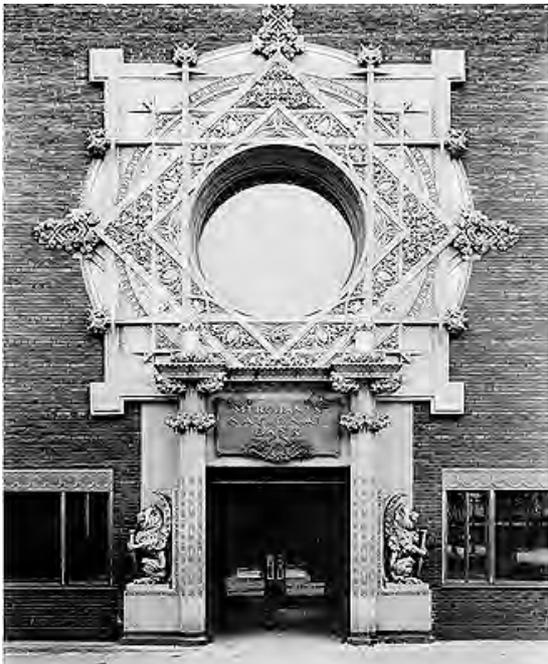


Figura 4.7.16 - Merchants National Bank - detalhe do acesso. Grinnell, Iowa. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: *The Banks*. Cambridge, 1987. The MIT Press, p.87.

Guardadas as proporções, a mesma hierarquia, a mesma relação compositiva e os mesmos antagonismos, serão repetidos no Merchants National Bank (**Fig. 4.7.19**), no Peoples Savings and Loan (**Fig. 4.7.10**) e no Farmers and Merchants Union (**Fig. 4.7.12**).

Não obstante o tratamento das vergas das janelas do Merchants National Bank (**Fig. 4.7.16**) com o mesmo motivo “mourisco”

do restante do volume, suas singelas dimensões não conseguem competir com a grande rosácea que encima a entrada do prédio e que, certamente, pertence à outra regra compositiva - a mesma do prisma e do *clerestory* lateral - fazendo com que as três janelas utilitárias permaneçam, no conjunto, como orifícios acidentais.

No Peoples Savings and Loan a criação de frisos e de uma imposta que percorre todo o volume, estabelecendo a distinção entre embasamento e corpo superior, não obstante a continuidade do tijolo, organiza melhor do que no Merchants National a composição de todos os elementos e permite às janelas utilitárias inferiores uma participação mais clara mas, nem por isso, menos subalterna. As chaves decorativas que encimam essas janelas, cortando a imposta, enfatizam sobremaneira sua baixa altura, numa alusão de que sua existência (a das janelas) só se justifica como apoio visual para os elementos simbólico-ornamentais.



Figura 4.7.17 - Farmers and Merchants Union Bank, Columbus. Louis H. Sullivan. WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: *The Banks*. Cambridge, 1987. The MIT Press, p.138.

O mesmo processo de “amassamento” poderá ser verificado na sobreposição

“rasante” de uma superdecorada placa/dintel, cortada por colunas que ultrapassam sua altura, sobre a porta e a janela da fachada principal do Farmers and Merchants Union (**Fig. 4.7.17**). Este projeto apresenta também outro antagonismo - entre planta e fachada principal²⁴ - presente em mais outros bancos de Sullivan, e comentado por Robert Venturi (1995, p.143,144):

..“A difícil dualidade é notável. A planta reflete o espaço interno dividido em duas partes que alojam o público e os empregados em ambos os lados do balcão perpendicular à fachada. No exterior, a porta e a janela refletem essa dualidade: também estão divididas em dois pelas colunas de cima. Mas as colunas, por sua vez, dividem o dintel de uma unidade em três, com um painel central dominante. O arco que está acima do dintel tende a reforçar a dualidade, já que se abre desde o centro de um painel inferior, além de que por sua unidade e seu tamanho dominante resolve a dualidade formada pela janela e a porta. A fachada está composta pelo jogo de diversos números de partes - tanto os elementos únicos como os divididos em dois ou três são quase igualmente notáveis - mas a fachada como um todo forma uma unidade.”

Nas páginas do livro, Lauren Weingarden resgata os bancos como obras essenciais à filosofia humanista e artística de Sullivan, enaltecendo os aspectos de dramatização espacial (principalmente dos interiores), mediante o jogo magistral de texturas, cores e detalhamento; a concepção da “planta democrática” como peça fundamental da leitura e percepção do espaço interno e como contribuição do arquiteto para a mudança da tipologia do prédio bancário; e, talvez o mais importante de tudo, a busca nas regras e eventos da natureza dos princípios e fontes de inspiração para compor uma nova linguagem arquitetônica que, além

de se contrapor ao exaurido Ecletismo do século XIX e ao árido pragmatismo da estrutura aparente, que começava a tomar consistência, constituía-se na manifestação cultural de um povo em fase de crescimento e de afirmação.

²⁴ Embora considerando essa contradição entre planta e fachada - explicável pela dimensão do lote e pelo desejo de Sullivan de manter uma axialidade compositiva - muito importante sob o ponto de vista de discussão arquitetônica, sua abordagem não me parece contribuir, neste capítulo, para os objetivos do trabalho, razão pela qual limito-me à reprodução do texto essencial de Venturi.

5. A TEORIA DA ARQUITETURA - OS CONCEITOS DE IMITAÇÃO, DE TIPO E DE CARÁTER

No prólogo do livro *Los Tratados de Arquitectura de Alberti a Ledoux*, de Dora Wiebenson, Adolf K. Placzek (1988, p.9) inicia seu texto com uma afirmação e algumas informações fundamentais para a discussão da teoria da arquitetura:

“A teoria e a prática formam o contraponto da arquitetura. *Ratio-cinatio* e *Fabrica*, o *ars* e *scientia*, ou inclusive projeto e edifício: é sempre partindo dessa bipolaridade que se pode compreender a arquitetura, como se pode contar sua história, tanto como idéia quanto realidade. Nas páginas que se seguem, está apresentada com toda a erudição e clareza a história de um dos períodos mais decisivos para a arquitetura, a saber, o período que se inicia no século XV com o Renascimento italiano e termina ao final do século XVIII. Certamente foi durante estes séculos que melhor se definiu e vinculou a prática arquitetônica. Na realidade, a tarefa de defini-la e vinculá-la já havia começado com um livro escrito quatorze séculos antes: o *De architectura* de Vitrúvio.”

Ao confirmar a primazia do tratado de Vitruvius como foro de apresentação, discussão e relacionamento entre idéias e obras arquitetônicas, pouco antes do início da Era Cristã, o texto nos induz à cogitação sobre a existência de obras, anteriores aquele autor, carentes de registros teóricos prévios - mesmo que se admita a probabilidade de tratados ou textos sobre a arquitetura anteriores à Vitruvius que não tenham chegado a nossos dias.

E essa constatação, por sua vez, leva-nos ao questionamento sobre o papel da teoria como base de produção da arquitetura, lembrando-nos do reparo de Étienne-Louis Boullée (1985, p. 41-42) sobre uma definição clássica de Vitruvius:

“O que é a arquitetura? Deveria por acaso defini-la, tal como Vitruvius, como a arte de construir? Não. Essa definição comporta um erro terrível. Vitruvius confunde o efeito com a causa.

É preciso conceber para poder executar. Nossos primeiros pais não construíram suas cabanas antes de ter concebido a sua imagem. Essa criação que constitui a arquitetura é uma produção do espírito por meio da qual podemos definir a arte de produzir e levar à perfeição qualquer edifício. A arte de construir não é, pois, mais do que uma arte secundária que me parece conveniente definir como a parte científica da arquitetura.”

Da mesma forma, quando Carlos Martí Arís (1993, p.140), citando Ítalo Calvino, diz: “A ponte não está sustentada por esta ou aquela pedra mas, sim, pela linha do arco que elas formam,” sua afirmação refere-se a um princípio, ou a um conceito ou, ainda, a um projeto prévio à obra realizada.

Mas se podemos afirmar que tanto em arquitetura quanto na maioria das atividades humanas, as idéias precedem as realizações, também será verdadeira a afirmação de que o registro das idéias - na forma de simples textos, manuais ou tratados - costuma proceder da prática, até mesmo, pela necessidade de confirmar, em mais de um exemplo, a persistência e o acerto das realizações.

E essa confirmação costuma ser uma espécie de garantia da autenticidade ou da validade dos princípios expostos, fazendo com que o registro das teorias, mesmo posterior às idéias germinais, assumam o papel de divulgador de conceitos para os que não conhecem uma determinada obra ou para os que a conhecem apenas sob poucos aspectos.

E, da mesma maneira, essa confirmação e divulgação de conceitos, torna-se particularmente importante em períodos onde a produção e a prática profissional encontram-se em crise epistemológica, tal como ocorreu com a arquitetura a partir do século XVIII.

A falência do pensamento clássico provocou o fim de um estilo hegemônico, como o foi o Barroco, e após muitas

tentativas de instaurar um sistema que o substituísse - Palladianismo, Pitoresco, *Architecture Parlante*, Neoclassicismo, Ecletismo, dentre outros - conduziu ao Modernismo deste século, produzindo, como seria de se esperar no meio de tanta procura, um aprofundamento teórico sem precedentes.

Antonio Hernandez (1969, p.153), ao referir-se sobre as preocupações da Teoria nesse período, informa:

“Os séculos XVII e XVIII - ambos com intensiva argumentação teórica com respeito à arquitetura - diferiram na ênfase. Poderíamos, em poucas palavras, denominar a mudança do conceito teórico da arquitetura como um processo extensivo de secularização. Nisso, os franceses foram líderes. Seus tratados arquitetônicos lutaram por estabelecer *regras* válidas; a ênfase, por sua vez, residiu em critérios metafísicos, sociológicos, racionais e sensoriais. As regras inicialmente foram apresentadas como universalmente válidas, logo após invalidadas pela crítica para, então, serem totalmente questionadas e validadas apenas de forma parcial. No final, tudo o que era válido e obrigatório era o gosto da sociedade que modificava-se com o clima, com os hábitos, os costumes, e assim por diante. Consequentemente, os argumentos teóricos sobre a arquitetura no século XVIII dirigiam-se não

apenas aos arquitetos mas, à toda a sociedade; a arquitetura (tal como a arte e a literatura) tornou-se assunto de interesse público, fazendo com que o ‘mundo culto’ estivesse tão profundamente envolvido com a arquitetura naquele tempo como jamais estivera antes.”

Assim, o propósito dos capítulos seguintes, é o da discussão de alguns desses conceitos e idéias que, basicamente consolidados ao final do século XVIII e início do XIX, possibilitam melhor compreensão das formas e das imagens que consagraram o prédio bancário como programa arquitetônico específico.

E dentre todas as publicações do período, os textos do teórico francês, Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, constituem-se em algumas das mais importantes contribuições para a Teoria da Arquitetura, ao estabelecerem conceitos como o de Tipo Arquitetônico e redirecionarem outros como os da Imitação e do Caráter Arquitetônico, todos de importância fundamental para este trabalho.

5.1 O CONCEITO DE IMITAÇÃO EM ARQUITETURA

Boa parte da Teoria Clássica baseava-se no princípio de que a arquitetura era o resultado de um lento processo de aprendizado feito pelo homem a partir das ações da natureza, razão pela qual a imitação direta ou estilizada das formas naturais pareceria um procedimento absolutamente justificado. Dentro dessa filosofia, explicam-se perfeitamente ilustrações, comuns nos tratados de arquitetura, tais como a da formação antropomórfica da cornija feita por Diego de Sagredo (**Fig. 5.1.1**), ou a relação entre as cinco ordens tradicionais e os ‘modelos humanos’ correspondentes feita por J. Caramuel (**Fig. 5.1.2**), ou, ainda, como o bastante divulgado desenho de Charles Eisen para o frontispício da segunda edição do *Essai sur l'Architecture*, do Abade Laugier, onde uma figura representando a Arquitetura mostra ao homem primitivo o caminho para a construção de sua cabana (**Fig. 5.1.3**).



Figura 5.1.1 - Formação antropomórfica da cornija. Diego de Sagredo. RAMIREZ, Juan Antonio. *Edificios y Sueños*. Madrid, 1991. Ed. Nerea, p.106.



Figura 5.1.2 - Relação entre as cinco ordens tradicionais e os ‘modelos humanos’. J. Caramuel. RAMIREZ, Juan Antonio. *Edificios y Sueños*. Madrid, 1991. Ed. Nerea, p.141

E se esses exemplos pressupunham um certo grau de abstração, havia vezes em que a representação do objeto imitado era completamente explícita, como nas cariátides dos templos gregos (**Fig. 5.1.4**), ou no capitel em forma de flor de lótus de um templo egípcio (**Fig. 5.1.5**).

Ao longo do extenso e profícuo trabalho de Quatremère de Quincy, os conceitos relativos a essa imitação da natureza, há muito tempo empregados pela arquitetura, viriam a ser aprofundados e, de certa forma, redirecionados.

Quatremère acreditava que justamente aqueles processos que mais afastavam a cópia de seu modelo, isto é, aqueles onde o exercício cerebral de referência a uma evolução natural sugeriam de maneira sutil as formas originais, eram os que melhor caracterizavam a verdadeira arte da arquitetura. Nesse sentido, ele dizia:

“Entendeu-se que um edifício, ordenado dentro do mesmo espírito e com os mesmos princípios que a Natureza seguiu, seria tão belo quanto ela, e agradar-nos-ia da mesma maneira que ela o faz.”
(...)

“A imitação geral da Natureza em seus princípios de ordem, de harmonia relacionada com as inclinações de nossos sentidos e as percepções de nosso entendimento, deu-lhe (à arquitetura) uma alma, transformando-a numa arte não mais copista, mas, numa rival da própria Natureza.”
(Apud Tanis HINCHCLIFFE, 1985)



Figura 5.1.3 - Charles Eisen - desenho para frontispício da 2ª edição do *Essai sur l'Architecture*, do Abade Laugier. VIDLER, Anthony. *El espacio de la Ilustración*. Madrid, 1997. Alianza Editorial S.A., Fig.9.

Quando contestou a proposição da cabana primitiva como única origem da arquitetura, ele buscou embasamento nas teorias de pensadores como Rousseau, de Pauw, Home e Vico¹, sobre as três

¹ Citado por SYLVIA LAVIN em *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*. (1992, p.90).

diferentes atividades assumidas pelo homem em sua afirmação sobre a natureza - a caça, o pastoreio e a agricultura - para definir os abrigos delas resultantes.



Figura 5.1.4 - Tribuna das cariátides (Erekteíon), Atenas. GYMPEL, Jan. *Histoire de l'architecture de l'antiquité à nos jours*. Köln, 1997.



Figura 5.1.5 - Capitéis em forma de flor de lótus de templo egípcio próximo à cidade de Kom Ombo. CARPICECI, Alberto Carlo. *Art and History of Egypt*. Firenze, 1994. Casa Editrice Bonechi.

E apesar de reconhecer a inexorabilidade da Natureza, que faz com que diferentes condições gerem forçosamente abrigos distintos, Quatremère manifestou sua preferência pela profunda reflexão e pelo processo mimético operado pelos gregos em suas realizações arquitetônicas, conforme explica Anthony Vidler (1997, p. 225-228):

“Ao contrário de Laugier, no entanto, Quatremère, com sua perspectiva “historicista” e antiqüária, não postulou a *cabane* como o único tipo original da arquitetura; ele era, na verdade, o único tipo probo, mas existiram outros que tinham de ser considerados. Por isso, a cabana foi demonstrada junto com outros dois modelos encontrados para a arquitetura, a *caverna* e a *tenda*. Cada um desses três tipos originou o abrigo particular de um tipo de povo e numa região específica; isto é, eles foram todos descobertos pela lei da necessidade, tanto do uso, quanto do clima ou da terra. Assim, a caverna foi o abrigo natural do caçador e do pescador; a tenda foi responsável pela necessidade do pastor por *maisons ambulantes*; a cabana, finalmente, era o habitat natural do agricultor e cultivador mais estabelecido. Além disso, cada um desses tipos era, de alguma forma, um modelo genético para um tipo particular de arquitetura construída e desenvolvida a partir de seus princípios. Os pesados e escuros interiores da caverna marcaram a arquitetura religiosa dos egípcios; a clara e móvel estrutura da tenda deixou seus traços nas delicadas estruturas de madeira dos chineses; a cabana quadrangular, com sua construção em pilares e dintel foi, quando transposta para a pedra, o modelo da arquitetura grega.

(...) Quatremère fez eco a Winckelmann em sua identificação do clima ideal da Grécia, de sua sociedade, sua formação de belos corpos, sua imitação dos mais belos aspectos para produzir um tipo de beleza crucial para a transformação da construção em arquitetura.

‘Entre os mais belos céus, entre as instituições políticas e civis mais favoráveis à genialidade, a escultura, marchando com passos lentos mas, seguros, percorreu uma rota até então desconhecida. Crescendo por si própria desde a indicação dos signos mais destituídos de forma até a distinção das dimensões principais...ela finalmente chegou ao conhecimento racional do corpo do homem e de suas proporções. Esta imitação racional do corpo humano abriu para a arquitetura, se não um novo modelo, pelo menos

uma nova analogia para um modelo’.”
(Quatremère de Quincy, APUD Antony Vidler)

A partir dessas cogitações, Quatremère procedeu à distinção entre a cópia pura e simples das formas existentes na natureza, que classificou como imitação negativa, e a reprodução do processo gerador dessas mesma formas - de certa maneira equivalente a uma referência ou citação de matrizes - classificada por ele como imitação positiva.

Da mesma forma que Anthony Vidler, outra estudiosa da obra de Quatremère, Sylvia Lavin, (op.cit., p.109-113) apresenta algumas passagens que confirmam esse ponto de vista sobre a correta imitação processada pelos gregos:

“De acordo com Quatremère, a ‘imitação verdadeira’ requeria um modelo não natural construído em adesão aos princípios e não às formas da natureza, demandando um processo igualmente abstrato através do qual o modelo transformar-se-ia em arquitetura.

(...) (Os gregos) entenderam que o prazer, inimigo da servidão, libertou-se das correntes que seriam impostas por uma imitação excessivamente rigorosa da...forma. Desse entendimento nasceu uma metamorfose engenhosa que nesse sistema imitativo disfarça o objeto imitado sob um véu de invenção e mascara a verdade com a aparência da ficção.’ Assim como a cabana era o modelo apropriado porque ela havia sido extraída de um estado natural, o ato de sua duplicação era mimético por precisar da transposição de formas da madeira em pedra. Essa mudança distintiva e *desnatural* indicava a presença da razão, e sem ela - como no caso da arquitetura Egípcia, onde a pedra simplesmente copiava a pedra - não havia imitação verdadeira.

O diálogo entre realidade e ilusão criado pelo relacionamento entre a madeira e a pedra na arquitetura Grega preenchia o que Quatremère entendia como a função imitativa porque dava ao observador o prazer intelectual de ser ‘enganado sem ser induzido ao erro.’ Essa falsificação do modelo não era apenas o elemento constituinte da imitação, mas era uma inverdade através da qual a imitação tornava-se o veículo para a expressão arquitetônica honesta...

(...) A inteligência humana foi necessária para a transição das árvores para a cabana, por exemplo, e da cabana para o templo. Por isso, a invenção da cabana, o desenvolvimento da carpintaria, e sua

representação ideal em pedra poderiam por si mesmos fazer da arquitetura ‘uma arte racional.’ Na medida em que a celebração de Quatremère do racionalismo Grego era compatível com as teorias tradicionais da imitação, ninguém antes dele distanciou-se tanto da natureza de maneira a louvar a abstração inerente da arquitetura e usar essa abstração como prova da presença racional do homem.”

Essa mesma forma de raciocínio, aplicada por Quatremère para distinguir a imitação “filosófica” da imitação “servil”, parece estar na essência de sua formulação do conceito de Tipo arquitetônico contraposto à idéia de Modelo.

Assim, num trecho bastante divulgado de sua definição de Tipo, já aparece essa distinção:

“A palavra *tipo* apresenta menos a imagem de algo a ser copiado ou imitado completamente do que a idéia de um elemento que deve servir como uma regra para o modelo. Por isso, não devemos dizer (...) que uma estátua, ou que a composição de uma pintura acabada, serviu de *tipo* para a cópia que delas foi feita; mas quando um fragmento, um esboço, o pensamento de um mestre, uma descrição mais ou menos vaga, deu origem a uma obra de arte na imaginação do artista, podemos dizer que o *tipo* lhe foi fornecido por tal e tal idéia, motivo ou intenção. O modelo, tal como entendido na prática de uma arte, é um objeto que deve ser repetido tal como é; o *tipo*, ao contrário, é um objeto com respeito ao qual cada artista pode conceber trabalhos de arte que possam

não ter semelhança entre si. Tudo é preciso e dado no modelo; tudo é mais ou menos vago no *tipo*.” (Quatremère de Quincy, *de l’Imitation*, p.LVIII - 1823/1980)

Mas a definição de Quatremère é razoavelmente extensa e apresenta, logo a seguir, outro trecho que me parece fundamental para a compreensão tanto da relação entre os conceitos de Imitação e Tipo - através da precedência - quanto da complexidade do conceito de Tipo, adiante abordada:

“Em todos os países, a arte de construir corretamente nasceu de um germe preexistente. Para tudo é necessário um antecedente; nada, em qualquer gênero, provém do nada, e isso deve ser aplicado a todas as invenções humanas. Vemos também que todas as coisas, a despeito de modificações posteriores, conservam de maneira sempre visível, sempre evidente ao sentimento e à razão, seu princípio elementar. É como uma espécie de núcleo em torno do qual agregam-se e ao qual são coordenados, ao longo do tempo, os desenvolvimentos e as variações formais aos quais o objeto é suscetível. Temos assim, milhares de coisas em cada gênero; e uma das principais ocupações da ciência e da filosofia, é procurar a origem e a causa primitiva. Eis o que devemos chamar *tipo* em arquitetura, como em todas as outras invenções e instituições humanas.”

(QUATREMÈRE DE QUINCY, *de l’Imitation*, p.LVIII, LIX)

5.2. OS CONCEITOS DE TIPO E CARÁTER EM ARQUITETURA

O homem relaciona-se com seu entorno de modo predominantemente visual; a simples presença de objetos - naturais ou por ele produzidos - costuma se constituir em sistema referencial físico. Pode-se mesmo dizer que a ausência desses objetos também será sentida e interpretada pelo homem como sensações de falta ou de privação de uma referência, pois como bem lembra Jencks (1975, p.5), “cada um dos atos, objetos que o homem percebe está dotado de significado (mesmo que esse significado seja ‘o nada’).”

Assim, o conceito de caráter como marca distintiva entre os seres e os objetos da natureza ou da produção humana, na medida em que identifica-se com a forma visual desses mesmos seres e objetos, tende a confundir-se com o conceito de tipo, também deduzido a partir da forma visual do objeto.

Anthony Vidler (1997, p. 229-230) enfoca muito bem essa relação, quando diz:

“Como bem compreendeu Quatremère, as etimologias de tipo e caráter corporificam a relação entre esses dois conceitos. Tipo, em seu significado mais técnico como instrumento físico da impressão, deriva do original grego, que, além de referir-se à ‘modelo, matriz, molde,’ também e mais diretamente, significava ‘marca’ ou ‘impressão,’ sendo que a palavra grega *typos* (τυπος) tinha o significado de ‘bater’ ou ‘imprimir.’ A etimologia da palavra caráter era, de maneira similar vinculada ao ato de marcação.

(...) A dupla noção de uma impressão física ou estampa e de um caráter figurativo, escrito, coincidia satisfatoriamente com a idéia de uma arquitetura que, em sua relação com a tipificação, tanto em níveis gerais quanto específicos, seria, de forma muito natural, um signo de sua própria natureza. Um tipo verdadeiro deveria possuir seu próprio caráter, o qual deveria estar marcado sem ambigüidade em sua forma.”

No entanto, se ambos os conceitos foram gerados a partir da mesma matriz, a medida em que as sociedades se desenvolveram, tornaram-se mais

complexas e precisaram desmembrar seus conceitos primitivos para permitir uma operacionalidade de significados, o tipo e o caráter assumem diferentes conotações. Assim, no campo dos seres naturais, a divisão dos conceitos acabou por definir a distinção entre características físicas visualmente constatáveis (tipo) e características de temperamento ou conduta cuja identificação nem sempre seria imediata (caráter), dependendo muitas vezes de um maior conhecimento ou convivência com o ser em análise.

Dentro dessa linha de pensamento, o caráter de um determinado ser só poderia ser facilmente identificado se demonstrado, isto é, “interpretado” em seu semblante ou sua fisionomia.

Para um melhor entendimento das diferenças entre os dois conceitos, creio que vale a pena retornar à analogia fisionômica, nos moldes da caracterização feita no passado por Jacques G. Lagrange. Dessa maneira, quando dizemos que um indivíduo tem um determinado caráter, estamos sempre a nos referir a seu modo de ser, às suas ações. As tentativas alegóricas da pintura e da escultura, nos séculos XVIII e XIX, de sintetizar, isto é, de “plasmar” na matéria um comportamento específico, numa determinada imagem fixa, numa determinada “fisionomia”, só puderam se sustentar numa sociedade com valores oficiais predominantemente idealistas e maniqueístas - onde se aceitava, por exemplo, que os deuses gregos “simbolizavam” determinadas virtudes ou características que excluía a ambivalência ou a variedade de conduta que caracteriza o ser humano.

Esse mesmo tipo de pensamento reduutivo estabeleceu para o reino animal características específicas que, por serem mais genéricas, isto é, estendidas a toda a espécie, funcionavam melhor como

alegoria. Assim, ao afirmarem ou pretenderem que o leão simbolizasse a ferocidade, a raposa a sagacidade, a gazela a leveza, e assim por diante, embora excluíssem outras características de cada uma dessas espécies, estavam a dizer algo como: o homem - e todo e qualquer homem - simboliza a inteligência.

Acredito, assim, que ao longo do tempo a separação entre os dois conceitos também ficou clara na arquitetura, como podemos constatar a partir da definição feita por Carlos Martí Arís (1993, p.16) de que “um tipo arquitetônico é um conceito que descreve uma estrutura formal,” e, mais precisamente, no terceiro dos corolários que ele estabelece a partir de sua definição:

“o tipo refere-se a estrutura formal: não lhe incumbem, portanto, os aspectos fisionômicos da arquitetura; falamos de tipos desde o momento em que reconhecemos a existência de ‘semelhanças estruturais’ entre certos objetos arquitetônicos, a margem de suas diferenças no nível mais aparente ou epitelial.”

E dentro dessa mesma linha de pensamento, a diferenciação entre os conceitos fica estabelecida com a definição de Ignasi de Solà-Morales (1984, p.62), quando fala do caráter arquitetônico tal como foi entendido a partir de meados do século XVIII, e diz que “um caráter deveria ser, aristotélica e romanticamente, expressão da alma, isto é, do conteúdo do edifício e da intenção de seu autor.”

Apesar desses dois conceitos terem sido desenvolvidos, já a partir de Quatremère, em direções que se distanciaram bastante, fazendo com que Tipo arquitetônico viesse a ser identificado com uma espécie de processo produtivo da forma arquitetônica (ou, como desenvolvido por

Argan e outros, um esquema subjacente à forma arquitetônica), o Caráter arquitetônico estabeleceu-se fundamentalmente como a impressão produzida por essa forma no espectador.

Assim, se o conceito de Tipo poderia ser definido, como bem lembra Argan (1983), como um conceito associativo, isto é, como uma espécie de princípio básico de produção de várias formas não necessariamente similares, o conceito de Caráter assume nitidamente contornos exclusivistas, ao pretender a identificação distintiva do objeto arquitetônico em meio a seus pares.

Por outro lado, podemos também afirmar que se o conceito de Tipo pressupõe a objetividade, ao lidar com o fato acabado e com evidências constatáveis sob quaisquer circunstâncias, o de Caráter é quase que puramente subjetivo, na medida em que vincula-se à transmissão de sensações provocadas pelo “espírito” do prédio.

Melhor explicando, o conceito de Tipo lida com dados evidentemente teóricos mas que são extraídos de uma ou de várias realidades físicas, realidades estas que podem ser deduzidas, por exemplo, a partir dos prédios de uma sociedade extinta da qual se conhecem alguns dados. Nessas circunstâncias, o conceito de Tipo pressupõe a ação de um ou mais indivíduos para a concretização de uma obra que, uma vez finalizada, encontra-se estática e acabada, como uma espécie de “matéria morta” a partir da qual o observador investiga, analisa e extrai conceitos a respeito das necessidades e possibilidades que a geraram. O caráter no entanto, pressupõe a vida dos prédios e sua “ação” sobre os indivíduos que o observam, podendo ser diferentemente interpretados pela sociedade que os gerou ou pelos observadores futuros.

Simplificadamente, e transferindo os conceitos para a espécie humana, para a qual eles efetivamente foram criados,

podemos dizer que o Tipo é aquele processo que, jogando com um conjunto de dados, engendra uma determinada compleição física, e cujo resultado encerra-se na hora da criação. O Caráter, por sua vez, é aquele conjunto de dados de comportamento que fica evidenciado através da forma física, mas que pressupõe um determinado grau de desenvolvimento do indivíduo após sua geração, mesmo que esta geração já predetermine alguns dados básicos de comportamento.

E é justamente nesses dados básicos predeterminados que me parece residir a maior possibilidade de fusão dos dois conceitos, na medida em que o prédio, como um elemento estático, depende exclusivamente da forma para transmitir o seu “espírito”, e faz com que se retorne à inexorabilidade da supracitada proposta de Vidler de que “Um tipo verdadeiro deveria possuir seu próprio caráter, o qual deveria estar marcado sem ambigüidade em sua forma”.

6. TIPO ARQUITETÔNICO

A maioria dos artigos escritos nos últimos trinta anos a respeito do Tipo arquitetônico atribui à Quatremère de Quincy sua formulação, citando, freqüentemente, parte dos textos da *Encyclopédie Méthodique*, publicada por C.J. Panckoucke entre 1781 e 1825, ou do *Dictionnaire Historique...*, do próprio Quatremère, publicado em 1832.

Anthony Vidler (1997, p.219, 220) informa, entretanto, que o conceito já existia anteriormente com conotações religiosas e tendo “entre os platônicos” definições como a dada pelo dicionário da *Académie Française* (1773) de que “as idéias de Deus são os tipos de todas as coisas criadas”.

A aproximação do enfoque de Quatremère teria se dado, segundo Vidler (1997, p. 221-223), com os textos de Ribart de Chamoussat em seu trabalho *L'Ordre français trouvé dans la Nature*:

“Nesse ponto Ribart seguiu a teoria convencional da imitação: a seleção de um tipo como um componente das belezas ideais da natureza, um standard de perfeição em vez de um simples exemplo, uma árvore típica em vez de uma específica, e a imitação dessa *belle nature* para assegurar a perfeição da arte. A natureza providenciou o tipo; o homem transformou-o em arte.

(...)

‘Precisamos voltar à origem, aos princípios e ao tipo. Eu pretendo significar com essa palavra *tipo*, as primeiras tentativas do homem de submeter a natureza, de torná-la adequada às suas necessidades e costumes e favorável a seus prazeres. Os objetos sensíveis que o artista seleciona com correção e raciocínio extraídos da natureza de forma a acender e, ao mesmo tempo, manter as chamas de sua imaginação, eu chamo de *arquetipos*.’”

(Ribart de Chamoussat apud Anthony VIDLER)

Da mesma maneira que Vidler, Sylvia Lavin (op.cit., p.90) também examina a precedência do conceito, quando informa a utilização da palavra tipo, numa acepção mais material, num artigo

encomendado à Rondelet por Quatremère, e, em direção oposta, isto é, como tentativa de associação a atributos divinos, por Viel de Saint-Maux. Segundo a autora, Francesco Algarotti, ao utilizar a expressão “arquetipo”, teria aproximado o conceito à formulação de Quatremère, sem chegar entretanto a aprofundá-lo.

Mas se essas precedências têm o poder de asseverar a célebre afirmação de Quatremère de que “nada provém do nada”, elas lhe garantem o crédito de verdadeiro autor, em função do aprofundamento sistemático e das conotações por ele atribuídas ao conceito de Tipo. Como lembra Anthony Vidler (1997, p. 223-225):

“Foi, de forma bastante significativa, outro estudioso da antigüidade e maçon, Quatremère de Quincy, quem, dois anos após a publicação do tratado de Ribart, ampliou sistematicamente o conceito de tipo como base de sua teoria e história da arquitetura.

(...)

O esboço histórico-teórico do ensaio sobre a arquitetura egípcia, que continha quase todas as idéias da teoria madura de Quatremère, foi ampliado e sistematicamente rescrito numa série de artigos escritos entre 1787 e 1788 para o primeiro volume da *Encyclopédie méthodique: Architecture*. Aqui, a noção de tipo reapareceu como fundamental tanto para a história quanto para a estética da arquitetura. Artigos sobre ‘Arquitetura’, ‘Cabana’, e ‘Caráter’ afirmavam que a primeira *cabane de bois* era ‘inquestionavelmente o tipo dos gregos, entre os quais...a arte encontrou um modelo ao mesmo tempo sólido e variado’. O tipo era de novo similar ao modelo, uma espécie de ‘esqueleto’ da forma arquitetônica; a *cabane* era, assim como a cabana de Laugier, a descrição do que Quatremère citou exaustivamente como um ‘princípio, que seria para a arquitetura o que um axioma o era para a moral’. Pela origem simultânea - formado sob a égide de *besoin* natural e de acordo com princípios paralelos aos da própria natureza - e pela promessa de desenvolvimento futuro, o tipo era tanto a lei primeira quanto a semente frutífera.

‘Sempre e em cada tempo, devemos retornar o olhar para o tipo da cabana de forma a aprender a razão para tudo o que possa ser permitido em

arquitetura, para aprender o uso, a intenção, a verossimilhança, a adequação e a utilidade de cada coisa. Esse tipo, que nunca deveria ser perdido de vista, será a regra inflexível que irá corrigir todos os costumes corrompidos, todos os erros viciados que são o resultado inevitável da rotina cega e da sucessiva imitação dos trabalhos de arte. Nas mãos do artista, ele (o tipo) sempre terá a virtude poderosa de regenerar a arquitetura e de evitar a ocorrência dessas súbitas mudanças e revoluções de gosto às quais a arte está sempre sujeita. Esse tipo precioso é, de alguma maneira, um espelho mágico, no qual a arte corrompida e pervertida não pode se olhar e que, por lhe lembrar sua origem, pode sempre reconduzi-la a sua virtude original.”

(Quatremère de Quincy apud Anthony VIDLER)

Embora Quatremère tenha abordado e reescrito o conceito de Tipo em mais de uma ocasião e tenha, nessas abordagens, imprimido um maior ou menor grau de complexidade à definição, o que me parece marcante, ao longo de seu trabalho e na maior parte de seus textos é a lucidez e profundidade de seu pensamento, que aproxima a arquitetura da filosofia. Assim, não obstante sua recomendação para que os arquitetos retornassem continuamente ao Tipo para evitar os descaminhos da arquitetura, sua preocupação parece ter sido sempre mais profunda e filosófica do que a de uma mera indicação de um “esqueleto” da forma ou a do fornecimento de dados para determinar um processo classificatório. O simples fato de diferenciar o Modelo do Tipo, fazendo com que este seja o princípio ou a “filosofia” daquele, coloca o primeiro na categoria de objeto visível, palpável, e o segundo na condição de idéia, conceito, princípio intangível¹.

¹ Como lembra ANTHONY VIDLER em *El espacio de la Ilustración*, p.226: “O tipo tornou-se quase sinônimo da “Idéia” celebrizada por Bellori e Winckelmann, um conceito metafísico ao qual todas as manifestações físicas deveriam ser relacionadas, mas apenas de forma imperfeita. Assim, de uma forma que até então não havia tido tal consistência, o tipo foi distinguido do modelo; este, ao implicar em ‘cópia literal’ no seu uso comum, tinha muitas conotações do empírico, do físico e do mítico, para ser usado adequadamente numa maneira filosófica”.

César Naselli, em uma nota de seu artigo *La tipología como elemento proyectual* (1985, p.34), fala sobre essa intangibilidade:

“Dessa afirmação de Quatremère, podemos inferir que em sua idéia, o tipo é uma norma, uma lei geratriz interna abstrata, **não referente ao figurativo**, nem ao visual-geométrico. Posto que tampouco se depreende de seu famoso texto a natureza desse elemento que serve de regra ao modelo, evidentemente interno ao objeto, não indicando se trata-se do espaço ou da função, ou de tantas outras matérias sobre as quais se construiu a noção de tipo, **evidentemente** (Quatremère - nota minha) **refere-se ao poder de estruturação** desse elemento, não importando sua substância.”

Em boa parte de seus textos, Quatremère exige, muitas vezes, que se vincule as noções de Imitação e de Tipo a um processo ou, a uma soma de diversos processos que de maneira simplificada podem ser assim resumidos: a Natureza fornece um sítio e um certo número de materiais disponíveis para que uma determinada sociedade, cujo temperamento também foi por ela forjado, aprenda, numa relação dialética, a suprir suas necessidades físicas e culturais de abrigo e de espaço para o convívio dos indivíduos. Nesse sábio aprendizado, o homem acaba por criar uma segunda Natureza que reflete sua inteligência e sua sensibilidade aplicadas na solução dos problemas que a própria Natureza criou, transformando a arquitetura por ele produzida na “máscara embelezadora da necessidade”, definida por Jean le Rond d’Alembert².

Parece-me, assim, que seu conceito de Tipo, por mais que possa ser traduzido em formas ou esquemas materiais, refere-se essencialmente ao processo de aprendizado das lições da Natureza, aplicado às necessidades físicas e

² Citado por ANTHONY VIDLER em *El espacio de la Ilustración*, p.42.

psicológicas do ser humano num determinado estágio de sua evolução.

Não resta dúvida de que o conceito de Tipo ganhou com Quatremère uma consistência que, sem afastá-lo de cogitações filosóficas precedentes, vinculou-o a própria idéia de fazer arquitetura.

As dificuldades em lidar com um conceito tão abstrato e, ao mesmo tempo, tão associado à exemplaridade do modelo, fizeram com que em alguns trechos de seus textos Quatremère tivesse que aproximar a filosofia conceptual da materialidade, principalmente porque seu objetivo, mais do que filosofar, deveria ser o de orientar a prática arquitetônica, ou, pelo menos, o de reconduzir a prática arquitetônica aos sólidos caminhos originais. Assim, no meio de textos abstratos, encontraremos algumas passagens mais objetivas como, por exemplo:

“Aplicamos ainda a palavra *tipo*, na arquitetura, a certas formas gerais e características do edifício que as recebe. Essa aplicação cabe perfeitamente nas intenções e no espírito da teoria precedente. De resto, ainda podemos, se desejarmos, empregar muitos usos próprios a certas artes mecânicas, que podem servir de exemplo. Ninguém ignora que uma quantidade de móveis, de utensílios, de vestimentas, tem o seu *tipo* necessário baseado no emprego que deles fazemos e nos usos naturais aos quais os destinamos. Cada uma dessas coisas tem, na verdade, não seu modelo, mas seu *tipo*, nas necessidades e na natureza. Malgrado aquilo que o espírito industrial bizarro procura inovar nesses objetos, contrariando o instinto mais elementar, quem não prefere num vaso a forma circular à poligonal? Quem não acredita que a forma das costas do homem deva ser o *tipo* do encosto de uma cadeira? que a forma arredondada não seja o único *tipo* razoável para o penteado de uma cabeça?”

(Quatremère de Quincy, *de l'Imitation*, p. LIX, LX)

Dessa forma, já a partir de Quatremère, pode-se detectar uma característica marcante que tem acompanhado o conceito até os dias de hoje e que é, justamente, a contraposição entre o abstrato e o concreto, representada pela dificuldade em traduzir aquele “germe” num esquema de forma razoavelmente compreensível.

E já mesmo antes de Quatremère, quando o Tipo identifica-se com “as coisas criadas por Deus” ou com o Arquétipo³, o conceito precisa necessariamente livrar-se de toda a abstração e materializar-se numa imagem concreta, visível. A observação feita por Diderot na *Encyclopédie*, parece mostrar essa necessidade de produzir uma abstração a partir de vários dados concretos ou, inversamente, a de concretizar, num exemplar, a abstração de um conceito:

“O Senhor Winckelmann observa que (...) os gregos haviam alcançado a beleza ideal em todos os gêneros (...) observando habitualmente gente bonita nos ginásios, nos anfiteatros, nas termas (...) Esses gregos, tal como as abelhas que fazem seu mel com o néctar das flores, combinaram os olhos mais admiráveis com a mais perfeita das bocas, etc.; e compuseram, dessa maneira, um *tipo* (itálico de Vidler) de beleza no gênero feminino.” (Apud Anthony VIDLER, 1997, p. 221)

Por isso, o que um grande número de abordagens da noção do Tipo após Quatremère parece refletir, é uma espécie de materialização do processo com vistas a sua aplicação no exercício profissional cotidiano, tal como o fizeram Argan e outros contemporâneos seus. E se alguns autores mais recentes têm mantido fidelidade ao seu enfoque filosófico, parece-me necessário contrapor às realizações de Quatremère, o trabalho - tão importante para os rumos da arquitetura quanto o seu - de um “pragmático” contemporâneo: Jean-Nicolas-Louis Durand.

³Termo que pode ser definido como “modelo de seres criados; padrão, exemplar, modelo, protótipo” (dicionário AURÉLIO).

O trabalho de Durand, que foi publicado poucos anos antes do de Quatremère⁴ e cujos dois tratados não mencionam diretamente o conceito de Tipo, parece-me em boa parte responsável pela materialização a que me refiro.

Se podemos dizer que a maioria dos tratados arquitetônicos que mostravam os prédios antigos desenhados lado a lado (indicando maior ou menor quantidade de detalhes), encaixavam-se dentro do processo convencional de criação arquitetônica a partir de modelos precedentes, diremos também que os tratados e métodos disponibilizados por Durand, tinham a vantagem de não só apresentarem os modelos do passado, como também, a essência geométrica desses modelos, reduzindo-os a um esquema de forma que acabou sendo identificada com a “tipificação” do prédio. Leandro Madrazo, num artigo intitulado *Durand and the Science of Architecture* (1994, p. 13-14) exemplifica essa esquematização:

“Pode-se afirmar que o que Durand estava pretendendo com a simplificação e regularização dos desenhos, era usar os edifícios individuais para ilustrar alguns princípios genéricos de arquitetura. Por essa razão, ele teria achado necessário eliminar traços individuais ou acidentais, sujeitando as representações dos edifícios a um processo de regularização. Nesse contexto, os edifícios antigos proviam o material de fundo com o qual Durand exemplificava a sistematização do conhecimento arquitetônico.”

De forma mais ou menos semelhante, Werner Oechslin (1986, p. 45-46) mostra essa “má-interpretação” de que foi alvo o trabalho de Durand:

⁴ Os dois tratados de Durand foram publicados originalmente entre 1799 e 1805 e, apesar de parte dos textos de Quatremère já aparecerem na edição de 1788 da *Encyclopédie méthodique*, sua formulação completa do conceito de Tipo arquitetônico parece só ter sido consolidada por volta de 1825.

“A tabela de Durand *Ensemble d'édifices résultant des divisions du quarré, du parallélogramme, et de leurs combinaisons avec le cercle*, publicada em seu *Précis de leçons*, é vista usualmente como um exemplo dessa concepção estreita da tipologia, que transforma a base sólida da linguagem universal da geometria para aplicá-la, de uma maneira tão adulterada quanta possível, aos objetos arquitetônicos concretos. A relação direta feita por Durand entre configurações geométricas (puras) e o processo do projeto, emerge claramente tanto da tabela citada do *Précis* quanto da justaposição de figuras geométricas e tipos arquitetônicos, na segunda edição da tabela, em 1813.

Na verdade, um exame mais acurado mostra que Durand não representa, de forma alguma, apenas uma contraposição à discussão ‘histórica’ de Quatremère de Quincy sobre o conceito de tipologia. Tampouco Durand fala somente de uma ‘redução geométrica da arquitetura.’ Ao contrário, ele preocupa-se em esclarecer o relacionamento entre uma tipologia concreta (historicamente) existente e a ‘forma geral’ baseada nas leis universais da geometria.”

Independentemente das qualidades e defeitos intrínsecos, tanto o trabalho de Quatremère quanto o de Durand representam uma resposta à crise da sua disciplina no século XVIII. E seus diferentes posicionamentos refletem a polarização, freqüente em momentos de crise, que fez com que um deles procurasse na história e na filosofia e, o outro, na ciência e na tecnologia, as possibilidades para solução do problema que tinham em comum.

Podemos, com base a tudo o que já foi dito sobre o trabalho de ambos, simplificar essa polarização dizendo que Durand procurou a solução no corpo da arquitetura, em sua anatomia visível, ao passo que Quatremère perscrutou a alma da arquitetura em busca dessa mesma solução.

A preponderância do Ecletismo, com sua ensablagem de elementos dirigida por regras de composição e pelo gosto pessoal ou coletivo, com sua ênfase à abordagem

dos aspectos involutórios em detrimento dos estruturais, e com seu conseqüente apelo consumista, parece mostrar que tanto os profissionais quanto a sociedade preferiram a ciência pragmática de Durand à filosofia hermética de Quatremère.

Nesse mesmo período, o Tipo assumiu, quando mencionado, conotações bastante práticas e vinculadas à forma do edifício.

Rafael Moneo, no artigo *De la Tipologia* (1983), fala sobre essa mudança de enfoque:

“Os livros e manuais que começam a aparecer no século XIX, depois dos ensinamentos de Durand, mostram com clareza o material que a profissão dispunha, classificando-o segundo funções que, em certo sentido, caberia serem denominadas de tipológicas. Mas, apesar de toda a precisão com que se descreviam tanto os elementos singulares quanto os esquemas adequados para os distintos programas, dando lugar à aparição de partidos genéricos que podiam chegar a ser confundidos com os tipos, é preciso que se reconheça que aquela estrutura formal, plena e indestrutível, em que radicavam os atributos do tipo, havia desaparecido por completo. A teoria que a profissão tinha em mãos, que havia chegado como um legado natural de Durand, era, somente, um instrumento para a composição.”

Quando o conceito volta a freqüentar a teoria arquitetônica, na década de sessenta deste século, vários arquitetos e historiadores, coincidem na atribuição da retomada à Giulio Carlo Argan⁵, que juntamente com outros estudiosos

⁵ Com respeito a essa retomada, ANTHONY VIDLER, no preâmbulo intitulado *The production of Types*, de seu artigo (in *Oppositions* n°8, Primavera de 1977), diz: “A idéia de Tipo, adormecida na Teoria arquitetônica desde os anos trinta, foi, na última década, reinvocada pelos neo-racionalistas italianos. Sucedendo os ensaios de Argan e de Rossi nos anos sessenta, um crescente número de arquitetos têm visto a Tipologia como um agente de regeneração da arquitetura numa era de funcionalismo desalentador e de obstinado ecletismo. As novas teorias do Tipo unem-se à crítica ao determinismo programático em arquitetura e às imagens de cidades radiantes em urbanismo. Assim, uma nova sensibilidade para com os precedentes formais junta-se ao esforço para reconstituir a cidade demolida pelos projetos *desurbanistas* do Movimento Moderno. Dessa maneira, apenas vinte anos após John Summerson propor que a força de unidade da arquitetura moderna residia no programa, uma nova fonte de unidade está sendo apresentada na aparência do Tipo.”

italianos estavam preocupados com a incapacidade do Modernismo em resolver problemas relacionados com a cidade e a arquitetura tradicional.

Tal como Durand ou Quatremère no século XVIII, esses estudiosos buscavam novas orientações para a prática arquitetônica, o que gerou um conseqüente retorno às origens e fontes antigas que costuma caracterizar essa espécie de preocupação.

Mas apesar de Argan atribuir a autoria à Quatremère e proceder a interpretação de seus textos, sua filiação ao conceito de Tipo me parece ter conotações que o vinculam mais ao enfoque pragmático de Durand do que à filosofia de Quatremère.

Argan escreveu, provavelmente no início dos anos 60, o artigo sobre tipologia, veiculado em algumas publicações (a fonte de citação neste trabalho é a publicação em *Summarios* n°71- nov. 1983⁶), onde refere-se à Quatremère e à complexidade do conceito. No entanto, em certas passagens de seu texto, como, por exemplo, quando ele fala em “formas artísticas desvitalizadas”, ou no “passado como um fato já consumado”, ou ainda em outras, do mesmo texto, em que ele diz

“O tipo configura-se assim como um esquema deduzido mediante um processo de redução de um conjunto de variantes formais a uma forma-base ou esquema-comum”,

ou

“a série de tipos (...) não têm caráter normativo e prescritivo mas, sobretudo, o de auxiliar e subsidiar a operação artística, quer dizer, por à disposição do artista um conjunto morfológico e de construções sintáticas”,

Argan parece-me aproximar muito o conceito de Tipo ao trabalho de Durand.

⁶ A editora da *Colección summarios*, MARINA WAISMAN (1983), diz no editorial que este texto de Argan é o integral que apareceu na *Enciclopedia Universale dell'Arte*, posteriormente publicado em forma mais reduzida em *Progetto e Destino*, este de 1965.

Embora Durand não tenha proposto uma estrutura completa mas, sim, uma série de elementos e procedimentos geométricos para atingir uma estrutura, e Argan, ao contrário, jamais propôs o desmantelamento da estrutura, seu conceito desse esquema de forma após a redução dos vários modelos disponíveis, não enfatiza e tampouco estimula as cogitações de Quatremère sobre o porquê de uma determinada sociedade, num determinado local, gerar uma forma específica de edifício.

Em outro trabalho seu, o livro *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días* (1982 p. 34-35) Giulio Carlo Argan, simplifica bastante o conceito, apresentando uma espécie de “método fácil para a dedução/utilização do Tipo” ao dizer:

“O tipo determinou-se sempre na história pela comparação de uma série de edifícios entre si. Teoricamente, de todos. Quer dizer, se me proponho a estabelecer o ‘tipo do templo circular períptero’, teoricamente deveria realizar este processo: tomar todos os templos circulares perípteros construídos até o presente e a seguir isolar tudo o que se repete nesses exemplos. Todos têm definida muito claramente uma colunata com alinhamento circular: aqui está um elemento que isolo e que me servirá para definir meu tipo. Mas além disso, podem existir alguns que tenham janelas na câmara circular interior, enquanto outros não as têm; de modo que eliminarei o elemento janela uma vez que ele não se repete em todos os exemplos. O tipo resultará de um processo de seleção mediante o qual separo todas as características que se repetem em todos os exemplos da série, e que logicamente posso considerar constantes do tipo. De maneira que realizei a seguinte operação: observei o antigo e deduzi um esquema. Que tipo de esquema? Um esquema que não tem qualquer valor de forma artística porque não o vejo em sua realidade de forma plástica, vejo-o somente como um esquema de distribuição de elementos, relacionados com uma determinada idéia de espaço, com uma função específica. Em outras palavras, isolo uma espécie de esqueleto espacial, como se quisesse fazer uma jaula metálica, um esquema espacial que depois realizarei, e ao qual depois darei concretude plástica através de formas arquitetônicas.

Agora, para entrar no problema trataremos de considerar que valor tem na função o processo artístico do tipo. Supondo que devo realizar um templo circular períptero, uma vez que cheguei a esse processo de seleção de todos os dados históricos disponíveis e deduzi meu tipo, praticamente esgotei a experiência histórica que considero poder servir para a minha criação artística. Em outros termos: se devo projetar um templo circular períptero, observo todos os templos circulares perípteros e uma vez obtidos dessa derivação os caracteres gerais dos templos circulares perípteros, proponho-me a fazer o que fizeram todos os demais, desenvolver esse esquema segundo um critério formal pessoal, mas que não altere o esquema; coloco-me numa condição tal que, tendo esse esquema em minha mente, o mínimo que posso fazer é realizá-lo formalmente.

Toda a arquitetura do Renascimento e toda a arquitetura barroca, em sua maioria, podem ser reduzidas a esse processo de invenção baseado na coerência do tipo, com a intenção de que o elemento que agregos possa por sua vez constituir uma experiência histórica para o futuro, ou seja, modificar, desenvolver e definir o tipo.”

Seria, obviamente, muito leviano acusar Argan - tanto quanto Durand - de banalizar conceitos intelectuais na tentativa de os tornarem acessíveis ao exercício cotidiano de todo e qualquer profissional.

No entanto, o que pode ser constatado após o redescobrimto do conceito de Tipo é que a necessidade de melhor explicação ou detalhamento, provocou sua associação a termos que podiam ser diferentemente conceituados e, além disso, têm em sua conceituação maior ou menor grau de abstração e subjetividade.

Assim, se originalmente Quatremère propõe a distinção entre Tipo e Modelo e deixa implícita a associação do conceito com um processo ou, como diz César Naselli, com uma “lei geratriz interna abstrata”, em tempos mais recentes vamos encontrar o Tipo associado ao conceito do Esquema kantiano ou ao da Estrutura semiológica e, numa das associações mais permanentes - já desde o século passado e, certamente, por sua fácil aplicabilidade -

com a do conceito de Forma (ou com o esquema da forma).

Por considerar que poucos estudiosos recentes definiram tão bem quanto Carlos Martí Arís, a distinção entre o exercício profissional na arquitetura tradicional e no período modernista, ou seja, em épocas imediatamente anteriores ao surgimento do conceito de Tipo e à sua retomada - e coincidentemente em situações de crise tanto de um quanto do outro exercício - parece-me importante citar a sua visão desse processo (op.cit., p. 138):

“Enquanto o saber tradicional da arquitetura manteve sua vigência, o homem veio utilizando, de um modo direto e imediato, a experiência precedente. A arquitetura era então uma arte eminentemente coletiva, cujo exercício dependia estreitamente da existência de modelos normativos dos quais partia-se sempre, como algo certo e firmemente estabelecido. Assim, quando o mestre da Catedral de Bourges defronta-se com a construção do edifício, não parte de alguns dados abstratos e carentes de forma; seu ponto de partida é, pelo contrário, um modelo definido baseado nas experiências imediatamente precedentes: Senlis, Noyon, Laon,... Do mesmo modo opera o maestro de Chartres com respeito a Bourges: acrescentando mais um anel (embora, desta vez, culminante) à cadeia de exemplos anteriores, avançando por um lento caminho de depuração e aperfeiçoamento.”

Da mesma maneira, a explicação de Martí Arís (op.cit., p.144-145) sobre o conceito tradicional e o moderno do exercício da arquitetura, parece-me exemplificar muito bem a situação do Tipo em ambas as ocasiões:

“Segundo nossa hipótese, em toda a verdadeira arquitetura está presente, de um modo ou de outro, o princípio tipológico entendido como estrutura formal que, além da obra singular, remete a certos princípios permanentes. Ocorre, contudo, que com o desenvolvimento do pensamento moderno, a noção de tipo foi adquirindo um novo estatuto epistemológico e sua intervenção no projeto cumpre-se de modo diverso.

Em que consiste essa modificação? Podemos responder resumidamente dizendo que na

arquitetura tradicional os distintos subsistemas que compõem o edifício (estrutura portante, esquema distributivo, organização espacial, mecanismos de acesso e verificação, relação com o exterior, etc.) coincidem entre si, superpondo-se de modo exato e unívoco, estabelecendo nitidamente sua forma tipológica; enquanto que na arquitetura moderna todos esses subsistemas podem ser isolados e abstraídos, podem ser pensados com autonomia segundo suas estratégias que, mesmo sendo cúmplices, não serão obrigatoriamente coincidentes. Assim, ao caráter monolítico da arquitetura tradicional, opõe-se a dimensão analítica, passível de decomposição, da arquitetura moderna, onde o projeto resulta da sobreposição e da mútua coordenação dos diversos subsistemas.”

Considero, assim, que qualquer definição operacional sobre o conceito de Tipo Arquitetônico, deva partir da abordagem filosófica de Quatremère de Quincy, muito bem interpretada por César Naselli quando o define como uma “lei geratriz interna abstrata,” e pelo vínculo, referido por Martí Arís, ao processo de acomodação de subsistemas essenciais à prática arquitetônica.

Tal conceito seria, portanto, “não referente ao figurativo” como o propõe Naselli mas, na condição de processo de compreensão e de produção dos diferentes subsistemas que possibilitam a transformação das necessidades e da vontade humanas em arquitetura, teria sua tradução consubstanciada em determinadas e inevitáveis formas - até porque, em nenhum momento, a arquitetura consegue prescindir da materialidade.

7. O CARÁTER ARQUITETÔNICO

7.1. A ORIGEM DO CONCEITO DE CARÁTER ARQUITETÔNICO

Embora Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira não aborde o conceito do caráter arquitetônico em seu tradicional dicionário, as diferentes acepções que apresenta da palavra definem sua associação a uma marca impressa em qualquer superfície; ao registro físico de aspectos distintivos entre objetos e/ou seres vivos; ou, numa relação mais complexa, ao registro, na superfície dos objetos e na fisionomia dos seres vivos, de um aspecto (ou de um conjunto de aspectos) dominante em sua maneira de ser ou em seu temperamento. As diferentes definições também trazem implícito um aspecto que me parece fundamental para seu vínculo com a arquitetura: ao estabelecerem a condição de marca impressa do comportamento ou da distinção dos comportamentos de seres vivos - isto é, de seres cujas condutas e temperamentos englobam uma multiplicidade de atitudes e sentimentos - pretendem estabelecer uma espécie de resumo ou concentração de diferentes aspectos ou, como muito explorado no teatro e na mitologia gregos, como a identificação de uma qualidade ou defeito principal que exclui outras possibilidades de comportamento.

E se essa espécie de concentração de várias ações e comportamentos num único aspecto encontrou maneiras de se realizar no teatro ou na literatura, onde uma narrativa estabelecia a continuidade necessária para construir e confirmar uma determinada característica, marcante, o problema nas artes plásticas era um pouco mais complexo.

Apesar de um quadro ou uma escultura produzirem um impacto muito mais imediato sobre o observador do que uma peça teatral ou uma poesia escrita, suas contingências estáticas eliminam a

possibilidade, acima referida, da construção e da confirmação da imagem, exigindo desse quadro e dessa escultura muita acuidade na escolha da informação característica que se pretenda transmitir.

E como qualidade adicional das artes plásticas, tanto na pintura quanto na escultura - já que na maioria das vezes estamos nos referindo a atributos dos seres vivos - existe a possibilidade de uma representação analógica de atitudes ou fisionomias que refletem situações ou sentimentos consagrados.

A arquitetura, no entanto, além dos aspectos formais, é uma arte utilitária cuja produção precisa abrigar o homem com conforto dentro de uma estrutura estática, não contando com a disponibilidade analógica e nem com a clareza representativa das demais artes plásticas.

Winckelmann explica muito bem essa distinção quando fala sobre a imitação nas artes, na sua *Histoire des Arts chez les Anciens*:

“A escultura e a pintura atingiram um grau de aperfeiçoamento antes da arquitetura. A razão é a de que a arquitetura é muito mais ideal do que as outras duas. A arquitetura não tem um objeto determinante na natureza que deva ser imitado: ela baseia-se em regras gerais e leis de proporção. A escultura e a pintura, tendo começado pela simples imitação, encontraram todas as suas regras na contemplação humana. Esse modelo abrangia todas as regras possíveis. A pintura e a escultura não tinham nada mais a fazer - tal como falar - além de observar e executar. A arquitetura era obrigada a procurar suas regras na combinação de incontáveis proporções: um número infinito de operações era necessário para sua revelação.”
(Apud Sylvia LAVIN, op. cit., p. 106)

Assim, se a arquitetura era uma imitação das ações da natureza e se o homem, com suas proporções, era o organismo mais perfeito produzido por essa natureza, tais

vínculos transferiram-se aos conceitos fundamentais da arquitetura, como, por exemplo, o da simetria, o da composição, o da proporção, o do caráter, o da harmonia, etc.

Da mesma maneira, podemos dizer que não obstante as distinções entre construção e arquitetura, ou entre “boa” e “má” arquitetura, preocuparem há muito tempo os arquitetos e os teóricos da profissão, a tendência humana de acrescentar ao mero abrigo, uma graça, ou uma beleza, ou um significado, parece repousar na base do conceito do caráter arquitetônico.

E apesar de não se falar em caráter arquitetônico anteriormente ao século XVIII, a presença, desde muito tempo, de conceitos como o do decoro e o da conveniência, podendo ambos serem traduzidos, em linhas gerais, como a necessidade de adequação de um edifício ao ambiente, à finalidade ou ao uso a que se destinava, e às convenções *de rigueur* da construção, parece indicar que a arquitetura, mesmo sem conscientizar seu aspecto comunicativo, isto é, mesmo sem se constituir efetivamente numa “linguagem,” precisava comunicar *de fato*. Essa necessidade de comunicar ou vincular a arquitetura com a percepção do usuário, já aparece no título daquele que parece ter sido um dos primeiros tratados a falar sobre o assunto, o *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations* (1780), de Nicolas Le Camus de Mézières.

Richard A. Etlin (in Dora Wiebenson, 1988, p.158) ao falar sobre Le Camus de Mézières, informa também os autores que o antecederam na citação do conceito:

“*Le Génie de l'architecture* de Le Camus de Mézières foi uma obra fundamental para a evolução da teoria neoclássica do ‘caráter’ na França. Para Germain Boffrand (*Livre d'architecture*, 1754) e Jacques-François Blondel (*Cours d'architecture*, 1771-1777), todos os edifícios deveriam ter seu próprio ‘caráter’ ou expressão arquitetônica apropriada. E esse caráter

seria o resultado da concentração, entendida como conceito oposto ao uso decorativo das ordens. Inspirando-se em decorações teatrais e, sobretudo, na nova moda francesa dos pitorescos jardins paisagísticos, Le Camus de Mézières dá um novo enfoque à idéia de ‘caráter’, cuja finalidade deixa de ser a identificação do edifício e passa ser a transmissão de emoções propícias.”

Assim, parecerá estranho que o conceito de caráter arquitetônico aflore justamente após o declínio do Barroco, um estilo onde a dramaticidade e a sensualidade de fachadas e interiores foi profundamente utilizado como propaganda, e estabeleça-se paralelamente a princípios racionalistas, ao culto da “nobre simplicidade” e a valorização das formas elementares da geometria.

Werner Szambien (1986, p. 175), informa que:

“Um conjunto de motivos pode explicar o nascimento da teoria dos caracteres: uma nova concepção da natureza, um conflito social entre dois grupos, uma reação ‘irracional’ de um dos dois grupos, uma reação ao aumento dos conhecimentos em geral, a aparição de novos tipos de edifícios e, por fim, o desenvolvimento da fisiologia.”

Mas sejam quais forem os motivos para o surgimento do vínculo entre o caráter e a arquitetura, seu estabelecimento coincidiu com a quebra da hegemonia da cultura clássica, anteriormente referida, e com a tentativa de estabelecer novos valores para a concepção e o entendimento dos prédios, dentre os quais, particularmente, a conscientização de sua capacidade de comunicar ou de simbolizar idéias e conceitos.

Emil Kaufmann (1968, p.132), ao referir-se às transformações ocorridas no período, aborda essa ruptura:

“As demandas por *utilitas, firmitas, venustas* não eram nada novas. Por séculos as pessoas tiveram a ilusão de que essas qualidades poderiam existir lado a lado, pacificamente. O reconhecimento de sua incompatibilidade veio com o grande despertar da Idade da Razão. Blondel estava

ciente de que qualquer solução parcial tornaria as coisas piores. O descuido com a função levou aos exageros dos arquitetos do Barroco Italiano e dos mestres do Rococó Francês, aos quais ele condenava. O descuido com a forma significaria a destruição da arte. Por isso ele recomendou o meio-termo. Ele achava que a aparência perfeita de uma estrutura dependia principalmente do quanto poderia atingir a conciliação entre a estética e a praticidade: *C'est de cette conciliation que dépend l'accord général de toutes les parties d'un bâtiment.* A distância entre o ponto de vista formalista e o racionalista poderia ser eliminada se a tripla unidade superior fosse atingida: *L'unité consiste dans l'art de concilier dans son projet la solidité, la commodité, l'ordonnance, sans qu'aucune de ces trois parties se détruisent.* A expressão *se détruisent* revela que a permanência dogmática de séculos, o encanto da honorável fórmula *utilitas-firmitas-venustas*, havia terminado.”

Assim, quando a crise da arquitetura clássica do século XVIII faz com que se passe do decoro e da conveniência para a expressividade, através da adoção do caráter como um de seus componentes essenciais, os teóricos da profissão dividem-se basicamente entre três tipos de atitude com respeito ao assunto: o retorno às convenções - tanto no seu sentido mais visual quanto no do entendimento de seu *modus operandi* -; o clamor pela necessidade da alegoria ou de recursos “estilísticos” para dar sentido a formas e elementos que já não mais obedecem a uma sintaxe facilmente reconhecível; e um apelo ao enfoque funcionalista da arquitetura, no qual os elementos convencionais, embora tolerados, não deveriam “atrapalhar” a formulação e o entendimento do prédio. Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, que considero incluído entre os primeiros, isto é, entre aqueles que preconizavam o entendimento das estruturas mais profundas do fazer arquitetônico e, portanto, um retorno consciente e “inteligente” às convenções, parece-me, pela abrangência de seu trabalho, poder ser considerado como o

verdadeiro progenitor do conceito de caráter na arquitetura¹.

¹ O artigo “Regular” *architecture* (autor desconhecido) afirma que a origem da teoria dos caracteres teria sido formulada por Le Camus de Mézières e por Étienne Boullée, cujos escritos *Le Génie de l'architecture...*(1780) e *Architecture, essay sur l'art* (sem data precisa), respectivamente, teriam antecedido os verbetes de Quatremère na *Encyclopédie Méthodique*. EMIL KAUFMANN (1980, p.61). informa que Jacques-François Blondel, professor de Boullée, também utilizou o conceito em suas aulas, reunidas e publicadas em seus *Cours d'Architecture* Conforme os diferentes textos constantes do livro de DORA WIEBENSON (op.cit., p.158 e 289), Germain Boffrand, em seu trabalho, publicado em 1754, parece ter sido um dos primeiros a utilizar o termo e preconizar a ampliação de seu contexto.

7.2. QUATREMÈRE DE QUINCY E A NOÇÃO DE CARÁTER

Entre os vários verbetes escritos por Quatremère de Quincy para a *Encyclopédie Méthodique*, estava seu texto sobre o Caráter, publicado em 1788, e considerado por Sylvia Lavin (op.cit., p. 137) como “o mais denso e complexo de todos os seus escritos sobre arquitetura”, que inicia com a definição:

“Caráter significa uma marca ou figura traçada sobre pedra, metal, papel ou qualquer outro material, com o cinzel, o buril, o pincel, a pena, ou qualquer outro instrumento, de forma a transformar-se no signo distintivo de algo.

No começo das sociedades, os signos materiais eram os primeiros elementos de escrita e os caracteres dos quais eram compostos.

Por isso, no uso metafórico da palavra, caráter não é nada mais do que o signo através do qual a natureza inscreve nos objetos a sua essência, as suas qualidades distintivas, as suas propriedades relativas - na verdade, tudo que possa evitar a confusão desse objeto com outros”.

(Quatremère de Quincy, Apud Tanis HINCHCLIFFE, 1985)

A partir desta definição, Quatremère acrescenta as três categorias em que o caráter poderia ser dividido: Essencial, Distintivo ou Acidental e Relativo.

Como muitos dos escritos de Quatremère, seu texto sobre caráter é denso e complexo, incluindo extensas análises e descrições da relação entre os povos e seus governantes, e, tal como os escritos sobre Imitação e Tipo, vinculam o Homem à Natureza, fazendo com que o determinismo das condições físicas - o mesmo com que explica os três tipos de abrigo primitivo originados nos três estabelecimentos humanos - forjasse, além dos aspectos físicos, a maneira de ser e, em última análise, o caráter dos povos.

Isso parece claro, em textos como:

“Cada sociedade desenvolveu suas estruturas primitivas com o que havia disponível no entorno e, como uma semente, essas estruturas encapsularam todo o desenvolvimento da arquitetura dentro dessa sociedade. É errado

procurar semelhanças e conexões entre a arquitetura de povos diferentes, porque a estrutura subjacente de seus edifícios é completamente diferente.”

(Apud Tanis HINCHCLIFFE, op.cit.)

Ou então, como nas observações sobre os textos de Quatremère feitas por Anthony Vidler (1997, p.231):

“Em termos como os de Burke, Quatremère exigia caracteres definitivos na paisagem - grandes planícies com seus horizontes perdidos no infinito, como o oceano, altas montanhas, com cenas variadas e inesperadas - como opostas às condições planas e uniformes, que oferecem pouco estímulo à mente e aos sentimentos. De forma similar com o clima: climas quentes e frios produzindo distintas fisionomias e formas de pensamento, e climas neutros, só habitantes descaracterizados. As mesmas influências determinavam o caráter dos indivíduos, das instituições, e dos povos; do caráter físico do lugar nascia o caráter moral de cada nação e de sua sociedade.

Dessa maneira, a linguagem, a poesia, e todas as artes da imitação eram impressas com seu próprio caráter, que só podia lembrar as qualidades físicas e morais da natureza, dos povos e dos indivíduos, de forma fidedigna. A linguagem das paixões, afirmava Quatremère, era conformada em todos os lugares por essa natureza, onde os climas frios produziam a razão, e os climas quentes o excesso, monstruosidades inclusive. Ele citava Winckelmann para manter o ponto de vista de que só na Grécia havia sido alcançado o equilíbrio temperado, onde ‘a natureza, tendo passado por todos os níveis do calor ao frio, fixou-se como num ponto central,’ possibilitando a mistura ideal de razão e imaginação. Assim como na natureza, o caráter artístico também assumiu três modos: a natureza providenciou o caráter essencial, enquanto que as causas políticas e morais formaram o caráter distintivo e relativo.”

Mas, se alguns dos conceitos - ou mesmo toda a teoria - de Quatremère podem ser hoje contestados à luz da experiência e discussão pelas quais passou a arquitetura nestes dois últimos séculos, sua importância como filósofo não pode, como o passar do tempo, ser diminuída. Não obstante a ebulição cultural do

período em que viveu, poucos contemporâneos tiveram a sua lucidez, ao estabelecer tão claramente o vínculo da produção humana com a natureza, nem de enxergar essa produção como uma linguagem com seus próprios códigos. Ilustrando este último aspecto, Sylvia Lavin (op.cit., p. 184-185) escreve:

“O mais transformado e, no entanto, o ainda mais legível traço deixado pelo trabalho de Quatremère é a idéia de que a arquitetura é uma linguagem. Antes de sua morte e da queda do classicismo, a metáfora tornou-se explícita, tal como no título de seu ensaio publicado em 1820, ‘Sobre a analogia entre a linguagem e a arquitetura.’ Contudo, o interesse de Quatremère em definir um edifício como um texto legível e a construção de monumentos que são concebidos como livros abertos para a educação do público, permanecem de fundamental importância, apesar da redução do interesse pelo classicismo ideal. Nenhum testemunho mais claro do que os trabalhos de Victor Hugo e Henri Labrouste pode ser imaginado. Os celebrados capítulos sobre arquitetura no *Notre-Dame de Paris* de Hugo, que descreve a arquitetura como tendo começado como escrita e se desenvolvido como o ‘grande livro da raça humana,’ são inconcebíveis sem as explorações anteriores de Quatremère. De maneira similar, e não importa quão difícil possa ter sido seu relacionamento direto, Labrouste dificilmente imaginaria a inclusão de legibilidade e sociabilidade, que são as realizações mais renomadas de sua *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, iniciada em 1838, sem o modelo intelectual disposto por Quatremère. Labrouste certamente não falava a linguagem da alegoria clássica, como tampouco Hugo valorizava a capacidade do classicismo para enunciar, mas, ao pensarem na arquitetura como um meio de articular o discurso, ambos dependeram da estrutura básica da teoria de Quatremère.”

Além do mérito na ênfase da arquitetura como linguagem, devemos também creditar a Quatremère, o cuidado tido por ele em informar a complexidade e as dificuldades enfrentadas por quem lida com essa espécie de linguagem, quando lembra a necessidade do arquiteto tornar publicamente inteligível seu trabalho:

“A arte da caracterização, isto é, tornar evidente através das formas materiais as qualidades intelectuais e as idéias morais que podem ser expressadas nos edifícios; dar a conhecer, pela concordância e pela adequação de todas as partes constitutivas da edificação, sua natureza, suas propriedades, seu uso, suas intenções; essa arte, eu afirmo, é talvez, dentre todos os segredos da arquitetura, o mais belo e o mais difícil de desenvolver, na medida em que é difícil de compreender...”

Assim, (o arquiteto grego) preocupado em erigir um templo a uma divindade, não deveria ter outra preocupação, outro pensamento, do que sentir, estudar, saber o caráter próprio dessa divindade, isto é, as qualidades com as quais a imaginação deleitou-se ao compor esses seres alegóricos, e encontrar os meios de fixar, por intermédio das formas arquitetônicas, esses fugidios resultados do pensamento...”

(...)

“Outro tipo de dificuldade vinculada à expressão desse caráter real, é a que resulta do pequeno número daqueles que são capazes de compreender esta linguagem. Em vão esforçar-se-á o artista em pronunciar seus acentos, caso não exista correlação de entendimento entre ele e o povo a quem se dirige; essa linguagem logo morrerá por falta de compreensão...Essa correspondência de sentimentos entre o povo e os artistas é, sem dúvida, indispensável a todos os gêneros; mas a arquitetura, que carece de um modelo positivo em torno do qual tanto o princípio de imitação quanto os julgamentos do espectador possam congregarse, necessita dessa correspondência mais do que as outras artes...”

(Apud Tanis HINCHCLIFFE, op. cit.)

O apelo de Quatremère para que se observasse a origem da arquitetura na imitação da natureza tem como objetivo, além da descoberta das leis estruturais da natureza e de sua aplicação no método de projeto (ao invés da imitação visual analógica), a busca de arquétipos naturais que servissem de referência para a “leitura” dessa linguagem.

Quando já no século XVII Perrault clama pela necessidade de erudição por parte do observador do prédio, reconhece a limitação da “linguagem” arquitetônica,

como indica Werner Szambien (1986, p. 100):

“Também para Perrault, o gosto é da competência da opinião, mas esta é considerada como resultado da educação, da erudição. Quando se trata de descrever a situação de um espectador que deve pronunciar um julgamento sobre uma mudança de proporções num edifício, Perrault escreve: ‘Apenas o gosto dos inteligentes teria infortúnio a sofrer com essa mudança, porque esses que são acostumados com as antigas proporções, formaram uma idéia do belo.’ O gosto é o resultado dessa educação mais marcante nas elites do que ‘em todo o mundo’. O gosto educado que permite perceber uma modificação mínima numa ordem é o resultado do costume, de um aprendizado. Ele aparece assim como um certo refinamento adquirido pelos depositários da cultura, e Perrault não reconhece de modo algum isso que Montesquieu chamara de gosto ‘natural’.”

Da mesma maneira, quando os políticos, filósofos e intelectuais franceses do período posterior ao da Revolução de 1789 pretendem, dentro da efervescência de idéias que redirecionam a produção arquitetônica, que uma das funções do prédio seja a de educar a sociedade emergente, constataam as falhas da comunicabilidade em casos como o apontado por Annie Jacques e Jean-Pierre Mouilleseaux (1996, p.78):

“Sob o Terror, alguns arquitetos propõem transmitir ‘à classe indigente dos *sans-culottes* que não têm bibliotecas, os traços históricos das grandes virtudes republicanas’. Os elementos tomados do código neoclássico são solicitados para veicular uma mensagem que será algumas vezes mal compreendida pelas massas. Entende-se a angústia de Poyet que, tendo decorado as chaminés de sua fundição de Invalides com altares antigos consagrados às virtudes republicanas, percebe que ‘os ignorantes os interpretaram como coroas!’”

Assim, quando o conjunto de “elementos” e regras para a sua composição, de que dispõe a linguagem da arquitetura, a partir do século XVIII, passa por uma completa mudança - onde novos elementos são acrescentados e alguns suprimidos e, onde as

regras compositivas são revogadas ou completamente modificadas - toda a “legibilidade” também sofre um processo de revisão, com a atribuição de novos valores e a falência de outros, até o limite da contestação da própria capacidade de comunicar através da arquitetura².

E, se o conceito de caráter baseado em referências naturais ou em arquétipos, tal como o propunha Quatremère, era complexo, esse desmembramento da linguagem clássica e a excessiva exigência de expressividade da obra arquitetônica, ampliaram tal complexidade, provocando um componente altamente subjetivo, como no momento em que, ao criticar a teoria da imitação de Quatremère, Victor Cousin diz: “A arte da arquitetura não só não representa nada, nem se refere a nada prévio, senão que deve, fundamentalmente, suscitar e provocar a expressão pessoal e psíquica da alma do artista.” (citado por Solá-Morales. 1984, p.58)

E é também Solá-Morales (1984, p.62) quem define esse momento, quando fala das teorias de Charles Blanc:

“Todos os comentários dedicados a edifícios concretos estão cheios de considerações sobre o caráter deste ou daquele edifício. Mas, o mais interessante é a vontade de esquematização abstrata que se pretende atingir na definição desses caracteres. A expressão mais acabada dessas idéias, pelo menos em termos gerais, talvez seja encontrada no tratado de Charles Blanc, no qual elementos arquitetônicos de procedência diversa, tais como colunas, pórticos, janelas, abóbadas, etc, são submetidos a uma esquematização que chega a lhes atribuir valores psicológicos independentes partindo das linhas dominantes de uma certa forma ou de uma estrutura lingüística historicamente conhecida.

² Como lembra CARLOS MARTÍ ARÍS (op.cit., p.32): “Se, de certo modo, nomear equivale a conhecer, a designação imprecisa ou imprópria, que tão freqüentemente corrompe a linguagem referente à arquitetura, constitui um sintoma inequívoco da debilidade epistemológica de que nossa disciplina padece.”

(...) Blanc formula de um modo sistemático uma teoria de “*gestalt avant la lettre*,” segundo a qual, as distintas estruturas formais correspondem necessariamente e naturalmente, determinados conteúdos emocionais e psicológicos.

Desse modo, a velha teoria fisionômica da imitação chega a sua formulação mais abstrata e geral a partir da teoria do caráter. A imitação da ferocidade do leão, da astúcia da serpente, se transformou nos repertórios da verticalidade como espiritualismo, horizontalidade como calma, inclinação como inquietude, etc.”

Ao continuar seu artigo, falando do paradoxo da teoria da caracterização na École Beaux-Arts, que produzia “uma arquitetura forjada sobre materiais históricos mas, carente do sentido histórico desses materiais,” Solá-Morales mostra essa progressiva perda de referencial, pelo menos por parte dos

observadores. Mas, no mesmo artigo, anteriormente (p.58), ele já nos havia mostrado algumas reações contra a teoria de Quatremère e, ao citar Hipollite Taine, e sua definição do “caráter essencial,” mostra uma tentativa de estabelecer padrões menos subjetivos:

“Através de instrumentos como o são as relações, as proporções e as dimensões do edifício, o arquiteto sugere, expressa, um determinado caráter, quer dizer, um conteúdo psicológico que a obra é capaz de provocar. A estranheza ou a infinidade, a variedade ou a fantasia, a serenidade ou a simplicidade são alguns desses caracteres gerais que a arquitetura pode expressar e que já não são entendidos diretamente como resultado de uma imitação, mas, sim, como produzidos através de relações e combinações formais que levam consigo esses conteúdos.”

7.3. O CARÁTER COMO EXPRESSÃO DA FUNÇÃO DO EDIFÍCIO

Os vários teóricos que abordaram o Caráter Arquitetônico após Quatremère, talvez pela complexidade do conceito e pela necessidade de maior precisão, ampliaram as três categorias de catalogação por ele propostas. Existe, no entanto, uma categoria cuja presença é constante na maioria dos autores e que é aquela que associa o Caráter com a função do edifício.

Germain Boffrand, um dos primeiros teóricos a abordar o conceito em seu *Livre d'architecture...*, de 1745, já afirmava:

“Ainda que o objetivo da arquitetura pareça apenas a utilização daquilo que é material, ela é suscetível de diferentes gêneros que tornam suas partes, por assim dizer, animadas pelos diferentes caracteres que ela faz sentir. Um edifício exprime através de sua composição, tal como num teatro, que a cena é Pastoral ou Trágica, que se trata de um Templo ou de um Palácio, um Edifício destinado a um certo uso, ou uma casa particular. Esses edifícios diferentes por sua disposição, por sua estrutura, pela maneira com que são decorados, devem anunciar ao espectador sua destinação; e se eles não o fizerem, eles pecam contra a expressão e não são o que devem ser.”

(Apud Werner SZAMBIEN, 1986, p.176)

Da mesma forma, John Soane manifestava sua preocupação com essa identidade do edifício:

“Para atingir esse objetivo, para produzir essa Variedade, é essencial que cada edifício deva ser conformado aos usos para os quais está projetado, e que ele deva exprimir claramente seu Destino e seu Caráter, marcado da forma mais decisiva e indiscutível. A Catedral e a Igreja, O Palácio do Soberano e o do digno Prelado; o Hotel do Nobre; o Hall de Justiça; a Mansão do Supremo Magistrado; a casa do indivíduo rico; o alegre Teatro, e a lúgubre prisão; e ainda o Armazém e a Loja, requerem um estilo diferente de Arquitetura em sua aparência externa...”

(John Soane, apud Colin ROWE. 1995, p.67/68)

Embora a catalogação feita por Quatremère não incluía essa categoria

funcional³, pode-se dizer que sua presença torna-se cada vez mais freqüente a medida que aproxima-se a metade do século passado, que amplia-se o número de programas edilícios, e que alternam-se as tendências estilísticas.

No segundo volume de seu *Cours d'architecture...* (1771-1777), Jacques-François Blondel, preocupado com essas diversidades, estabelecia 64 diferentes espécies de edifício⁴ com os caracteres convenientes a serem conferidos a cada um deles, dizendo:

“Todas as diferentes espécies de produção que dependem da Arquitetura devem levar a marca da destinação particular de cada edifício, todos devem ter um caráter que determine sua forma geral e que anuncie para que serve o prédio. Não é suficiente que o caráter distintivo seja designado somente pelos atributos da escultura...É a bela disposição das massas gerais, a escolha das formas, e um estilo elevado, que dão a cada edifício uma maneira de ser que convém apenas a ele ou a aqueles de sua espécie.”

(Apud Werner SZAMBIEN, 1986, p.179)

³ Apesar de não constar de sua catalogação, em pelo menos um de seus projetos, quando transforma Sainte-Geneviève no Pantéon, Quatremère associa o caráter - ou, pelo menos, um tipo de caráter - à função do prédio. SYLVIA LAVIN (op.cit. p.168) aponta isso ao dizer: “Quatremère achava necessário articular clara e indelevelmente que a função do edifício havia mudado do culto católico para a devoção cívica e patriótica. Ele obteve essa secularização principalmente através de meios arquitetônicos (...) Sainte-Geneviève estava cheia de ‘gaieté’ (...) Reduzindo o brilho da iluminação original, ele deu ao Pantéon o caráter de severidade e sobriedade apropriados à sua nova função comemorativa.”

⁴ Conforme citado por WERNER SZAMBIEN (1986, nota n. 27, p. 180): “Os gêneros que Blondel distingue no segundo volume de seu *Cours* são os seguintes: palácios, palecetes (*hôtels*), edifícios para o uso de particulares ricos, edifícios erigidos para a morada de negociantes, edifícios destinados à habitação dos comerciantes; casas reais, castelos, casas de diversão, casas de campo; arcos de triunfo erigidos por ocasião de festas públicas; *joûtes. carroussels*, locais de torneios, de combates de animais, < waux-halls>; mausoléus, cadafalsos, capelas sepulcrais; igrejas em cruz latina, igrejas em cruz grega, igrejas em rotonda, igrejas conventuais, metrópoles, palácios episcopais, seminários, presbitérios ou casas de curas, colégios, hospitais, cemitérios, sepulturas em particular, ossuários; casas da moeda, bolsas ou *changes*, bibliotecas, academias, manufaturas, fontes, banhos; hidráulicas, reservatórios, aquedutos, portos, cais, pontes, mercados, *halles*, feiras, açougues, casernas, prefeituras, observatórios, basílicas; arsenais, prisões, bastões de cidades, faróis.”

Carlos Eduardo Comas (1989, p.99), mostra que também para Julien Guadet essa categoria era fundamental:

“Simplificando uma longa tradição, Guadet fala de duas variedades de caráter. Uma pode ser chamada caráter tipológico ou programático e busca revelar o propósito do edifício e os valores conexos a esse propósito - levando em consideração a influência do clima e a natureza do sítio e do lugar. Outra, caráter genérico que busca representar civilização e cultura em coordenadas temporais e geográficas, o ‘espírito da época’ ou o ‘espírito do lugar’.”

A associação do caráter com a expressão da utilidade - ou finalidade, se quisermos - do edifício é, indubitavelmente, um procedimento lógico. Sua origem confunde-se, tanto quanto a própria origem do conceito, com a aplicação em outras áreas do conhecimento, com o entendimento de que, na natureza ou nos seres vivos, determinadas formas correspondiam a determinadas funções. Na medida em que a autoridade da natureza para escolher suas funções e suas formas não era questionada - até porque a maioria dessas “leis” estava profundamente decalcada na lógica e na sensibilidade humanas -, essa correspondência passou a se constituir numa “verdade” almejada também pela produção do homem.

Embora muitas das formas arquitetônicas não tivessem uma correspondência lógica com a função que abrigavam (como também acontecia algumas vezes na natureza), na linguagem dita “clássica” da arquitetura, o mito ou o costume acabaram por assumir essa “autoridade” para estabelecer a relação correta⁵. E acabaram também, por estabelecer uma gramática onde, por exemplo, uma coluna, representando inicialmente um tronco de árvore e posteriormente um corpo humano bem proporcionado, significava

sustentação, capacidade de suportar cargas distribuídas ao longo de um entablamento horizontal. Da mesma forma, uma cúpula, simbolizando a abóbada celeste, significava a cobertura de um espaço ritual, mesmo quando utilizada numa escala menor⁶.

Por outro lado, se se pretende que um edifício “comunique” alguma coisa - sempre que não se tratar de um simples monumento ou uma alegoria - uma das primeiras informações que se poderá necessitar é a do tipo de atividade humana que ali poderá ser exercida.

Mas, na medida em que o leque de atividades se amplia, isto é, que diversificam-se os programas, sua identificação torna-se mais complexa requerendo, algumas vezes, o emprego da alegoria ou de elementos decorativos para a melhor caracterização.

Pode-se mesmo dizer que o conceito de que uma forma significa ou pode ser “lida” como uma determinada função ou atividade humana, é tão ou mais abstrato do que a teoria clássica dos significados da forma arquitetônica, baseada na imitação da natureza. Se a teoria clássica, sedimentada com a lenta destilação e permanência dos significados, podia ser contestada pela afirmação de que, com o passar do tempo, além da perda das referências (da memória) originais, novas funções surgiram, comprometendo a relação entre forma e significado, a teoria funcionalista, isto é, aquela que pretende que a forma siga e, conseqüentemente, signifique a função, viria a exigir um uso contínuo das mesmas formas para uma determinada função como fator de legibilidade dessas formas. Exemplificando, a identificação de prédios como os do Museu Guggenheim ou do Centro Pompidou como museu e

⁵ Como lembra ALAN COLQUHOUN (1991, Madrid, p.300): “Por uma parte, devemos aceitar que não há uma tradução direta entre função e forma. Sua relação está sempre mediada pelo costume e pela história.”

⁶ Nesse sentido, a atitude de Palladio de atribuir uma cúpula ao programa residencial, parece configurar, mais do que uma subversão gramatical, uma “sacralização” da residência, constituindo-se, como bem lembra EDSON MAHFUZ (1991, p.101) na atribuição de um “caráter associativo.”

como centro cultural, respectivamente, fica prejudicada tanto pelo ineditismo de suas formas quanto pela sua exclusividade, isto é, por sua não repetição em outros prédios destinados a essas mesmas finalidades.

Apesar de muitos dos arquitetos modernistas acreditarem na máxima popularizada por Sullivan de que “a forma segue a função,” a adoção de formas tradicionalmente destinadas a outras funções ou as “denotações fabris do estilo Corbu” (C.E. Comas, art. cit. p.92), vieram complicar a possibilidade de uma caracterização perfeita. Da mesma forma, os “objetos-caixas de vidro” projetados para quase todas as funções urbanas, durante a vigência do Estilo Internacional, impossibilitavam a correta interpretação. Na verdade, antes mesmo do modernismo, a reutilização de prédios para outras finalidades ou para várias atividades, como apontado por Aldo Rossi (1995, p.16), já havia contribuído para dificultar a correta inter-relação entre a forma e a função.

Além desses aspectos, existe aquele da inversão da máxima de Sullivan, que traz como consequência o “aprisionamento da forma,” como demonstra Carlos Martí Arís (op.cit, p.108/109):

“Os estudos semióticos tenderam quase sempre a estabelecer uma correspondência biunívoca entre o par significante-significado, tal como este se apresenta em sua caracterização do signo lingüístico, e o par forma-função, tal como vem atribuído à arquitetura pela concepção positivista. Esta equação implica que a forma identifique-se com o significante, enquanto que a função com o significado, o qual converte a forma arquitetônica

num mecanismo significante cujo significado não pode ser outro do que a função ou a utilidade que a arquitetura desempenha (...)

Daí, poder-se derivar que a principal função da arquitetura é refletir, com a maior evidência possível, o uso a que se destina, o que é outro modo de dizer que o uso, por si só, é capaz de determinar a forma. Chegamos pois, por um caminho insuspeito, a uma nova formulação da teoria funcionalista, na qual a forma, em vez de propiciar múltiplos usos e significados, esgota-se na demonstração de uma utilidade imediata que se concebe como ponto inicial e terminal do objeto.”

Mas, se na dificuldade de interpretação reside um grande problema do caráter “funcionalista” ou ‘programático,” ao transferir para a forma a responsabilidade de comunicar a função abrigada, o maior problema dessa catalogação do caráter também me parece ter seu cerne na relação forma-função. E quando Carlos Eduardo Comas (1989, p. 99) chama de “tipológico” (ou programático) a categoria que estou a chamar de “funcionalista,” parece atingir justamente este cerne, provocando um retorno às origens de ambos os conceitos e mostrando sua profunda interdependência.

Dentro desse raciocínio, quando dizemos que um prédio tem um caráter que evoca uma determinada função ou atividade, estamos excluindo - ou, pelo menos, reduzindo sensivelmente - essa possibilidade de catalogação através da tipologia, e vice-versa. Embora possamos dizer que o Tipo, assim como o Caráter, possui várias categorias, a permanência de uma mesma categoria em ambos os conceitos, certamente não ajuda a operacionalidade da definição.

8. A TIPOLOGIA E O CARÁTER DO PRÉDIO BANCÁRIO

Quando falou-se, em capítulo anterior, sobre o prédio bancário e sua origem, foram levantadas, a partir de várias citações, as diferentes matrizes a partir das quais sua forma e sua tipologia poderiam ter se consolidado: os templos, as barracas de feiras ou mercados, a basílica romana, as *loggias* de Veneza ou de outras cidades italianas, os palácios dos banqueiros italianos, os templos neoclássicos ou o *hôtel particulier* parisiense.

Embora considerando interessante como dado histórico a associação da atividade bancária aos Templos da Antigüidade, não me parece razoável procurar-se neles as matrizes tipológicas do prédio bancário, até porque o estabelecimento da fase capitalista da atividade - e, portanto, daquela fase onde efetivamente houve a disseminação dos estabelecimentos - como bem enuncia Sérgio Covello, só aconteceu no Renascimento.

A mesma explicação do início e das características originais da atividade capitalista - em âmbito razoavelmente restrito, limitado à residência do banqueiro - parece-me descartar a Basílica Romana, ou as *loggias*, ou mesmo as feiras e mercados como matrizes tipológicas. Todos esses ambientes pressupunham a reunião mais ou menos indiscriminada de muitas pessoas onde a atividade do cambista seria perfeitamente adequada e, mais do que isso, fundamental. A atividade do empresário capitalista, no entanto, requeria um clima bastante mais restrito e, na maioria das vezes, sigiloso. Assim, se dissermos que o espaço e a estrutura formal da Basílica Romana - local de reunião pública por excelência - foram as referências diretas para o estabelecimento das Igrejas cristãs, onde se pretendia um grande número de fiéis para o ensino e a prática religiosa, certamente estaremos

raciocinando na mesma linha de pensamento de Giulio Carlo Argan (1982, p.31), quando ele demonstra:

“Um caso típico entre os edifícios religiosos cristãos primitivos é o da existência de edifícios de planta central que derivam em sua maioria do templo romano circular antigo, e de edifícios de planta longitudinal que derivam da basílica civil romana. A diferença de função entre esses dois edifícios é muito clara: o edifício de planta circular, que geralmente não tem grandes dimensões, é um edifício que possui uma função de culto puramente simbólica - um batistério, um mausoléu -, não uma igreja onde se realiza o ensino da religião.”

Parece-me, assim, que a pesquisa de matrizes e de filiação do prédio bancário, deva, acompanhando as afirmações de Giulio Argan e Enrico Tedeschi sobre tais origens, cingir-se ao palácio renascentista, ao templo greco-romano e às ensamblagens do templo no palácio, promovidas no período dominado pelo Ecletismo do século XIX.

Da mesma forma, torna-se importante neste Capítulo, uma breve abordagem do Ecletismo, por sua coincidência com o período de afirmação do prédio bancário e, pela diferenciação entre forma e imagem, parece-me fundamental um título exclusivo com respeito ao Caráter do Prédio Bancário.

8.1. O PALÁCIO RENASCENTISTA COMO REFERÊNCIA DE TIPOLOGIA E DE CARÁTER ARQUITETÔNICO

O período posterior à Idade Média tem no termo Renascimento uma correta definição, senão do espírito vigente na época, dos feitos artísticos e culturais que caracterizaram a sociedade italiana durante aqueles dois séculos.

Se durante a Idade Média várias realizações deram oportunidade à expansão comercial, proporcionando maior enriquecimento e uma relativa distribuição de renda, paralelamente ao alargamento dos horizontes culturais provocado pelo intercâmbio entre diferentes povos e costumes, foi efetivamente durante a Renascença que tais aquisições se consubstanciaram na consciência e no ideal artístico que lembravam o “paraíso perdido” do passado romano.

Em seu trabalho *Notes on Italian Renaissance*, Edson Mahfuz (1981, p. 1-14) apresenta várias observações que refletem essas aquisições vistas sob a ótica da arquitetura e do urbanismo:

“Foi no período de tempo geralmente chamado Renascença que a arquitetura, pela primeira vez desde a antigüidade, foi pensada e praticada como uma disciplina intelectual, e não como algo inteiramente dependente de situações estabelecidas e de inspiração por parte dos mestres-construtores. Pela primeira vez em muitos séculos o homem podia realmente controlar seu ambiente e manipulá-lo de acordo com suas necessidades e caprichos.

(...) A arquitetura e a arte em geral tornaram-se os veículos através dos quais o poder terreno e a ordem cósmica eram feitos visíveis.

(...) A arquitetura e o planejamento urbano do Renascimento eram dois dos meios de tornar essa ordem cósmica aparente através da aplicação de sistemas abstratos de ordenação nos edifícios e nos espaços urbanos. No caso dos primeiros, isso significava os sistemas proporcionais criados por Vitruvius, Alberti, Palladio e outros. No caso dos últimos, significava a aplicação da perspectiva como um meio de controle do espaço entre os edifícios.

(...) Um dos aspectos mais marcantes do urbanismo e da arquitetura renascentistas é a aplicação da perspectiva não como um meio de representar o espaço mas, sim, como um meio de criá-lo.

O projeto das fachadas precisa agora levar em consideração não apenas as necessidades dos edifícios que elas envolvem mas, também, as necessidades da ‘dependência urbana’ que elas delineiam.

(...) Uma mudança em relação ao período precedente é que os palácios dos nobres deveriam expressar prestígio social baseado não mais na força, mas em valores culturais.”

Assim, a substituição do senhor feudal e de seus súditos, apinhados dentro de uma muralha medieval (ao redor de um castelo), por uma burguesia ou uma espécie de “nobreza secundária” emergente e uma população urbana que embora pobre parece vislumbrar melhores (ou algumas) perspectivas, traz como principal fato urbano, a recuperação de um humanismo que não mais se contenta com as promessas de melhoria na “outra vida”, e que entrevê a possibilidade de recuperar a cidade como um espaço público social, com percursos e cenários passíveis de serem determinados e regidos por leis geométricas, recriando o espírito urbano da antigüidade greco-romana.

Da mesma forma, a substituição dessa cidade medieval - artefato de proteção e de suprimento de necessidades básicas do formigueiro humano que orbitava em torno ao castelo - por uma estrutura mais clara e de mais fácil leitura, onde novas necessidades poderão vir a ser atendidas, pressupõe também a concepção do edifício como um manifesto desse novo *status*, onde a expressão cultural do novo humanismo vem substituir a hegemonia da manifestação religiosa.

Nesse cenário, o palácio renascentista - uma espécie de desdobramento da casa “*insula*” greco-romana - começa aos

poucos a exteriorizar a vida e a estrutura intramuros, preocupando-se em registrar, nessa exteriorização, a incorporação da cultura como um bem social e, conseqüentemente, urbano.

Mas a casa greco-romana já possuía em seu desenvolvimento o germe de uma atitude que, de certa forma, viria a ser exacerbada com as invasões bárbaras ao Império Romano e com a congestionada convivência numa cidade medieval: a contraposição entre público e privado ou, talvez, entre incerteza e segurança. Essa crescente necessidade de introspeção aparece de forma clara no comentário de Christian Norberg-Schulz (1985, p. 27/29) com respeito a origem da casa greco-romana:

“... A vivenda urbana pode ser descrita como uma casa ‘introvertida’, com as estâncias que se abrem em torno a um pátio. A individualidade da casa expressa-se, pois, mais por seu isolamento do que por seu aspecto exterior. Originariamente, a casa era um *megaron* isolado que, com a agregação de alas e pórticos, transformou-se em casa com pátio, de planta retangular. Tal processo foi determinado por uma maior densidade na área urbana.”

Mais adiante, Norberg-Schulz (op.cit., p. 48), desenvolve o assunto de maneira absolutamente vital para o conceito de tipologia que pretende isolar para o caso do prédio bancário, quando diz:

“...Também a casa romana com átrio ilustra o conceito de espaço. O átrio, de origem etrusca, é o espaço centralizado, com iluminação zenital, penetrado por um eixo longitudinal que, a partir do ingresso, percorre o jardim desde o peristilo até o extremo oposto. Em certos aspectos, a casa com átrio tem uma afinidade com a casa grega com pátio; mas, enquanto a casa grega caracterizava-se por seu isolamento, graças à sua disposição axial, a casa romana forma parte de um sistema espacial complexo. Devido a isso, pode ser considerada como uma síntese ideal de ‘funções’ privadas e públicas, ao mesmo tempo fechada e aberta à relação com o ambiente.”

Além dessa qualidade de sintetizar funções, a casa-pátio possui outras

características que me parecem fundamentais para sua origem e permanência em quase todas as civilizações mediterrâneas. A progressão e transformação tipológica que possibilitou uma estrutura construtiva que associa a qualidade do isolamento com a recriação de um exterior interno, representa, numa região com verões quentes e invernos temperados, uma realização que só poderia ser superada com a descoberta de tecnologia bem mais avançada. Isso certamente explica a existência desse tipo de casa em toda a borda do Mediterrâneo e a persistência do tipo, quase que sem alterações, ao longo de vários séculos.

Assim, se a casa greco-romana pode ser caracterizada como uma afirmação da individualidade, conseqüente do humanismo, sobre o espaço público urbano, o palácio renascentista - que me parece derivar em boa parte dessa casa - ao abrigar as funções empresariais de seus proprietários, reduz a individualidade (ou relega-a aos pavimentos superiores) da residência e devolve seu pátio interno à utilização semi-pública.

Ao explicar a origem do palácio renascentista, Norberg-Schulz (op.cit., p. 119) apresenta-o como uma espécie de abrandamento urbano do castelo medieval, mas indica, na relação do edifício com a cidade, a persistência dessa “introspeção pública” da qual a casa greco-romana parece ser um precedente muito fértil:

“...O novo papel representado pelo senhor e a aristocracia criou um novo tema arquitetônico: O ‘palácio urbano’. Enquanto que o castelo medieval havia sido um baluarte e um símbolo de poder, o palácio do Renascimento apresenta-se, além disso, como uma manifestação da ‘cultura’ que forma a base da autoridade aristocrática. O maciço castelo medieval foi, pois, geometrizado e ‘humanizado’ mediante a introdução das ordens clássicas. Este processo iniciou-se com os palácios projetados por Brunelleschi e culminou com edifícios como o

Palácio da Chancelaria, em Roma (Bramante, cerca de 1489). O tipo fundamental desenvolveu-se em Florença durante o século XV e pode ser descrito como um volume quadrangular fechado, centrado em um pátio circundado por duas ou três filas superpostas de arcadas. Esse tipo está bem exemplificado pelo palácio Médici-Riccardi, projetado por Michelozzo (1444-1464) e pelo palácio Strozzi, obra de Benedetto da Majano e, talvez, também de Giuliano da Sangallo (1489). Basicamente o palácio urbano era uma sede 'familiar', e com suas dimensões e sua articulação indicava a posição da família em um contexto cívico mais vasto. Por isso, estava, ao mesmo tempo, fechado e em comunicação com o ambiente circundante através da geometrização."

Mas se o caráter público-privado do palácio e a conformação de *insula* urbana permitem sua adoção em épocas posteriores como referencial para novos programas, tanto residenciais quanto comerciais, a sua utilização como banco, a partir do século XVIII, parece ter aspectos um pouco mais complexos do que os de uma simples continuidade de atividades.

Dentre as várias atividades comerciais e políticas exercidas pelas famílias italianas, muitas delas, ao longo do tempo, sofreram desdobramentos naturais que tornaram seu exercício incompatível com a função residencial ou com os espaços disponíveis nos palácios, dando origem a estabelecimentos industriais ou prédios comerciais mais complexos ou mais "abertos". A atividade bancária, entretanto, mesmo quando deixa de ser destinada apenas aos nobres ou ao financiamento de grandes empreendimentos, não chega nunca a assumir a popularidade dos cambistas a quem devem parte de sua origem, mantendo seu caráter reverencial e exclusivo de um público seletivo e, principalmente, discreto.

O palácio renascentista, tanto quanto as casas com pátio interno que lhe antecederam, conservou sempre (tanto nos primeiros quanto nos exemplares modificados) a característica do volume

cúbico fechado cujo acesso - para um pátio que generosamente recriava no interior o espaço público externo - acontecia apenas através de uma única entrada, geralmente sombreada, e que funcionava como uma espécie de mediação entre a desprotegida rua externa e a segura praça interior.

Acrescente-se também a essa continuidade de utilização ou a essa adaptação quase natural, os aspectos da caracterização facilitada pela poderosa estrutura formal palaciana que possibilitaram sua interpretação como matriz ideológica, isto é, como elemento de representação de uma determinada época ou sociedade julgada "ideal," como bem lembra o seguinte texto de Geoffrey Broadbent (1979, p.5):

"O neoclássico século XVIII deve ter considerado tais formas arquitetônicas em termos das culturas que originalmente as usaram. A Grécia era vista como a fonte de tudo o que era bom em ciência, filosofia, matemática, literatura e democracia; assim, as formas neo-gregas eram usadas para museus, universidades e outros edifícios para a educação pública. Roma era vista como o centro de um grande império, a fonte da virtude republicana, assim Jefferson e Napoleão naturalmente escolheram o neo-romano. Florença era vista como a fonte do comércio - e portanto, das habilidades capitalistas - assim, fábricas, escritórios, armazéns, mansões e clubes masculinos eram construídos em neo-Renasença."

Ao retornar, a partir de todos esses dados, ao conceito de Tipo, tal como o atribuo à Quatremère, e ao de Caráter, tal como formulado por Quatremère e desenvolvido por Hippolyte Taine, parece-me que o palácio renascentista encaixa-se muito bem como matriz referencial do prédio bancário.

Definindo o Tipo como uma espécie de processo que em seu desenvolvimento coordena numa estrutura formal as necessidades físicas e psicológicas do ser humano, a partir de lições aprendidas com a Natureza, penso que o palácio

renascentista teve sua “filosofia” adequada para os bancos a partir da contraposição entre o público e o privado a que me havia referido anteriormente.

Melhor explicando, os primeiros prédios bancários destinados ao atendimento público - excluídos, portanto, o Banco da Inglaterra e a Caisse d’Escompte - tinham bem presente que tal público não era geral e irrestrito, isto é, destinavam-se a poucos e bons clientes. Além disso, um certo clima de mistério e reverência parece ser propiciado pela possibilidade de penetrar numa estrutura aparentemente monolítica e, após um recinto ensombreado (tal como pode ser imaginado do exterior), ter acesso a um “exterior recriado”, magicamente trabalhado e sem o burburinho da rua.

Com respeito ao Caráter, que defino como uma espécie de impressão elementar causada pela forma e pelos atributos arquitetônicos sobre nosso sistema sensorial (desprezando, dessa forma, as informações de uma cultura arquitetônica que possam, eventualmente, contradizer nossa percepção elementar), poderíamos concluir que a maciça forma cúbica, com tradicional predominância dos cheios sobre os vazios no embasamento e, até mesmo, no *piano nobile* do palácio renascentista - certamente determinada por uma necessidade de segurança e pela constatação de que o pátio interno assegurava a iluminação e as condições para que a vida privada acontecesse longe do olhar público - refletiu-se na sensação de inacessibilidade, de impenetrabilidade ou, por assim dizer, de falta de convite ao público.

A estrutura palaciana pode ser considerada muito adequada para a vida do banqueiro e de sua grande família, na medida em que oferece muitos espaços para diferentes atividades e, inclusive, para diferentes hierarquias, possibilitando a penetração de visitantes em maior ou

menor grau de intimidade. Mas essa estrutura jamais - a não ser em raros exemplos como o do Palazzo Massimi alle Colonne, em Roma (**Fig. 8.1.1**) - permitiu o livre ingresso do público, ou seja, jamais convidou indiscriminadamente qualquer transeunte.



Figura 8.1.1 - Palazzo Massimi alle Colonne, Roma. Baldassare Peruzzi. MURRAY, Peter. *Arquitetura del Renacimiento*. Madrid, 1972. Aguilar S.A.Ed., p.170.



Figura 8.1.2 - Girard Trust Company, Philadelphia. Mc Kim, Mead & White. *Architectural Record*, janeiro de 1909, p.16.

Um estabelecimento comercial, no entanto, costuma precisar de público consumidor e as feiras desde a Antigüidade mostram essa característica de oferta e procura. Assim, a escolha de um referencial, por assim dizer, hermético para o estabelecimento bancário, demonstra esse tipo de Caráter que

certamente a atividade procurou manifestar desde seus primeiros prédios. Quando Charles Cockerell propõe suas intrincadas composições para as sucursais dos Bancos da Inglaterra de Bristol e Liverpool (Fig. 4.3.2 e 4.3.3, supra), ou quando McKim, Mead & White propõem o neopalladiano Girard Trust Company em Philadelphia (**Fig. 8.1.2**), embora estejam transformando substancialmente o palácio renascentista e abrindo-o fisicamente, o efeito transmitido, isto é, o Caráter de seus prédios ainda é o da impenetrabilidade através da imponência, numa mensagem que pode ser interpretada mais ou menos como: este não é um prédio para qualquer pessoa!

8.2. O TEMPLO GRECO-ROMANO COMO REFERÊNCIA DE TIPOLOGIA E DE CARÁTER ARQUITETÔNICO

Mas se o palácio renascentista representa uma espécie de caminho lógico, a adoção natural de uma matriz que tanto física, quanto figurativa e simbolicamente era adequada ao exercício da atividade bancária no século XIX, o mesmo já não pode ser dito com respeito a adoção do templo greco-romano.

John Summerson, no texto ilustrativo de algumas figuras de seu livro *A linguagem clássica da arquitetura* (1982, p.30) faz algumas observações com respeito ao templo que me parecem fundamentais para o desenvolvimento do assunto:

“As ordens foram desenvolvidas a partir da arquitetura dos templos. No entanto, a própria forma dos templos nunca foi copiada até os séculos XVIII e XIX. Acima de tudo, foi a eloquência da coluna com os perfis esculpidos que tomou conta da imaginação da Renascença. Apenas quando a Antigüidade clássica começou a ser vista dentro de uma perspectiva histórica mais ampla é que a forma do templo foi revivida e, então, na maior parte das vezes, mais como um símbolo de poder secular do que como um edifício religioso.”

A partir do texto de Summerson, a importância do templo antigo pode ser deduzida em, pelo menos, três vertentes de aproveitamento: em primeiro lugar, o templo como estrutura e forma integral passível de utilização para outras finalidades, tal como ocorreu no neoclassicismo dos séculos XVIII e XIX; em segundo lugar, o templo como fornecedor de “partes” ou elementos que são acoplados a outras formas e estruturas, tal como ocorreu durante vários séculos, a partir da arquitetura romana; e, finalmente, o templo como forma (no todo ou em partes) eloquente, cujo significado passa a representar, principalmente a partir do Renascimento, um valor simbólico almejado por vários grupos e sociedades.

O aproveitamento e reprodução integral do templo para outras finalidades, como bem lembra Summerson, só ocorreu com o neoclassicismo dos séculos XVIII e XIX. Em outro livro seu (*The Architecture of the Eighteenth Century*, p. 101,102), Summerson explica a utilização do modelo nos Estados Unidos:

“Quando Thomas Jefferson, após a Guerra Americana pela Independência, veio para a Europa e considerou, no curso de seus trabalhos, a base adequada para a arquitetura de uma nova república, ele a encontrou, não na arquitetura contemporânea inglesa, mas na exemplificação perfeita do templo romano que também era o símbolo da perfeição racionalista para Laugier - a *Maison Carrée* em Nîmes. Assim, quando em 1785 foram necessários projetos para o State Capitol de Virginia, em Richmond, Jefferson prescreveu um templo *pro-style* iônico, dividido em pavimentos e com janelas nas paredes. Pode não ter sido a solução mais prática mas era a mais próxima da fonte natural de toda a excelência arquitetônica. A ‘nobre simplicidade’ havia cruzado os mares.”

Peter Collins (1977, p. 89/90), ao falar sobre a adoção do templo grego como modelo compositivo do neoclassicismo, explica a importância da vertente simbólica, quando diz:

“...O modelo mais freqüente de composição era, naturalmente, o Partenon, usado para toda classe de edifícios, mas especialmente nos bancos de todos os Estados Unidos.

A idéia do Partenon como o edifício mais perfeito jamais construído rara vez é posta em dúvida nos dias de hoje, da mesma forma que foram poucas as teorias dos últimos séculos que deixaram de mostrar esse edifício como supremo exemplo de perfeição.”

Mas se o templo prestava-se muito bem como imagem simbólica de perfeição arquitetônica, o mesmo não pode ser dito com respeito à capacidade de sua forma e de sua estrutura para conterem programas variados, pois, como lembra Geoffrey

Broadbent (op.cit., p.5), quando refere-se aos livros destinados à instrução dos arquitetos, publicados no século XVIII por David Le Roy e Stuart & Revett, “Algumas funções obviamente podiam ser acomodadas nas formas do templo grego - igrejas, prefeituras, bibliotecas e mesmo casas. Mas outras não se adaptavam.” Alfonso Corona Martínez (1986, p. 25), também lembra as dificuldades da adoção do “tipo-templo”, quando diz:

“No néo-grego, enfrenta-se a dificuldade de que a arquitetura original é somente o tipo-templo, de modo que a relação entre elementos e tipo parece indissolúvel. Nesse sentido podemos aquilatar as dificuldades encontradas por arquitetos como Friedrich Schinkel e Leo von Klenze para fazer ‘novos edifícios gregos’.”

Toda a história da arquitetura mostra como ao longo do tempo e nas diferentes culturas, as variações de programa sempre procuraram adequar-se às estruturas ou, em outras palavras, aos tipos preexistentes e já consagrados. Exemplos como os mostrados por Carlos Martí Arís (op.cit., p. 55), de San Baudel de Berlanga - **Fig. 8.2.1** e **8.2.2** - onde uma estrutura externa regular e extremamente sóbria contém articulações e volumes internos completamente insuspeitos, demonstram as possibilidades desse tipo de acomodação.

Da mesma forma, William Chaitkin (1979, p. 25) refere-se às especulações sobre a finalidade a que se iria destinar o prédio da Madeleine, em Paris - iniciado em 1764 para ser uma igreja, encomendada por Louis XIV, posteriormente destinada a um Templo de Glória, sob Napoleão -, que oscilavam de “uma Bolsa de Valores a uma Biblioteca, uma Assembléia Legislativa, uma Corte de Arbítrio Comercial, o Banco da França e, até, a primeira Estação de Trem de Paris.” Esse tipo de cogitação mostra a extensa gama de possibilidades que uma grande estrutura em forma de templo

poderia acomodar, e que, na verdade acontece, já que a foto externa - **Fig. 8.2.3** - da (finalmente) igreja, concluída em 1842, não nos leva a imaginar a estranha inserção de três domos dentro de um telhado de duas águas.



Figura 8.2.1 - San Baudel de Berlanga, Soria, exterior. MARTÍ ARÍS, Carlos. *Las variaciones de la identidad*. Barcelona, 1993. Ed. del Serbal, p. 55.



Figura 8.2.2 - San Baudel de Berlanga, Soria, interior. MARTÍ ARÍS, Carlos. *Las variaciones de la identidad*. Barcelona, 1993. Ed. del Serbal, p. 55.

Apesar de se poder qualificar o banco como um programa arquitetônico simples, existem certas peculiaridades espaciais e de distribuição de funções que fazem com

que a forma do templo não seja o continente mais adequado. A presença de espaços como o do Hall Bancário (ou Hall Público), tradicionalmente interpretado como um salão com pé direito duplo e freqüentemente com iluminação zenital ou superior; a necessidade de que tal espaço fosse relativamente centralizador com respeito às demais funções; e a óbvia necessidade de um cofre ou caixa-forte, num ambiente fechado, acabaram por provocar distorções curiosas nos prédios em forma de templo.



Figura 8.2.3 - Madeleine, Paris, exterior. SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo, 1982. Livraria Martins Fontes Edit. Ltda., p31.



Figura 8.2.4 - Bank of United States, Philadelphia, Pennsylvania - interior. William Strickland. HAMLIN, Talbot. *Greek Revival Architecture in America*. New York, 1944. Oxford University Press, Pl.XX.

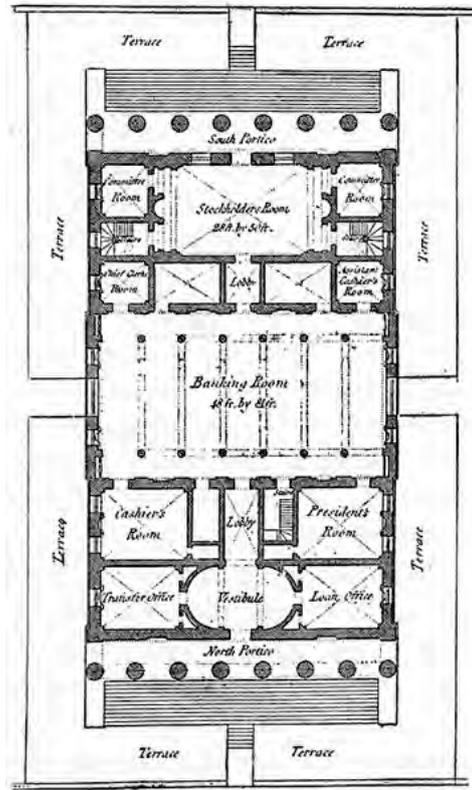


Figura 8.2.5 - Bank of United States, Philadelphia, Pennsylvania – planta. William Strickland. HAMLIN, Talbot. *Greek Revival Architecture in America*. New York, 1944. Oxford University Press, p.77.

Esse tipo de distorção aparece de forma bastante evidente quando observamos as **Fig. 4.4.8** (acima), **8.2.4** e **8.2.5**, que mostram a inserção de um *Banking Room* com teto abobadado e peristilos laterais, no sentido transversal ao do comprimento e, conseqüentemente, da cobertura do prédio do Bank of United States.

Também o festejado Bank of Pennsylvania – Fig. 4.4.1, acima - de Benjamin Latrobe, apresenta uma “romanização” bastante evidenciada no exterior, numa composição quase palladiana em que a preponderância do templo fica seriamente abalada pelo cubo central coberto pela cúpula soaniana (ou bizantina, se quisermos) e pelas grandes janelas com arcos na lateral.

8.3. A ENSAMBLAGEM DO TEMPLO NO PALÁCIO COMO REFERÊNCIA DE TIPOLOGIA E DE CARÁTER ARQUITETÔNICO

Esse tipo de relação compositiva, em que o templo e o palácio se interpenetram e fundem-se numa nova estrutura, fazendo com que não se saiba exatamente qual é a forma predominante, parece-me ter sido, a grande matriz para o prédio bancário desenvolvido ao final do século XVIII e início do XIX.



Figura 8.3.1 - Panteon, Roma. Foto de Eneida Ripoll Ströher.



Figura 8.3.2 - Villa Rotonda, Vicenza. Andrea Palladio. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 180 – jul/ago, 1975 – p. XXI.

Assim, nas “explosões” e recomposições de Cockerell veremos, até por contingência dos lotes em que os prédios foram inseridos, a predominância do palácio em Manchester (Fig. 4.3.1, supra) e a do templo em Bristol (Fig. 4.3.2, supra). Já em Liverpool (Fig. 4.3.3 e 4.3.6,

supra) a fachada principal evoca o templo mas a lateral é nitidamente palaciana.

Por outro lado, os exemplos nos mostram que não só o templo retangular foi utilizado nesse tipo de composição, pois a presença de um grande saguão com pé-direito duplo e iluminação superior, encontrava no templo circular coberto por um domo, uma forma bastante tentadora para essa combinação de peças e partes, tomando por base precedentes tão notáveis como o Panteon romano (Fig. 8.3.1) ou a Villa Rotonda (Fig. 8.3.2) de Andrea Palladio.



Figura 8.3.3 - Bank of Montreal, Montreal. Mc Kim, Mead & White. *Architectural Record*, janeiro de 1909, p.11.

No Bank of Montreal (Fig. 8.3.3), McKim, Mead & White, fazem uma nítida referência ao Panteon ao proporem um grande domo por trás do antigo pórtico de acesso remanescente no novo projeto. Já no Metropolitan Savings Bank (Fig. 8.3.4), a remoção do pórtico e a proeminência do tambor coberto pelo domo, provocam transformações em que todas as partes referenciadas se diluem numa composição difícil de ser filiada.

No citado Girard Trust Company em Filadelfia (Fig. 8.1.2, supra), a influência da Villa Rotonda é bastante evidente, por

outro lado no entanto, o recolhimento dos pórticos no Cleveland Trust Company (**Fig. 8.3.5**), de Geo. B. Post & Sons, atenua essa influência, apesar do grande domo.



Figura 8.3.4 - Metropolitan Savings Bank, Baltimore, Maryland. Parker, Thomas & Rice. *Architectural Record*, janeiro de 1909, p. 29.



Figura 8.3.5 - Cleveland Trust Company, Cleveland, Ohio. Geo. B. Post & Sons. *Architectural Record*, janeiro de 1909, p.15.



Figura 8.3.6 - Bank of California, San Francisco, California - 1868. Kenitzer and Farquharson. *Architectural Forum*, maio de 1969, p.68.

Além dessas transformações, a utilização da forma do templo “modernizada”, isto é, o templo períptero ou com colunata em apenas um dos lados, do qual foi

removido o frontão e o telhado em duas águas, substituído, às vezes, por um volume retangular fechado, menor do que o perímetro (como um ático retraído), tem por precedente projetos como o da Caisse d’Escompte (**Fig. 4.2.3**, supra).

Um ótimo exemplo dessa utilização parece-me ilustrado no artigo *A bank with a past in its future*, publicado em maio de 1969 pela *Architectural Forum* (p. 68-75), que mostra a substituição do prédio do Bank of California, construído em 1868 no centro de São Francisco (**Fig. 8.3.6**) - numa forma que lembra o Palazzo Dolfin ou a biblioteca de San Marco, de Sansovino em Veneza ou o Palazzo della Ragione de Palladio em Vicenza - pelo “cubo” neo-grego sem frontão mas com colunas colossais, construído em 1908, (**Fig. 8.3.7**) após o terremoto e que sem sombra de dúvida, monumentalizaram o banco e fizeram com que o edifício fosse conservado como um *landmark* quando da ampliação das instalações, no final da década de sessenta.



Figura 8.3.7 - Bank of California, San Francisco, California - 1908. Bliss & Flavill. *Architectural Forum*, maio de 1969, p.68.

O artigo refere-se à persistência do modelo e à importância do caráter nos seguintes termos:

“Arquiteticamente, o banco que Bliss e Flavill completaram em 1908 estava bastante de acordo com um tipo então popular. Era o estilo ‘Clássico Romano’ contra o qual Louis Sullivan protestou veementemente em Kindergarten Chats. Ele foi

descrito em sua inauguração como sendo ‘um projeto modificado e melhorado do Knickerbocker Trust Co. na Quinta Avenida de Nova Iorque (cujas) colunatas são uma reprodução fidedigna do Templo de Júpiter Stator em Roma (sic!).’ A respeito desses bancos ecléticos, Sullivan dizia ‘que o banqueiro deveria usar toga e sandálias e conduzir seus negócios num latim venerável’.”

Mas se muitos dos prédios bancários projetados a partir do início do século XIX trazem em sua estrutura formal ou em seus aspectos figurativos, traços marcantes do palácio renascentista e do templo greco-romano - além de várias espécies de combinação dessas duas matrizes -, existem ainda dois aspectos do assunto que me parecem importantes abordar.

O primeiro deles é o de que essas estruturas e essa figuração não foram exclusivos dos prédios bancários. Todos os novos programas surgidos a partir do século XVIII aproveitaram as profundas mudanças que estavam ocorrendo na arquitetura para tentar encontrar uma forma e uma imagem que lhe fossem específicas. No entanto, como bem lembra Aldo Rossi, a preexistência das estruturas formais significativas sempre mostrou a possibilidade de adaptação - tal como aconteceu com o prédio bancário - dessas mesmas estruturas para várias funções ou para diferentes utilizações. Além disso, como também lembra Argan, não podemos decidir um certo dia sentarmo-nos em frente de uma prancheta e inventar um novo tipo arquitetônico, impossibilidade esta que justifica as múltiplas adaptações - com maior ou menor grau de mutação - de determinadas estruturas para muitas finalidades ao longo de toda a história da arquitetura.

Assim, livros como *Greek Revival Architecture in America* (op.cit.), de Talbot Hamlin, estão repletos de imagens de prédios em forma de templo destinados às mais variadas funções e, da

mesma forma, artigos como *Victorian Monuments of Commerce* (art. cit.) de Henry-Russel Hitchcock afirmam:

“A primeira fórmula realmente vitoriana para o projeto de edifícios comerciais monumentais, que permaneceria até a década de sessenta, era o palácio italiano do século XVI. Introduzido por (Charles) Barry no Travellers’ Club de 1829-31, o projeto do palácio da Alta Renascença não parece ter sido muito imitado antes de Barry repetir seu sucesso numa escala maior no Manchester Athenaeum e no Reform Club, justamente quando começava o novo reinado.”

O segundo dos aspectos a que me referi acima, diz respeito às profundas inter-relações entre a estrutura urbana de uma cidade convencional e as transformações pelas quais passaram os prédios - peças justapostas dessa estrutura urbana - com a adição de partes que o Ecletismo providenciou, ao longo do século XIX, e que têm na Paris *belle-époque* sua melhor tradução. Essa inter-relação produziu um modelo estrutural onde a continuidade de fachadas de origem vernácula ou palaciana, não obstante a ausência ou a sobrecarga de elementos agregados, formava uma espécie de tecido contínuo onde o destaque caracterizava-se pela marcação da esquina por um cilindro (ou, em número menor, por um prisma de base oval ou quadrada) encimado por proeminentes torreões e cúpulas das mais variadas origens, que estabeleceram-se como marcos urbanos, na virada do século, em muitas das cidades importantes de todo o mundo, graças ao prestígio da França como polo propagador de cultura e moda.

Embora muitos desses edifícios fossem destinados a outras funções, convinha aos bancos, numa tentativa de sedimentar seu *status* como um segmento muito importante da conjuntura sócio-econômica, afirmar seu poder através de prédios que, com formas e implantações privilegiadas, constituíam-se em marcos referenciais da cidade.



Figura 8.3.8 - Société Générale - sucursal da rue Réaumur, Paris. J. Hernant - 1901. PINCHON, Jean-François e outros. *Les Palais d'Argent - L'architecture bancaire en France de 1850   1930*. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.192.



Figura 8.3.10 - Deutsche Bank, Buenos Aires. Foto do autor.



Figura 8.3.9 - Banque Nationale de Crédit, Paris - 1898. G. Morin, Goustiaux e P. Secardonnel. PINCHON, Jean-François e outros. *Les Palais d'Argent - L'architecture bancaire en France de 1850   1930*. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux, p.40.

Exemplos dessa conduta são mostrados nos edifícios como os das sucursais da Société Générale da rue Réaumur (**Fig. 8.3.8**), o do Banque nationale de Crédit (originalmente construído para uma companhia de seguros) (**Fig. 8.3.9**), todos em Paris, o da sede do Deutsche Bank (**Fig. 8.3.10**) em Buenos Aires, o do The Anglo South American Bank (**Fig. 8.3.11**), também em Buenos Aires, o da sede do Banco do Brasil (Fig. 4.5.3, supra) no Rio de Janeiro, ou o da agência do Banco do Brasil (**Fig. 8.3.12**) em São Paulo.



Figura 8.3.11 - The Anglo and South American Bank, Buenos Aires. Eustace L. Conder, James W. Farmer e Sidney J. Follett. Foto do autor.



Figura 8.3.12 - Banco do Brasil, prédio para agência localizado na rua da Quitanda esq. rua Álvares Penteado, São Paulo / SP- 1927. Estúdio Pujol. Foto do autor.

8.4. O ECLETISMO

Como afirmam Giulio Carlo Argan, Alberto S.J. de Paula e Jean-François Pinchon, e como pode ser deduzido através dos exemplos remanescentes, o prédio bancário praticamente surgiu e, certamente, consolidou-se como programa arquitetônico durante o século XIX - um século que ficou conhecido, entre outras coisas, como o século do Ecletismo arquitetônico e como o período em que muitos arquitetos e tratadistas ressentiram-se da falta de um estilo específico.

Mas apesar desse ressentimento, o Ecletismo - que pode ser sinteticamente definido, em arquitetura, como uma soma de elementos originados em estilos e sistemas diversos que, através da composição, visam estabelecer uma nova unidade¹ - acabou por constituir-se em um estilo bastante forte cuja permanência foi sentida até boa parte de século XX.

Embora não seja um dos propósitos deste trabalho a apresentação e a discussão do Ecletismo, parece-me importante a abordagem de alguns tópicos a ele relacionados, até porque, como já vimos, boa parte dos prédios bancários foram realizados dentro de seus princípios estilísticos.

Inicialmente, cabe mencionar a precedência do comportamento eclético em atitudes e momentos tão díspares como quando, na arquitetura romana, resolve-se agregar as ordens originárias dos templos greco-romanos (e

perfeitamente justificadas dentro do conceito estrutural do templo) a construções tão maciças e autoportantes quanto o Coliseu (**Fig. 8.4.1**) e o Arco de Constantino (**Fig. 8.4.2**). Essa atitude parece-me muito bem resumida no comentário de John Summerson (1982, p. 21-22):

“Os romanos, ao adotarem arcos e abóbadas em seus edifícios públicos, fizeram questão de empregar as ordens da forma mais visível possível. Talvez achassem que, sem as ordens, um edifício não poderia ser significativo. Talvez procurassem transferir o prestígio da arquitetura religiosa para projetos seculares importantes. Não sei. Seja qual for a razão, combinaram a arquitetura altamente estilizada mas estruturalmente bastante primitiva dos templos gregos com seus arcos e abóbadas. E assim, ao empregarem as ordens não como mera decoração, mas como instrumento de controle de novos tipos de estrutura, renovaram a linguagem arquitetônica. Apesar de serem, na maioria dos casos, estruturalmente inúteis, as ordens, com cerimônia e grande elegância, dominam e controlam a composição à qual estão associadas, tornando os edifícios expressivos.”



Figura 8.4.1 - Coliseu, Roma. SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo, 1982. Livraria Martins Fontes Edit. Ltda., p32.

¹PETER COLLINS apresenta em *Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su Evolución* (op.cit., p.118), uma das mais sintéticas definições do pensamento que conduziu ao Ecletismo: “A formulação mais específica de uma teoria do ecletismo arquitetônico encontra-se em *An Historical Essay on Architecture* de Thomas Hope (1835). No último parágrafo deste livro, Hope queixa-se da multiplicação de estilos usados na Inglaterra e termina com o seguinte parágrafo, tão eloquente: ‘Ninguém parece ter tido ainda a idéia de recolher de cada um dos estilos arquitetônicos do passado o útil, o ornamental, o científico, o de bom gosto, reunindo-os com novas formas e disposições, fazendo novos descobrimentos, novas conquistas, novos produtos desconhecidos em outros tempos.’”



Figura 8.4.2 - Arco de Constantino, Roma. SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo, 1982. Livraria Martins Fontes Edit. Ltda., p36.

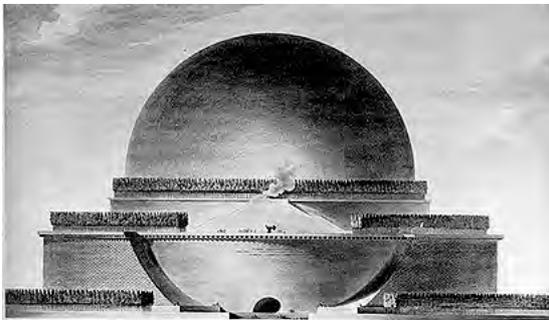


Figura 8.4.3 - Cenotáfio de Newton. Etienne-Louis Boullée. SUMMERSON, John. *The Architecture of the Eighteenth Century*. London, 1986, Thames and Hudson, p. 85.

Da mesma maneira, Peter Collins (op.cit., p.118), mostra outras atitudes e momentos indicadores de uma conduta eclética, ao dizer:

“O historicismo renascentista sempre havia sido uma forma de ecletismo, apesar de seus praticantes nunca o terem reconhecido. A arquitetura florentina do século XV havia misturado elementos antigos, bizantinos e carolíngios com ampla liberdade, tal como o fizeram no século XVI a arquitetura francesa e inglesa mesclando elementos clássicos e góticos.”

Mas no que quase todos os textos recentemente escritos sobre o Ecletismo coincidem, é o fato de que sua produção foi devida, fundamentalmente, ao acúmulo de conhecimentos e informações disponíveis na sociedade europeia a partir do século XVIII, provocando a falência de uma estrutura clássica do pensamento e da produção do objeto arquitetônico, e a consciência de que uma nova liberdade

dava lugar ao surgimento de várias experimentações estéticas e formais.

Em alguns casos, como nos projetos não realizados de Etienne-Louis Boullée para o Cenotáfio de Newton (**Fig. 8.4.3**) ou para um Farol tronco-cônico (**Fig.8.4.4**), a pureza geométrica e a unidade da composição, ainda mantinham uma relação mais aproximada do esquema clássico barroco (embora muito distante sob o ponto de vista figurativo) do que da liberdade eclética, que aconteceria um pouco depois.



Figura 8.4.4 - Farol tronco-cônico. Etienne-Louis Boullée. MADEC, Philippe. *Boullée*. Paris, 1986, F. Hazan Ed., p.8.

Em outros casos, no entanto, como nos projetos de Nicholas Hawksmoor para a Christ Church, em Spitalfields (**Fig. 8.4.5**) e para St. Mary Woolnoth (**Fig. 8.4.6**), e os projetos de Claude-Nicholas Ledoux para a *Barrière* de Passy (**Fig. 8.4.7**), para um *Propylée* (**Fig.8.4.8**), e para um *Atelier* de lenhadores (**Fig. 8.4.9**), os esquemas compositivos, as proporções das massas e

volumes e a liberdade de utilização dos elementos de arquitetura, fazem com que quase todos os princípios clássicos até então vigentes, tenham sido totalmente postos em questionamento.



Figura 8.4.5 - Christ Church, Spitalfields, Londres. Nicholas Hawksmoor. WATKIN, David. *English Architecture*. Londres, 1979. Thames and Hudson Ltd., p.119.

Quando Jean-Jacques Lequeu, contemporâneo de Boullée e de Ledoux, propõe, entre outros projetos extravagantes, seu *Rendez-vous de Bellevue* (**Fig. 8.4.10**), sintetiza nessa obra a soma aleatória de fragmentos e os esquemas compositivos que viriam a caracterizar o Ecletismo.

Além e paralelamente a outras atitudes como as de Boullée, Hawksmoor, Ledoux e Lequeu, três episódios parecem-me resumir a passagem definitiva para o Ecletismo²: o trabalho “orientalizante” de

² Ao falar da influência dos estudos arqueológicos de Roma, realizados por Desgodets, sobre o trabalho de Stuart e Revett, DORA WIEBENSON (op.cit., p.19), afirma: “Apesar disso, viria a converter-se numa das obras que mais influência tiveram

Fischer von Erlach; a corrente inglesa conhecida como Pitoresco; e os tratados de J.-N.-Louis Durand.



Figura 8.4.6 - St. Mary Woolnoth, Londres. Nicholas Hawksmoor. Foto do autor.



Figura 8.4.7 - Barrière de Passy, Paris. Claude-Nicolas Ledoux. VIDLER, Anthony. *Ledoux*. Paris, 1987, F. Hazan Ed., p.110.

nas publicações arqueológicas posteriores sobre a arquitetura antiga do Mediterrâneo, especialmente na de Stuart e Revett, os quais, com seu descobrimento da utilização de sistemas decorativos pouco ortodoxos na antiga Grécia, vieram solapar os fundamentos em que se sustentava a teoria arquitetônica renascentista e, indiretamente, prepararam o caminho para o ecletismo estilístico do século XIX.

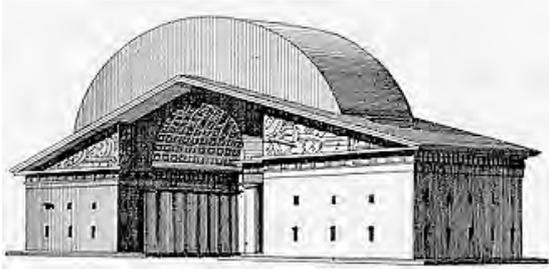


Figura 8.4.8 - Propylée. Claude-Nicolas Ledoux. VIDLER, Anthony. Ledoux. Paris, 1987, F. Hazan Ed., p.119.



Figura 8.4.9 - Atelier de lenhadores. Claude-Nicolas Ledoux. VIDLER, Anthony. Ledoux. Paris, 1987, F. Hazan Ed., p.127.



Figura 8.4.10 - Rendez-vous de Bellevue. Jean-Jacques Lequeu. MADEC, Philippe. Boullée. Paris, 1986, F. Hazan Ed., p.48.

No projeto de reconstruções imaginárias de pirâmides como o publicado na prancha XIII do livro *Entwurf einer historischen Architektur* (Fig. 8.4.11), tanto quanto no projeto da Karlskirche³,

³ Julius Posener (1983, p.34-35), ao referir-se à igreja de Fischer von Erlach, informa: "O estilo da Igreja de Viena (refere-se à São Carlos Borromeu, de Fischer von Erlach), que é barroco puro, absorve todos os elementos emprestados num mesmo grande trabalho, da mesma forma como a História de Fischer é barroca e apresenta a arte dos gregos, dos persas e outras, de uma maneira barroca. O ecletismo de Fischer ainda não é o que entendemos por esta palavra. Não obstante, ele constitui um passo fundamental na direção do ecletismo, pois Fischer assume de maneira séria os produtos de arquiteturas estrangeiras e exóticas."

em Viena (Fig. 8.4.12), Fischer von Erlach, considerado ainda sob muitos aspectos como um arquiteto barroco, já mostra um esquema compositivo insólito em que elemento exótico desempenha um papel importante e, de certa forma, prenunciador da agregação de elementos aleatórios que caracteriza o Ecletismo.



Figura 8.4.11 - Entwurf einer historischen Architektur, planche XIII. Fischer von Erlach. VIDLER, Anthony. Ledoux. Paris, 1987, F. Hazan Ed., p.63.



Figura 8.4.12 - Karlskirche. Fischer von Erlach. SUMMERSON, John. *The Architecture of the Eighteenth Century*. London, 1986, Thames and Hudson, p.40.

No artigo denominado *Caráter e Composição; ou Algumas Vicissitudes do Vocabulário Arquitetônico no Século Dezenove*, incluído no livro *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Colin Rowe chama a atenção para a importância dos conceitos de caráter e de composição para a obtenção dos efeitos pictóricos que passaram a ser incorporados ao objeto arquitetônico,

trazendo, entre outras características, a assimetria. Como diz Rowe (1995, p.65):

... “é possível afirmar que a palavra ‘composição’ realmente entrou no vocabulário arquitetônico inglês como um resultado das inovações formais do Pitoresco, e que ela foi concebida como sendo particularmente aplicável às novas, livres e assimétricas organizações que não podiam ser enquadradas dentro das categorias estéticas da tradição acadêmica.”

Jean-Nicolas-Louis Durand produziu, no início do século XIX, dois tratados/manuais contendo parte das aulas dadas aos estudantes de Engenharia da Escola Politécnica de Paris, onde, didaticamente, apresentava uma coletânea de prédios antigos, desenhados lado a lado e na mesma escala, de forma mais ou menos esquemática e de maneira a possibilitar a dedução de princípios arquitetônicos subjacentes a todos eles. Da mesma forma, apresentava em seu trabalho duas outras características que vieram tornar-se fundamentais para o desenvolvimento da arquitetura subsequente: um conjunto de “peças”, chamadas por ele de *elementos de arquitetura*, componentes dos mais variados edifícios - pórticos, escadarias, coberturas, etc. - que mostravam-se como que “disponibilizadas” para o uso em projetos futuros; e a sintetização geométrica das plantas dos edifícios até um grau de abstração que permitia deduzir sua linearidade essencial e, mais importante, a demonstração do processo inverso, isto é, a “*marcha a seguir para a composição de um projeto qualquer*” a partir da malha reticulada e de eixos reguladores.

Essa característica de enfatizar a composição de um prédio a partir de partes que necessariamente não estão submetidas a uma unidade de estruturação mas que, ao contrário, na maioria das vezes acabam por determinar o todo resultante, subverte o processo clássico do projeto que concebe o prédio

posicionado numa longa cadeia de produção de artefatos interrelacionados.

Mas se podemos afirmar que o trabalho de Durand propõe-se decidida e declaradamente a ser um instrumento para a prática profissional, na medida em que os exemplares do passado são simplificados, esquematizados, reduzidos e decompostos em partes, numa espécie de “anatomia” arquitetônica, constatamos também que essa sistemática faz com que eles sejam completamente desvinculados dos sítios e das condições físicas, culturais e tecnológicas em que foram gerados, facilitando alguns aspectos analíticos mas, sem qualquer dúvida, contribuindo para o esquecimento ou desconsideração de muitos dos motivos pelos quais a arquitetura é produzida.

Dessa maneira, parecem não interessar a Durand as condições específicas e o processo cultural que produziram os exemplos por ele apresentados. Se existe algum processo implícito em sua teoria, este é o da racionalidade da análise das formas e volumes para dedução do esquema geométrico - ou da *marche à suivre* - mais adequado para gerar o espaço que nossas necessidades humanas requerem e, num segundo momento, aplicar os elementos de arquitetura e/ou de composição que o gosto pessoal do arquiteto julgará mais adequados para “vestirem” o esquema resultante, num procedimento decididamente eclético.

Carlos Martí Arís (op.cit., p.140) ao falar do trabalho e da influência de Durand manifesta, num texto que me parece bastante elucidativo, sua contrariedade com a falta de um princípio que estructure esse conjunto de elementos:

“Sem embargo, no papel predominante que Durand atribui aos elementos, reside a principal debilidade de sua teoria. Cita-se com frequência uma frase em que Durand, ponderando a importância dos elementos, assinala que estes são para a arquitetura ‘o que as palavras são para o discurso e as notas para a música’. Se aceitamos os termos em que esta analogia está proposta,

poderemos dela extrair importantes conseqüências. Com efeito, do mesmo modo que resultaria inaceitável definir o discurso como uma mera combinação de palavras ou a música como uma simples justaposição de notas, também, ao privilegiar univocamente o caminho que leva dos elementos ao todo, como modo de construir a arquitetura, corre-se o risco de empobrece-la e desnaturalizá-la.

Para que exista música, discurso ou arquitetura, não bastam os elementos; requer-se também uma estrutura, uma idéia geral que governe as relações que existem entre eles, em função de determinados objetivos. A estrutura manifesta-se através da reunião dos elementos mas, de certo modo, os precede. Ela é um princípio de ordenação, capaz de fazer com que os elementos desempenhem o papel que lhes corresponde: uma idéia nuclear que move a mão do artífice. Essa estrutura, que no caso da arquitetura coincide com seu princípio tipológico, resulta ser, assim, a grande ausente na teoria de Durand.”

Embora o objetivo de Durand possa ter sido o de tornar a arquitetura uma ciência decifrável, num processo paralelo aquele pelo qual vinham passando outras disciplinas, sua desmistificação de procedimentos⁴ contribuiu para uma espécie de “banalização” de possibilidades que somada à ausência de um estilo hegemônico, à “desorganização” compositiva estabelecida por Ledoux e outros contemporâneos, e à disponibilidade de dados históricos procedentes de diversos levantamentos de prédios da antigüidade, conduziu ao Ecletismo do século XIX.

⁴ Não obstante Durand ter deixado claro que o processo por ele apresentado e todos os elementos disponibilizados dependiam, para uma correta composição, da perícia e habilidade do arquiteto.

8.5. UMA DEFINIÇÃO OPERACIONAL PARA CARACTERIZAR UM PROGRAMA ARQUITETÔNICO

Embora a arquitetura possa se utilizar de uma alegoria explícita - como o estábulo do Lequeu ou o “*duck*” a que se refere Venturi - para comunicar-se com seus observadores ou usuários, a sua “linguagem” é invariavelmente exercida através da composição dos volumes, das superfícies e dos elementos que conformam os prédios.

Mas, se pretendemos que esses volumes, essas superfícies e esses elementos bem como as formas por eles compostas, se constituam numa linguagem estruturada e inteligível, parece-me que existem apenas duas possibilidades de interpretação. A primeira delas, é a de que a linguagem da arquitetura seja aquela que, oriunda da imitação da natureza ou de qualquer outro sistema de estruturação formal - perfeitamente compreensível em sua relação simbólica original - encontre ainda, na cultura em que está inserida, valores representativos (ou, no mínimo, perfeitamente lógicos) da imagem que pretende comunicar / transmitir.

Assim, como lembrava Durand:

“Quando estamos muito familiarizados com esses objetos diversos, que são para a arquitetura o que as palavras são para o discurso (...) veremos: 1° como devem se combinar entre eles (...); 2° como no conjunto dessas combinações chega-se a formação das distintas partes do edifício, como os pórticos, os *porches*, os vestíbulos, as escadas (...) Uma vez conhecidas essas partes distintas, veremos: 3° como devem-se combinar, por sua vez, na composição do conjunto dos edifícios.”
(Apud Jose Ignacio LINAZASORO. 1981, p.98)

Ou, conforme Solá-Morales (1987, p.129):

“Na medida em que a história não é apenas a história das formas, mas é, também, a dos significados, qualquer repertório que um historiador possa mostrar, não é apenas uma série

de combinações formais, mas é, também, uma série de possibilidades fisionômicas.”

Da mesma maneira, dentro da primeira das possibilidades de comunicar através da arquitetura, poderíamos mencionar as diversas tentativas, como por exemplo a de Julien Guadet, para estabelecer um significado preciso a cada forma, superfície ou elemento arquitetônico.⁵

A segunda das possibilidades a que me referi acima, é a da procura de uma estrutura intrínseca de significados para a linguagem arquitetônica, retomando o conceito platônico de que determinadas formas, tanto naturais quanto construídas pelo homem, encontram “eco” em nosso sistema sensorial, como estabelece Jencks (op.cit., p.10/11):

“Por exemplo, o psicólogo Arnheim sustenta que, desde o momento em que fazemos parte do mundo, é provável que nosso sistema nervoso possua uma estrutura análoga (ou isomórfica) à das formas. Assim, uma linha quebrada significa intrinsecamente atividade, enquanto que uma linha reta significa inatividade ou repouso. Os platônicos afirmavam esse tipo de significado e, portanto, não parece surpreendente descobrir que a arquitetura do Renascimento se baseasse em certas formas simples e absolutas, que se consideravam como portadoras de um significado intrínseco.”

Essa segunda possibilidade, restringiria o conceito de caráter a uma catalogação de categorias mais genéricas que me parece aproximar-se ao conceito de “caráter essencial” de Taine, anteriormente

⁵ GUADET estabelece diferentes características correspondendo a cada tipo de parede: paredes antigas de pedra ou de mármore - *c'est le grand art du nu*; paredes de Pompéia, com seus estucos e pinturas - *c'est l'élégance raffinée*; paredes toscanas - *c'est le dédain des artifices*; a parede do Panteón francês - *c'est la solennité*; e assim por diante, mostrando como, com apenas um elemento, a parede, o artista pode mostrar uma variedade de impressões.

referido. Dessa maneira, nas palavras do próprio Taïne, veríamos que:

“A arquitetura tendo concebido tal caráter dominante, a serenidade, a simplicidade, a força, a elegância, como outrora na Grécia e em Roma, ou então, a estranheza, a variedade, a infinidade e a fantasia, como nos tempos góticos, pode escolher e combinar as ligações, as proporções, as dimensões, as formas, as posições, em resumo, a narrativa dos materiais, quer dizer, certas grandezas visíveis, de maneira a manifestar o caráter concebido.”

(Apud SOLÁ-MORALES. op.cit., p.59)

Mas, quando Taïne fala em “narrativa dos materiais,” ele, de certa maneira, remete a sua conceituação para a primeira das possibilidades acima, na medida em que uma narrativa pressupõe uma história, uma tradição recontada e reconhecida pelos “ouvintes.” Acredito, no entanto, que o conceito deveria ser retomado a partir da suposição de que os elementos e fatores naturais que estão registrados em nosso inconsciente, tiveram tal registro assimilado através de vivências, nossas ou geneticamente transmitidas por nossos antepassados, que nos “contavam,” por exemplo, que uma falésia ou uma muralha de pedra seria impenetrável, intransponível, e que, se essa falésia ou essa muralha pudessem ser entendidos como objetos, dar-nos-iam a sensação de “fechamento,” “inacessibilidade,” e outros adjetivos dessa espécie. Da mesma forma, a visão do oceano ou de uma planície cujos limites perdemos de vista, “contavam-nos” o longo tempo que precisaríamos para atravessá-los, transmitindo-nos sensações como de “infinidade” ou de “lento arrastar das horas.”

De certa forma, o caráter essencial de Taïne reproduz o conceito anteriormente emitido por J.-D. Leroy em sua *Histoire de la disposition et des formes différentes...*, de 1764, onde diz:

“Todos os grandes espetáculos impõem-se aos homens; a imensidão do Céu, a vasta extensão da

Terra ou do Mar, que nós vislumbramos do alto das montanhas, ou do meio do oceano, parecem elevar nossa alma e ampliar nossas idéias. As maiores de nossas obras também produzem em nós sensações da mesma natureza (...) Seja qual for a causa das sensações que a Arquitetura nos faz experimentar, podemos assegurar que é da natureza, da força ou do número das sensações que resulta o julgamento que estabelecemos sobre os diversos edifícios...”

(Apud Werner SZAMBIEN, op. cit., p.180)

Szambien (op.cit., p.193) também sintetiza essa relação natureza/objeto/percepção da teoria da caracterização, quando diz: “O arquiteto inspira-se nos caracteres da natureza para dotar suas produções de um caráter análogo que desperta no espectador as mesmas sensações que a natureza despertaria.”

Embora essa espécie de catalogação possa ser menos rica e variada do que as decorrentes da primeira possibilidade, parece-me que teria algumas vantagens operacionais, das quais, a primeira - e, talvez, a mais importante - seria a perfeita separação entre caráter, tipo e função. Poderíamos assim, dentro da mesma categoria de caracterização, ter diversos tipos de edifícios com variadas funções.

Outra vantagem refere-se a facilidade da comunicação do objeto arquitetônico. Embora a maioria dos programas que conhecemos hoje tenham sido estabelecidos no século passado, a complexidade das relações e das atividades humanas está sempre a nos mostrar novas possibilidades de funções a serem abrigadas num prédio. A conversão dos prédios existentes para abrigar outras finalidades, muitas vezes completamente diferentes da sua função original - igrejas convertidas em museus, lojas, bibliotecas, etc; cinemas convertidos em igrejas; e assim por diante - mostra-nos a necessidade de estabelecer uma categoria mais “absoluta” do que a funcional ou programática.

Da mesma maneira, a ruptura de referências formais provocada pelo modernismo, que, por sua vez também já teve seu sistema referencial destituído, está a nos falar da dificuldade de fixar significados às formas baseados no uso ou na tradição.

Quero, com isso dizer, que o processo classificador do caráter de um programa arquitetônico específico, deveria fixar-se em categorias que refletissem uma maior inteligibilidade e reconhecimento das formas edificadas e, conseqüentemente, categorias mais “elementares,” onde, por exemplo, fossem estabelecidas contraposições como: aberto-fechado, leve-pesado, alegre-severo, simples-complexo, liso-enfeitado (ou trabalhado), e assim por diante.

Tal classificação, de certa forma, nos conduzirá de volta a uma conceituação do século XVII quando, segundo Werner Szambien (op.cit., p.177):

“...Boffrand, sem enumerar os caracteres como o fazem J.-F. Blondel ou Boullée, pode já distinguir entre as obras graves, sublimes, simples, agradáveis (‘...queremos produzir a satisfação’), elegantes, graciosas, majestosas, leves, rústicas, risonhas, sérias, tristes.”

Dentro do mesmo espírito, Szambien (op.cit., p.184) apresenta a opinião de Le Camus de Mézières, dizendo:

“Entre as sensações provocadas pelos edifícios, encontramos não apenas a volúpia, mas ainda o deslumbramento, a admiração, uma espécie ‘de ardor’, entre os caracteres propriamente ditos: a grandeza, a magnificência, a riqueza, a nobreza, a alegria, a leveza, a seriedade, a melancolia (castelo de Versailles), a graça, a simplicidade, e ainda mais o gênero terrível e o gênero marcial.

A idéia, ou proposição básica deste trabalho, seria, assim, a de apoiar-se no que possa ser chamado de uma “estrutura profunda” de significados das formas, isto é, numa estrutura de significados que estejam subjacentes a vários estilos e a várias espécies de arquitetura sem negar,

entretanto, o vínculo do homem com a natureza nem com a tradição de transformá-la em seu benefício, ao construir o seu “abrigo com significado.” Mesmo assim, essa estrutura não precisaria necessariamente excluir a classificação funcional, pois caso se considerasse necessária essa catalogação, ela poderia ser estabelecida em termos de uma “funcionalidade genérica” com poucas divisões, como, por exemplo, caráter residencial, comercial, cultural, ou religioso, numa reinterpretção do caráter público em contraposição ao privado.

8.6. O CARÁTER DO PRÉDIO BANCÁRIO

Dentro da subjetividade que o próprio conceito encerra, quase todos os textos que podemos encontrar sobre o *Caráter do Prédio Bancário*, restringem-se, na grande maioria das vezes, a comentários breves sobre a imagem do prédio ou do sistema financeiro.

Por isso, e na tentativa de cercar uma melhor definição para o *Caráter do Prédio Bancário*, parece-me importante a apresentação de várias opiniões publicadas sobre a imagem (prevalente até, aproximadamente 1960-70, já que, hoje, essa imagem está modificada) desse tipo de instituição:

“Pelo tamanho de suas salas e o tétrico silêncio que lhe dão suas paredes externas, o Banco da Inglaterra passou ao século XX como o mais nobre de todos os edifícios bancários.”

(Nikolas PEVSNER, 1980, p. 242/243)

“No século XIX, as operações urbanas que cercam a construção da Ópera são propícias à criação de edifícios com pretensões monumentais, respondendo às necessidades específicas de um grande banco moderno. As vizinhanças imediatas da Ópera, com a elevação de fachadas impostas por decreto, atraem a Societé de dépôts et de comptes courants, para quem H. Blondel construíra (em 1868) uma sede elegante, na esquina da avenida de l’Opéra e da rua de Quatre-Septembre (atual B.N.P./Opéra).”

(...)

“Sem dúvida, essa escolha resulta de várias restrições: implantados nos centros das cidades, os bancos ocupam lotes cujo preço é elevado; mas razões técnicas certamente desempenharam um papel: um volume voltado sobre si mesmo assegura a discrição necessária às operações financeiras...”

(Jean-François PINCHON, 1992, p.45 e 47)

“Não surpreende, portanto, que a forma tipológica do banco apresente-se então como a de um edifício fechado, para ocultar o manejo das riquezas e para defende-las.” Ou, “embora seu modo de operar parece ter-se democratizado ao abrir as portas a pessoas que em outros tempos não tivessem acesso, os edifícios mantêm um aspecto solene e expressam proteção e poderio.”

(Enrico TEDESCHI, art. cit, p.23)

“A arquitetura para a administração e as finanças condicionou há décadas a paisagem da área denominada *City* das grandes cidades. Entre seus temas figuram as sedes das entidades bancárias, cuja arquitetura buscou durante muito tempo ser expressão de segurança e de poder econômico através de uma imagem maciça, fechada, uma espécie de cofre de formas geralmente greco-romanas.”

(Julio CACCIATORE, 1986, p. 9).

“Prevaleceu sempre a imagem urbana do Banco como edifício monumental e ‘luxuoso’ com seu estilo *cosso*, prestigiando as áreas centrais das cidades.”

(...)

“...nos dois casos trata-se de volumes de forte definição perimetral, rodeados de jardins, igual aos demais edifícios públicos da cidade, e compostos em estilo Renascimento italiano e em escala monumental.”

(Alberto S. J. DE PAULA, art. cit., p. 16 e 19).

“Um dos problemas essenciais nesse sentido que se apresentava no projeto do edifício era superar a pomposa solenidade da arquitetura bancária tradicional e prover uma imagem íntegra dos pés à cabeça. A imagem criada não se apoia na *gravitas* pseudo romana...”

(Francisco BULLRICH, in *Opiniones* sobre o Banco de Londres e América do Sul em Buenos Aires - SUPLEMENTOS SUMMA, 1979.)

“Passou o tempo em que para transmitir uma idéia de segurança os bancos precisavam de imponentes fachadas de mármore, pesadas grades de ferro e brasões com ar de nobreza antiga (...) os bancos dos grandes centros urbanos não apresentam mais o aspecto de caixas-fortes.”

(revista VEJA, 1981, p.141).

“Tomemos, por exemplo a arquitetura das sedes bancárias(...); em tempos passados, o prédio sede de um banco deveria expressar uma série de noções ligadas ao conceito e à imagem que se considerava peculiar à instituição bancária: segurança, espírito conservador, proeminência. A arquitetura de um banco deveria denotar solidez material e construtiva, opulência e sobriedade, o que, automaticamente, importava em conotar segurança patrimonial e econômica (...) O modelo clássico de edificação, de inspiração renascentista ou equivalente, era tido como o mais apropriado para transmitir a idéia de poder, tradição e respeitabilidade.”

(Elvan SILVA, 1985, p.146).

“Outrora, quem dizia banco pensava infalivelmente em ‘mausoléu’. As sedes em particular eram maciças, monumentais, fechadas. O poder associado ao secreto.”
(Eveline BOSSART, 1990, p.52).

“Nas sucursais bancárias a barreira entre servidor e servido tem sido sempre formidável; e ela tendeu a aumentar mais com a necessidade de maior segurança. Some-se a isso a tradicional superfície que divide os caixas do pessoal interno e o resultado é a quase total separação entre os funcionários e o cliente.

O Martins Banks, ilustrado na AR de novembro de 1968, apesar de tratado visualmente como um espaço único, manteve essas características consagradas pelo tempo.”

(in ARCHITECTURAL REVIEW, dezembro de 1969, p. 449)

“Projetado para o Coutt’s, o maior cultor da tradição entre os banqueiros britânicos, no coração da zona bancária da City de Londres, esse interior intencionalmente clássico é uma tentativa de dotar com uma estrutura adequada o cliente cuja continuidade das tradições é expressa em objetos como fraques e um soberbo mobiliário neoclássico que provém do século passado. Ao contrário dos arquitetos cuja arquitetura bancária muito fez para desvalorizar o classicismo na Inglaterra, os projetistas retornaram à origem clássica dos bancos - a liberdade, a erudição e a austeridade formal do Bank of England de Sir John Soane.”

(in ARCHITECTURAL REVIEW, novembro de 1961, p. 335)

“A longo prazo, o efeito das invenções de Giulio (Romano) foi tremendo. Mesmo Palladio, que imagináramos refratário a soluções tão explosivas, lançou mão dessas invenções em seus últimos palácios. Na Inglaterra do século XVIII, a prisão de Newgate deve muito de sua horrível solenidade a Giulio. É impossível caminhar por qualquer área comercial construída nos séculos XIX e XX sem vermos bancos e companhias de seguro sobrecarregados de elementos rústicos, muitos dos quais têm sua origem em Mântua.”

(John SUMMERSON - 1982, p. 48 e 49)

As descrições e os adjetivos dessas citações - tétrico silêncio; pretensões monumentais; discrição; fechado; aspecto solene; expressam proteção e poderio; imagem maciça, fechada; monumental e ‘luxuoso’; em escala monumental; pomposa solenidade; imponentes; aspecto

de caixas-fortes; opulência e sobriedade; ‘mausoléu’; maciças, monumentais, fechadas; barreira entre servidor e servido; austeridade formal; sobrecarregados de elementos rústicos - certamente não ajudam a compor uma imagem muito amigável do prédio bancário.

Assim, voltando àquela “estrutura profunda” de significados que acho que o conceito deveria comportar, e excluindo os evidentes exageros das imagens, parece-me que o Caráter do prédio bancário, predominante até meados deste século, poderia ser definido por adjetivos como: discreto, austero, fechado, solene, pomposo, imponente e monumental.

9. AS MODIFICAÇÕES ACONTECIDAS NOS BANCOS EM MEADOS DO SÉCULO XX

9.1. A VISÃO ATRAVÉS DAS REVISTAS DE ARQUITETURA NORTE-AMERICANAS

No artigo *Forma y tipología en la arquitectura bancaria* (op.cit., p.25), anteriormente citado, Enrico Tedeschi, além de emitir seu conceito a respeito das origens do prédio bancário no palácio renascentista e nas bolsas de comércio medievais, informa também a permanência desse tipo de estrutura até tempos recentes e estabelece o prédio que teria sido o responsável pela ruptura da continuidade:

“O breve perfil traçado do tipo ‘banco’ mostra claramente que as instituições desse gênero foram as mais conservadoras quanto à aceitação de novas formas arquitetônicas. Se se quisesse descobrir as razões dessa atitude, a análise deveria passar ao sociológico e ao psicológico, o que nos levaria longe do tema arquitetônico. Sem embargo, a persistência da idéia de que um status social elevado vincula-se a formas artísticas tradicionais é muito evidente e já não carece de investigação especial; portanto, num mundo em que o poder cada vez mais identifica-se com o dinheiro, é lógico que a resistência à mudança artística mostre-se mais forte nas instituições que simbolizam esse poder.

(...) Em todo esse processo há uma data importante: 4 de Outubro de 1954. Neste dia inaugurou-se em Nova York, na Quinta Avenida, o edifício da Manufacturers Trust Company. É uma construção de cinco pisos, que ocupa uma esquina e apresenta-se como um cubo de alumínio e vidro. Sua total transparência permite observar tudo o que sucede no interior; até o que se refere à tesouraria, cuja porta de trinta toneladas abre diretamente à vista da Quinta Avenida, separada apenas pelo vidro.”

Mais adiante, Tedeschi informa sobre as possíveis causas de mudança do comportamento projetual com respeito aos bancos:

“O edifício foi projetado pelo escritório Skidmore, Owings e Merrill; ao que parece, quem tornou possível realizar uma obra tão contrária às

tradições tipológicas foi o senhor Horace C. Flanigan, presidente da instituição e amigo de Louis Skidmore, que pediu um edifício flexível e facilmente conversível em algo diferente de um banco (havia conservado uma lembrança muito má dos bancos abandonados depois da grande crise de 1930 e que por suas formas não eram utilizáveis para outras finalidades) e que fosse de um tipo nunca construído anteriormente.”



Figura 9.1.1 - Manufacturers Trust, N. York. Skidmore, Owings & Merrill. Foto do autor.



Figura 9.1.2 - Manufacturers Trust, N. York. Skidmore, Owings & Merrill. Foto do autor.

Mas apesar do Manufacturers Trust (Fig. 9.1.1 e 9.1.2) ter se constituído num exemplo marcante da nova filosofia que começava a ser praticada nos projetos bancários - até mesmo pela “impessoalidade” da caixa de vidro e pela abertura da caixa-forte à vista direta do transeunte da Quinta Avenida - várias revistas e artigos consultados para este

trabalho, mostraram-me que a postura de banqueiros e arquitetos que lidavam com esse programa havia começado a mudar antes de 1954, inclusive no Brasil.

De qualquer maneira, o Manufacturers Trust é um exemplo marcante na medida em que nele estão presentes, de forma muito evidente, duas atitudes que me parecem emblemáticas da ruptura que estamos tratando: a dessagração e democratização da atividade bancária e o convite ao público para penetrar no prédio.

Mas qualquer estudo que se pretenda fazer com respeito à essa ruptura e às mudanças no prédio bancário, não poderia deixar de levar em consideração os aspectos sócio-econômicos que, certamente, estão subjacentes à postura e à conduta tanto dos banqueiros quanto dos arquitetos por eles contratados.

Assim, um artigo publicado na *Progressive Architecture*, em março de 1949, intitulado *Bank Buildings*, mostra a mudança de comportamento que começava a ocorrer nos Estados Unidos e os fatores sócio-econômicos que a determinaram:

“Para avaliar os edifícios projetados para servir como bancos é necessário - mais do que com outros tipos de edifícios - examinar além dos requerimentos imediatos específicos, como também, dos métodos estruturais e materiais construtivos contemporâneos. Todos esses ingredientes são, obviamente, importantes, mas o surpreendente *New Look* que vemos com uma frequência cada vez maior nos edifícios bancários resulta, principalmente, de uma mudança radical no conceito básico da função bancária.

Passou o tempo em que um pequeno edifício sólido, numa esquina da rua principal, era concebido de maneira consciente para parecer algo entre um templo para deuses antigos e um forte armado. Ali, os poucos e impressionantes privilegiados encontravam uma casa-forte onde enclausuravam seus tesouros e um símbolo para apoiar sua presunção. O homem ‘comum’ não era esperado e nem particularmente bem-vindo. Paralelamente à redução das grandes fortunas, inclusive da probabilidade de adquirir uma, aconteceu o incremento do número daqueles que

tinham pouco dinheiro. Pessoas modestas e remediadas tornaram-se compradoras de pequenos títulos; as contas de poupança cresceram em número e em tamanho, e os bancos passaram a considerar que seu melhor negócio estava no volume das pequenas transações.

O resultado? O banco tornou-se um lugar muito movimentado. Multidões passavam por suas portas. O banco descobriu numerosos novos serviços para servir à maioria - contas de cheques especiais, Clubes de Natal, departamentos de pequenos empréstimos pessoais, etc., etc.

O reflexo arquitetônico dessa expansão democrática das facilidades bancárias torna-se cada vez mais aparente na medida em que são construídos novos prédios para bancos - como, por exemplo, nesses mostrados neste artigo. A tendência hoje é tornar um banco tão receptivo quanto uma loja (Palo Alto Bank...). Uma fachada aberta e envidraçada é freqüentemente utilizada (Birmingham, Mich....; Bothell, Wash....) Balcões baixos e simples separam os caixas dos clientes. Na medida em que muitos clientes são desejados, existe um esforço consciente para criar uma atmosfera receptiva e luminosa. Sempre que possível - de acordo, naturalmente, com razoável provisão de segurança - os negócios entre o atendente e o cliente devem ser conduzidos dentro da mais amigável e mais eficiente relação.”



Figura 9.1.3 - Bothell State Bank, Bothell, Washington, USA. Young & Richardson, Architects and Engineers. *Progressive Architecture*, março de 1949, p.59.

E se as ilustrações dos novos bancos que constam do artigo (**Fig. 9.1.3**, **Fig. 9.1.4** e **Fig. 9.1.5**) mostram edifícios menos severos e mais abertos - onde pode-se imaginar a realização de vários tipos de comércio - e, especialmente no Bothell State Bank, com uma escala mais humana do que a dos padrões greco-romanos anteriormente adotados, as fotos, lado a

lado, do prédio antigo (Fig. 9.1.6) e do novo, do Birmingham National Bank, ilustram muito bem a transformação das formas e, principalmente, da imagem do prédio bancário.



Figura 9.1.4 - Palo Alto Mutual Bank, P. Alto, Califórnia. Birgem Clark, Walter Stromquist, Architects. *Progressive Architecture*, março de 1949, p.56.



Figura 9.1.5 - The Birmingham National Bank, Birmingham, Michigan. Swanson Assoc. Archts. *Progressive Architecture*, março de 1949, p.52.



Figura 9.1.6 - The Birmingham National Bank, Birmingham, Michigan (prédio demolido). *Progressive Architecture*, março de 1949, p.52.

A mesma *Progressive Architecture* publicou, em anos seguintes, textos e fotos que demonstravam essa mudança sócio-econômica, como, por exemplo, em Outubro de 1952 (p.87):

“Enquanto os antigos templos de finanças atendiam apenas a poucos escolhidos com largas somas de dinheiro, os bancos de hoje, ao longo de todo o país, gerenciam animadas campanhas para seduzir qualquer um que tenha um dólar sobrando. (...) Vemos também que os bancos das cidades grandes estão construindo cada vez mais filiais nos subúrbios, levando os serviços bancários quase que literalmente para ‘junto de casa’. (...) Cada vez mais os bancos vem abrindo suas fachadas, tanto quanto suas portas, numa postura de boas-vindas. Dentro, no lugar de impressionar com um hall suntuoso ou com a aura de um santuário religioso, encontra-se uma sala luminosa e arejada, agora acolhedora, em vez de desafiante ao acesso.”



Figura 9.1.7 - Farmers & Stockmen's Bank, Phoenix, Arizona. Pereira & Luckman. *Progressive Architecture*, outubro de 1952, p. 90.



Figura 9.1.8 - Providence Institution for Savings, Providence, Rhode Island. Office of Harkness & Geddes. *Progressive Architecture*, outubro de 1952, p. 92.



Figura 9.1.9 - Valley National Bank, Winslow, Arizona. Edward L. Varney. *Progressive Architecture*, outubro de 1952, p. 87.

Os projetos mostrados no artigo (**Fig. 9.1.7**, **Fig. 9.1.8** e **Fig. 9.1.9**) podem ser definitivamente filiados a Arquitetura Moderna e, pelo menos os de Phoenix e Winslow, apresentam toda a leveza característica do estilo, numa postura radicalmente distanciada da solenidade e do peso palacianos.

Em Junho de 1953 (p. 125), o texto sobre bancos apresentado na *Progressive*, dizia:

“Uma atitude completamente nova invadiu o ramo bancário - a cordialidade. Todas as novas cores refrescantes, a luminosidade e o mobiliário confortável, mostram que os banqueiros despertaram. Que alívio ver o desaparecimento das antigas gaiolas de caixa! Não importa saber quem veio antes - se a conscientização ou o projeto progressista ajudou a criar essa atmosfera. O fato é que ela existe.

Nas páginas seguintes são mostrados quatro bancos inteiramente diferente em seus projetos de interiores, mas através do artigo fica imediatamente óbvia uma qualidade prevalecente - não importa a localização ou o tamanho - a da liberdade do projeto. Apesar de serem de caracteres diferentes, todos evitaram os clichês que

por anos atrasaram os projetos internos dos bancos. É claro que os banqueiros eram, basicamente, ultraconservadores e, no passado, parecia haver um acordo para dotar os interiores dos bancos com uma atmosfera pomposa e impessoal. Mesmo hoje é possível encontrar bancos recém projetados com decorações antiquadas e fora de moda. Felizmente, eles estão se tornando cada vez mais raros.”



Figura 9.1.10 - First Federal Savings, Providence, Rhode Island. Cull & Robinson, Conrad E. Green. *Progressive Architecture*, maio de 1954, p. 114.

Em Maio de 1954 a *Progressive* publica o projeto da transformação de uma sapataria num banco (**fig. 9.1.10**), cuja fachada, a despeito de seu tamanho, já antecipa as características da cortina de vidro do Manufacturers Trust da Quinta Avenida.

Em Setembro de 1955, outro artigo da *Progressive*, apresenta um projeto (**Fig. 9.1.11**) em Denver, que além de definitivamente moderno, transparente e convidativo, possui uma leveza de peças componentes - tanto da estrutura metálica quanto dos panos de fechamento vertical - que conotam flexibilidade e que me parecem caracterizar um prédio provavelmente comercial mas, cuja ocupação, tanto poderá ser a de um clube,

ou uma loja de equipamentos agrícolas ou de veículos, ou, mesmo, de um pequeno supermercado.



Figura 9.1.11 - First Federal Savings and Loan Association of Denver. W.C. Muchow. *Progressive Architecture*, setembro de 1955, p.10.

E, pelo menos até 1959, além da publicação de projetos nitidamente modernos, continua a preocupação da *Progressive* em reafirmar a nova imagem dos bancos. Assim, no número de Outubro de 1955, ao apresentarem o projeto de uma reforma interna, o texto do artigo informa:

“A versatilidade, a imaginação e o conhecimento profissional do arquiteto - junto com sua sensibilidade pessoal nos relacionamentos humanos - estão sendo recentemente requisitados para ir de encontro às necessidades projetuais das políticas bancárias ‘amigáveis’ de hoje. Com a recente descoberta por parte dos banqueiros de que eles - tanto quanto os comerciantes, industriais e manufatureiros - têm algo a vender, o desenho ou redesenho dos bancos assumiu um caráter completamente diferente. Foi-se o desejo de atemorizar, de acabrunhar, de menosprezar o depositante ou o solicitante de empréstimo. Em seu lugar hoje está o conceito de ‘cliente’, com uma atmosfera quente e amigável, com um sentimento de intimidade, e um profundo senso de serviço, mesclando-se, todos, para ampliar o convite de boas-vindas.”

Em Agosto de 1958 (p.150), o texto diz:

“A completa a reversão da atmosfera financeira, de ‘proibitivo’ para ‘convitativo’, que vem tendo lugar no projeto dos bancos, está notavelmente evidente nos três exemplos que ilustramos (...) Um clima de abertura, obtido com superfícies brilhantes, áreas ininterruptas, e torrentes de luz, foi calculado para encorajar e renovar a confiança do cliente.”

Em Junho de 1959 (p.183):

“Para criar uma imagem pública do banco como um serviço pessoal e amigável, os arquitetos dos três bancos que mostramos neste mês projetaram espaços abertos e convidativos. Revelados pela transparência das paredes de vidro, esses interiores banhados de luz - atrações encantadoras durante o dia - são anúncios notáveis e luminosos durante a noite. Os bancos, não mais templos onde o dinheiro é venerado ou prisões onde ele é escondido ou guardado, tornaram-se lugares aprazíveis para serviços essenciais relacionados à circulação do dinheiro.

O trabalho é conduzido à vista de todos. A proteção e a confiança são inspiradas pela abertura, pela falta de esconderijo e pela iluminação brilhante - que substituem as paredes maciças. Salões abertos, não interrompidos por repartições pesadas e opacas, expõem as facilidades bancárias - caixas e plataformas - de forma tão simples quanto possível e com um mínimo de subdivisões. Grandes áreas desobstruídas, materiais com superfícies refletoras, e cores pálidas, conferem um senso espacial, reforçando a impressão de abertura.”

Embora pareça ter sido a *Progressive Architecture* a revista norte-americana que mais publicou textos e ilustrações com a nova imagem dos bancos, outras também editaram matérias sobre o tema - algumas vezes mostrando a permanência de prédios bastante fechados e convencionais, até quase o final dos anos cinquenta, como é o caso da *Architectural Record*, outras vezes, como é o caso da própria *Record* e da *Architectural Forum*, centrando seus enfoques em prédios maiores, que por sua característica de torre ou arranha-céu (e, portanto, semelhantes a quaisquer outras torres e arranha-céus erigidos para outras finalidades), não me parecem de interesse para esta discussão.

Uma exceção, no entanto, parece-me a do edifício projetado em 1932 por George Howe, para uma sucursal - depois o prédio tornou-se a sede - do Philadelphia Saving Fund Society (**Fig. 9.1.12**), numa atitude considerada e louvada por muitos como de corajosa aceitação, por parte da

diretoria do banco, da arquitetura moderna e de todo o aporte tecnológico por ela enfatizado.



Figura 9.1.12 - The Philadelphia Saving Fund Society, Philadelphia. Howe and Lescaze Architects. *Architectural Record*, outubro de 1949, p. 88.

O edifício foi mostrado pela *Architectural Record*, em Outubro de 1949, que em seu número de Junho de 1956, publicou a opinião de algumas personalidades sobre o prédio e sua importância para a cena arquitetônica norte-americana:

“Em 1932 George Howe e os diretores desse banco tiveram a coragem de criar um edifício *simplesmente* moderno, a respeito do qual até Le

corbusier disse ser o edifício mais bem executado e bem mantido dentro do estilo moderno. Aqui foi mostrado a todos os profissionais o standard que se iniciava e que permanece até hoje, 25 anos após.”

Philip Johnson

“O Philadelphia Savings Fund Society Building é historicamente significativo como o primeiro arranha-céu Americano a refletir - em sua afirmação direta de pisos em balanço e em suas formas ‘cubistas’ - a influência do então chamado estilo internacional. Ele é esteticamente destacado pela bela harmonia das formas e espaços que transcendem e realçam a transparente realidade comercial do edifício, ao mesmo tempo em que a expressam.”

Donald D. Egbert

“Historicamente uma das primeiras soluções de ‘forma’ contemporânea usada para o projeto de edifícios altos. Apesar de sua idade, ele ainda mantém seu lugar entre nossos mais modernos edifícios.”

Leopold Arnaud

Mesmo sem a acuidade dos textos da *Progressive*, parece-me interessante o registro de alguns artigos da *Architectural Record* sobre o tema bancário.

No artigo *A comparative glance at three new banks*, de Abril de 1951 (p.123), embora os três projetos apresentados não tenham nada que os qualifique como emblemáticos da nova arquitetura, podendo ser sinteticamente definidos como “caixas” fechadas e convencionais, o texto parece-me bastante significativo:

“Não faz muito tempo, a ênfase de um projeto para bancos estava na fachada monumental e no interior grandioso, considerados essenciais para impressionar o público geral com a solidez da instituição. Os bancos eram frios, pouco amigáveis, super ornamentados e, muito freqüentemente, pouco práticos sob a ótica do público.

Nos anos recentes tem acontecido uma forte tendência para libertar-se dessa velha tradição. Os bancos que vêm sendo construídos hoje são expressões vanguardistas de sua função; eles estão na rua não para impressionar o público mas, para atraí-lo.”

Nos artigos publicados em Janeiro de 1961 e Setembro de 1963, os projetos de duas pequenas agências respectivamente

ilustrados (**Fig. 9.1.13** e **9.1.14**), mostram uma arquitetura aberta, transparente e leve, numa linguagem tipicamente moderna.



Figura 9.1.13 - Manufacturers' National Bank of Detroit, Dearborn Township, Michigan. Louis G. Redstone. *Architectural Record*, janeiro de 1961, p.110.



Figura 9.1.14 - Central Motor Bank, Jefferson City, Missouri. Skidmore, Owings & Merrill *Architectural Record*, Setembro de 1963, p.157.

Já o artigo publicado em Janeiro de 1964 sob o título *Small Banks*, mostra uma coletânea de oito projetos onde fica evidenciada toda a possibilidade de formulações volumétricas e experimentações estruturais a que se presta o programa de uma pequena agência bancária. A substituição daquele esquema estrutural simples, que de certa forma poderia ser vinculado - com menor ou igual qualidade - às experiências de Mies van der Rohe, por tentativas desnecessariamente complexas não parece

ter origem em qualquer requerimento programático, devendo, sua explicação, ser buscada em alguma necessidade subjetiva de diferenciação, seja por parte do cliente seja por parte do arquiteto. Alguns dos projetos ali ilustrados, como o do Trust Company of Georgia, em Atlanta (**Fig. 9.1.15**), o do Heights State Bank, em Houston (**Fig. 9.1.16**), o Leader Federal Savings and Loan Association, em Memphis (**Fig. 9.1.17**), o Bank of America, em San Mateo (**Fig. 9.1.18**), e o First National Bank, de San Angelo (**Fig. 9.1.19**), parecem, tanto quanto o projeto do Perpetual Savings and Loan Association, de Los Angeles (**Fig. 9.1.20**), publicado na edição de Outubro de 1964, contribuir para confundir ou tornar imprecisa a nova imagem dos bancos, já então consolidada nos Estados Unidos.



Figura 9.1.15 - Trust Company of Georgia, Atlanta, Georgia. Abreu & Robeson. *Architectural Record*, janeiro de 1964, p.121.



Figura 9.1.16 - Heights State Bank, Houston, Texas. Wilson, Morris, Crain & Anderson. *Architectural Record*, janeiro de 1964, p.123.



Figura 9.1.17 - Leader Federal Savings and Loan Association, Memphis, Arizona. Office of Walk C. Jones Jr. Architectural Record, janeiro de 1964, p.125.



Figura 9.1.18 - Bank of America, San Mateo, California. Wurster, Bernardi and Emmons; Miller and Steiner. Architectural Record, janeiro de 1964, p.129.



Figura 9.1.19 - First National Bank, San Angelo, Texas. The Office of George Pierce. Architectural Record, janeiro de 1964, p.131.



Figura 9.1.20 - Perpetual Savings and Loan Association, Los Angeles. Edward Durell Stone. Architectural Record, outubro de 1964, p.155.

Com respeito à *Architectural Forum*, caberia a menção a um artigo especulativo, publicado em Maio de 1943, onde encarrega-se um arquiteto ou uma equipe pela execução de um projeto hipotético para um determinado programa

arquitetônico. Nessa condição, foram contemplados o Hotel, a Agência de Correios, a Igreja, o Museu, o Banco, a Prefeitura, a Universidade, o Supermercado, o Shopping Center, e assim por diante, cabendo aos arquitetos John C. Harkness e Sarah Harkness o projeto do Banco. O projeto resultante (**Fig. 9.1.21**) apresenta uma caixa envidraçada sobre pilotis, parcialmente ocupado, numa composição que conota leveza e convite ao acesso, e onde os autores sintomaticamente explicam:

“Esse tipo de planta afasta a ‘templária’ qualidade do banco do passado, ao colocar os caixas do térreo numa relação com o público quase igual ao da bilheteria de um teatro”.



Figura 9.1.21 - Projeto para um Banco. John C. Harkness and Sarah Harkness. Architectural Forum, maio de 1943, p.86.

A *Architectural Forum* parece ter sempre se preocupado mais com projetos maiores e, talvez, por isso, eu tenha encontrado pouco material que auxiliasse esta pesquisa sobre a imagem e a forma do prédio bancário. No entanto, um artigo publicado em Outubro de 1961, intitulado *What in the world is happening to banks?* parece compensar, pela importância das imagens e acuidade do texto, qualquer omissão.

O artigo ilustra lado a lado dois prédios (**Fig. 9.1.22 e 9.1.23**) com formas e imagens radicalmente diferentes que, mais do que demonstrar a passagem do tempo e a evolução tecnológica, parecem

informar sobre os motivos sócio-econômicos que subjazem nessas mudanças, o que é confirmado pelo excelente texto:

“Quando A.D. Brewer, presidente do Mount Clemens Federal Savings & Loan Assn., encomendou o edifício com as abas voltadas para o alto, mostrado acima, ele solicitou um projeto que expressasse pensamento vanguardista, responsabilidade dinâmica e a certeza de que a cidade de Mount Clemens, em Michigan, estava progredindo. Sem dúvida alguma, quando no final da década de trinta do século passado, J.McKee Peeples, presidente do First National Bank of Shawneetown, Illinois, encomendou o edifício com o pórtico, mostrado no lado oposto, ele enfatizou o pensamento vanguardista, a responsabilidade e o desejo de demonstrar que Shawneetown estava progredindo. Os banqueiros sempre imaginam que seus prédios comunicam esse tipo de coisa.

Mas os bancos realmente falam é sobre o dinheiro. Para ser correto, eles não expressam o que os economistas ou os filósofos pensam a respeito do dinheiro mas, sim, refletem as atitudes públicas aceitas sobre o dinheiro. Eles constituem-se numa espécie de folclore visível sobre as transações de empréstimo e de poupança. No tempo do Sr. Peeples essas transações eram, obviamente, supostas merecedoras de respeito, para não dizer reverência. Hoje, o que conhecemos é a expressão ‘voe agora e pague depois’, e o novo prédio bancário mostra isso.

Os novos bancos e as sucursais dos já estabelecidos estão se proliferando porque os bancos estão caçando clientes, muitos dos quais nos novos subúrbios.

Havia um tempo em que um prédio bancário era facilmente reconhecido como sendo de um banco; hoje não é mais assim. E isso acontece porque os novos edifícios, dos quais alguns exemplos são mostrados nestas páginas, simplesmente não têm uma atitude única, simples e aceitável, para expressar, com respeito ao dinheiro. Talvez a coisa mais interessante que eles tenham para nos mostrar é quantas atitudes de aceitação pública *diferentes* nós temos a respeito do assunto.”



Figura 9.1.22 - Mount Clemens Federal Savings & Loan Association, M. Clemens, Michigan. Meathe, Kessler & Associates, Inc. Architectural Forum, outubro de 1961, p.99.



Figura 9.1.23 - First National Bank of Shawneetown, Illinois, 1836. Architectural Forum, outubro de 1961, p.98.



Figura 9.1.24 - Bank of California, San Francisco. Anshen and Allen. *Architectural Forum*, maio de 1969, p. 69.

E, por fim, parece-me importante citar novamente o artigo *A Bank with a Past in its Future*, de Maio de 1969, que apresenta a ampliação das instalações do Bank of California, em San Francisco (**Fig. 9.1.24**), onde, mais do que o novo prédio, chama a atenção a decisão de manter o edifício original, projetado em 1908 pelos arquitetos Bliss & Flavill, num imponente estilo grego sem frontão, demonstrando uma nova mudança de atitude - talvez coincidente com os movimentos de contestação da própria Arquitetura Moderna e seus ideais de impessoalidade e democracia - onde mais do que conotar modernidade, parece importante ressaltar a tradição e o valor que a manutenção de um dos prédios mais antigos e, certamente, monumentais, daquela área de San Francisco representa para toda a comunidade.

9.2. A VISÃO ATRAVÉS DA REVISTA L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI

Embora as revistas americanas consultadas não tenham dedicado uma edição específica para o tema bancário, no período dos anos 40 a 60, assim como o faziam com a habitação, a escola ou a igreja, como pode ser visto pelos comentários acima, seguidamente abordavam o assunto. Das revistas europeias consultadas, a *l'Architecture d'aujourd'hui* foi a que dedicou o maior número de páginas, sempre com artigos com muito material iconográfico e pouco texto. Entretanto, tal material, mesmo pouco comentado, convida a reflexões bastante significativas sobre o tema.

Quando, por exemplo, em setembro de 1947, num número especial sobre o Brasil, publicam um imóvel em São Paulo, projetado por Eduardo Kneese de Melo, cujos dois primeiros pavimentos são dedicados a um banco (não há indicação de qual banco e nem me parece importante a verificação), o que parece evidente através da fachada fotografada (**Fig. 9.2.1**) é a demonstração de certos princípios modernistas, como a evidência estrutural e a proteção climática oferecida pelo *brise-soleil* e pelos elementos vazados.

Da mesma forma, a publicação, em agosto de 1952, dos projetos do Banco da Lavoura em Belo Horizonte (**Fig. 9.2.2**), de Álvaro Vital Brazil, do Banco Boavista no Rio de Janeiro de Oscar Niemeyer (**Fig. 9.2.3**) e do pequeno prédio do Banco da Bahia em Ilhéus (**Fig. 9.2.4**), de Paulo Antunes Ribeiro, mostra em seus breves textos, a preocupação em descrever dados estruturais e de proteção solar, ao invés de tecer comentários sobre a imagem da instituição ou sobre uma tradição de comportamento.

Esta mesma edição mostra as imagens dos quatro primeiros projetos classificados no concurso para a sede do

Banco do Brasil no Rio de Janeiro (p. 38 e 39), que apesar de nunca executada, ajuda a demonstrar que o programa bancário não estava totalmente afastado da nova arquitetura que aqui se implantava.



Figura 9.2.1 - Imóvel comercial em São Paulo / SP. Eduardo Kneese de Melo. *l'Architecture d'aujourd'hui*, setembro de 1947, p. 90.

Em outro exemplo brasileiro, o do Banco da Bahia em Salvador (**Fig. 9.2.5**), projetado por Paulo Antunes Ribeiro e publicado em jan/fev. de 1954, o pequeno texto coloca, de forma simbólica, a tradição ao lado da tecnologia, ao informar que:

“Um grande salão de honra, destinado a sessões solenes e às assembléias, deveria ser colocado no andar principal, ao lado da Direção e de uma grande galeria, já que o Banco da Bahia era o mais antigo do Brasil. Os numerosos documentos, acumulados após cem anos, foram reunidos no subsolo do edifício, perto das casas-fortes e de uma sala de dimensões restritas onde foram agrupados os aparelhos de ar condicionado e um gerador que deverá fornecer eletricidade no caso de corte da corrente...”

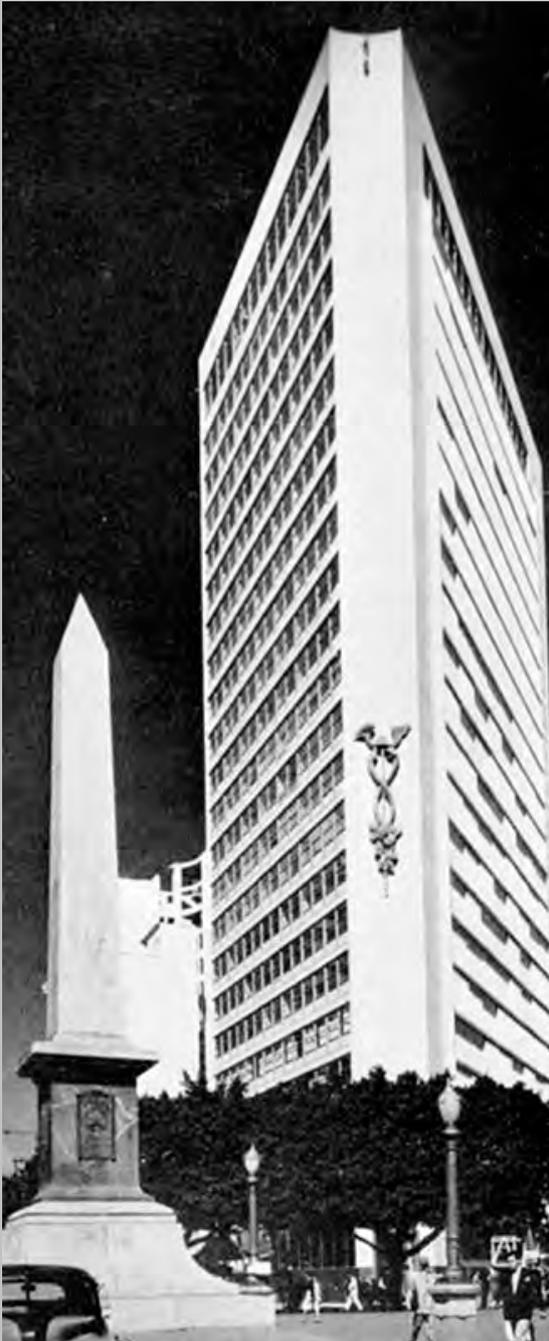


Figura 9.2.3 - Banco Boa Vista, Rio de Janeiro / RJ. Oscar Niemeyer. *l'Architecture d'aujourd'hui*, agosto de 1952, p. 42.

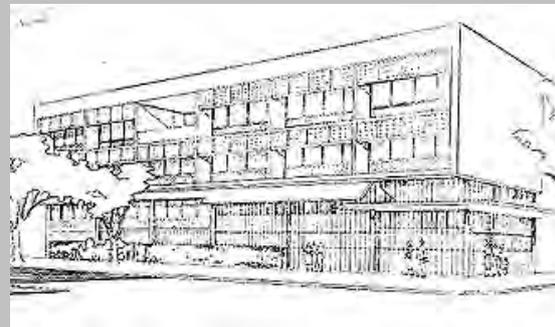


Figura 9.2.4 - Banco Bahia, Ilhéus / BA. Paulo Antunes Ribeiro. *l'Architecture d'aujourd'hui*, agosto de 1952, p. 45.

Figura 9.2.2 - Banco da Lavoura de Minas Gerais, Belo Horizonte / MG. Álvaro Vital Brasil. *l'Architecture d'aujourd'hui*, agosto de 1952, p. 40.



Figura 9.2.5 - Banco Bahia, Salvador / BA. Paulo Antunes Ribeiro. *l'Architecture d'aujourd'hui*, janeiro/fevereiro de 1954, p.42.

Da mesma maneira, a informação constante do artigo (Out. 1956) sobre o concurso para a nova sede do Banco Hipotecário em Montevídeu, Uruguai, de que foi dada grande liberdade de composição aos participantes e de que

“Somente foi especificado que esse edifício devesse exprimir as pesquisas mais atuais no

domínio da arquitetura, para, mais tarde, ser considerado como um exemplo de nossa época,”

parece indicar uma situação em que tanto os promotores do concurso quanto a revista que o divulga, estão mais preocupados com os rumos da arquitetura do que com uma eventual imagem que os bancos tivessem ou viessem a conquistar.

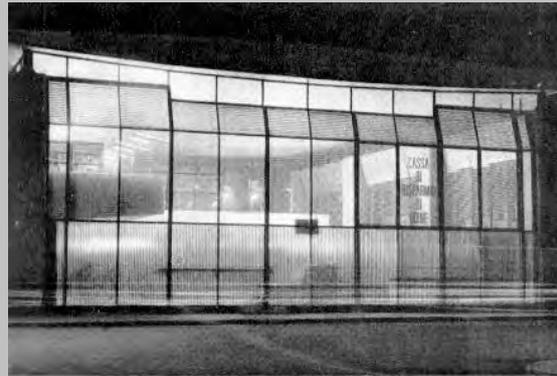


Figura 9.2.6 - Caixa Econômica e Receita Municipal, Latisana, Itália. Atelier de arquitetura Valle. *l'Architecture d'aujourd'hui*, junho de 1958, p. XLI.

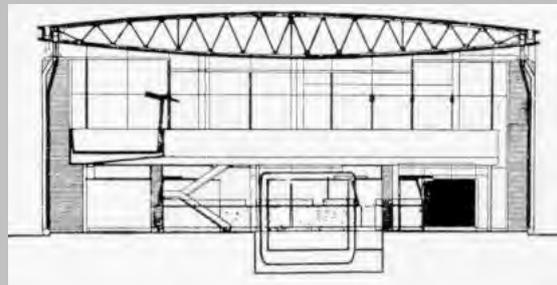


Figura 9.2.7 - Caixa Econômica e Receita Municipal, Latisana, Itália. Atelier de arquitetura Valle. Corte transversal. *l'Architecture d'aujourd'hui*, junho de 1958, p. XLI.

Mesmo quando mudam os elementos que consagraram a linguagem após seu período histórico e novas tecnologias começam a renovar a sintaxe modernista, os exemplos publicados em junho de 1958 - Caixa Econômica e Receita Municipal em Latisana (**Fig. 9.2.6** e **9.2.7**), na Itália (atelier de arquitetura Valle) e South Bay Bank em Los Angeles (**Fig. 9.2.8**) (arq. Craig Ellwood) - mostram uma tentativa de enfatizar novidades construtivas sem preocupação em manter alguma tradição. No South Bay Bank, por exemplo, o pequeno texto informa:

“Note-se que se trata da primeira experiência de integração das grelhas de alumínio na composição arquitetônica de um edifício.”

Já na Caixa de Latisana, a treliça de cobertura, fechada por superfícies inteiras de vidro, mostra um distanciamento incrível de qualquer “conveniência”, “severidade” ou “fechamento” que usualmente atribuíríamos a um prédio bancário do início do século. Analisado sob um enfoque mais funcionalista com respeito a seu caráter, poderíamos vincular o prédio de Latisana a várias atividades antes de imaginá-lo com banco.



Figura 9.2.8 - South Bay Bank, Los Angeles, Califórnia, USA. Craig Ellwood. *l'Architecture d'aujourd'hui*, junho de 1958, p.92.



Figura 9.2.9 - Great Savings and Loan Association, Gardena, Califórnia, USA. Skidmore, Owings & Merrill. *l'Architecture d'aujourd'hui*, novembro 64/ janeiro 65, p.116-117.

Talvez, o que os prédios como o do South Bay Bank e o da Caixa de Latisana - assim como vários outros projetados no mesmo período - procurem mostrar é a possibilidade de associar o banco a uma nova imagem clássica, desta vez moderna, representada por uma linguagem miesiana, evidente no prédio do Great Savings and Loan Association em Gardena, na Califórnia (**Fig. 9.2.9**) -

projetado por Skidmore, Owings e Merrill e por Robert E. Alexander e associados, publicado pela *l'Architecture d'aujourd'hui* em seu número de nov.64/jan.65, onde foi incluído um texto bastante conclusivo sobre a imagem dos bancos. Este texto, pela fundamental importância para o que estamos tratando, será comentado adiante.



Figura 9.2.10 - Banco Mutuário Fukuoka, Oita, Japão. Arata Isozaki. *l'Architecture d'aujourd'hui*, abril/maio 1969, p.XXXIII.

E é também na *l'Architecture d'aujourd'hui* (abril/maio de 1969, pg. XXXIII e XXXV) que iremos encontrar um pequeno texto poético e, ao mesmo tempo, profético, escrito por Sam Francis, a respeito do prédio do Banco Mutuário Fukuoka em Oita (**Fig. 9.2.10**), no Japão, projetado por Arata Isozaki, que diz:

“... essa construção é a primeira etapa no sentido do desaparecimento dos bancos, do dinheiro, ou em direção a um mundo onde teremos mais com menos, um mundo acessível - Num mundo onde a boa mesa, a água pura, uma boa cama, o vinho excelente são acidentais, poderemos nos assombrar entrando no banco de Iso, num hall grandioso - ele promete mais. Um começo a partir de nada, o silêncio, a cor, o tempo e a energia - unicamente. Nesse nível, todo o saber do mundo não existe.”

Mas embora a poética de Francis refira-se à experiência da penetração no prédio de Isosaki, sem tecer comentários sobre seu vigoroso exterior, o banco de Oita, com uma linguagem brutalista contida, que lembra as articulações de outros japoneses e de ingleses do mesmo período, impõe sua presença no contexto urbano.

A grande “caixa” (ou caixa-forte?) fechada, chanfrada e marcada pela modulação, suspensa sobre um pilotis colossal e outros volumes articulados, numa composição próxima a do Leicester Engineering Building, de James Stirling e James Gowan¹ (1964), apresenta um caráter tão enigmático quanto exemplos anteriores de prédios bancários fechados no nível do acesso público.

Se, como bem lembra Charles Jencks (1985, p. 242-254), com Stirling a função torna-se manifesta, permitindo algumas hipóteses de interpretação do Leicester Building, o volume fechado elevado sobre o pedestal do pilotis de Isosaki, está longe de poder ter sua função bancária facilmente identificada, a menos que se tenha um conceito bastante atualizado da relação entre tal função e sua crescente dependência da informática (uma atividade relativamente nova na década de sessenta e para a qual as tipologias não estavam - como talvez até hoje - completamente estabelecidas).

¹ Também lembrado por PHILIP DREW (op. cit. p. 90) quando diz: “As formas - torre e alinhamento a 45° das clarabóias do Banco Mutuário de Fukuoka têm algo do edifício construído por James Stirling na Universidade de Leicester.” No livro que escreveu sobre Arata Isosaki, DREW (1983, p. 64) informa: “A agência do Banco Mutuário de Fukuoka, em Oita, é uma obra fundamental. O projeto foi objeto de atenção especial por parte da crítica e, em consequência, provocou a reformulação da imagem conservadora do Banco no Japão.” Nesse mesmo livro, DREW estabelece paralelo entre sua vigorosa geometrização arquitetônica e as propostas visionárias dos arquitetos franceses da Revolução.

9.3. ARQUITETURA BANCÁRIA NO BRASIL E SUAS MUDANÇAS

No artigo específico sobre bancos denominado “Muita construção, muita arquitetura” (rev. PROJETO n°63, Maio de 1984, p.47), a arquiteta Ruth Verde Zein faz a pergunta que considero vital para o início da discussão sobre prédios bancários no Brasil:

“Partindo do livro de Philip Goodwin, *Brazil Builds* (1943), onde se constata não haver nenhum exemplo de arquitetura moderna em edifícios bancários, colocam-se algumas questões: existiriam exemplos? Teriam os bancos demorado a se integrar no processo da arquitetura moderna brasileira, ao contrário de seus congêneres americanos?”

E essa pergunta, ou melhor, esse tipo de cogitação, é retomada poucos números depois, na mesma revista, através da explicação de Hugo Segawa (rev. PROJETO n° 67, Setembro de 1984, p.53):

“A falta de uma expressão significativa do sistema financeiro brasileiro no pós-guerra pode ser constatada na observação de Henry-Russel Hitchcock na exposição *Latin America Architecture Since 1945*, em que assinalava sua estranheza pelo fato de que, nos Estados Unidos, os grandes mecenas da arquitetura eram as instituições financeiras; na América Latina, ao contrário, tal não acontecia: era o Estado o grande patrocinador de obras arquitetônicas significativas, como, de fato, a nossa crônica arquitetônica registrou.”

Mas seja através de observações como a de Hitchcock, ou pela simples e direta constatação da ausência de exemplos numa exposição antológica, o fato é que no Brasil, como, de resto, em todo o mundo, parece ter se estabelecido a idéia generalizada de que os bancos costumavam utilizar prédios conservadores, prédios cuja imagem pudesse transmitir conceitos tais como solidez, segurança, responsabilidade, ou outros adjetivos que, ao serem expressos através da forma edificada, entravam em

colisão direta com algumas características fundamentais da arquitetura moderna, tais como a leveza, a transparência, a acessibilidade e a fluidez espacial.

Existem, no entanto, certos fatos que não me parecem claros com respeito a afirmação de Henry-Russel Hitchcock, ou, pelo menos, com respeito à sua utilização no contexto do artigo de Segawa.

Inicialmente, caberia a pergunta se a “estranheza” de Hitchcock poderia ser interpretada como uma espécie de crítica às instituições financeiras brasileiras ou ao Estado norte-americano, por não se engajarem na promoção da nova arquitetura que se disseminava pelo mundo ocidental¹.

Em segundo lugar, caberia o questionamento a respeito desse mecenato das instituições financeiras norte-americanas, ou, pelo menos, à que arquitetura se destina. Os artigos das revistas de arquitetura norte-americanas, anteriormente citados, chamam mais atenção pelos textos que ressalvam a imagem conservadora dos bancos até aquele período do que pela “modernidade” dos projetos ilustrados. Embora se possa dizer que os pequenos prédios modernos publicados, nos poucos artigos que abordavam a arquitetura dos bancos, efetivamente rompiam com uma tradição, sua escala, sua condição de “interioranos” e a timidez de suas propostas arquitetônicas, fazendo com que nenhum pudesse ser considerado um prédio-manifesto ou um incontestável estandarte de um novo estilo, talvez tenha feito com que só os prédios bancários maiores, como o do *Manufacturers Trust* (Fig. 9.1.1, supra) ou o do *Philadelphia*

¹ Talvez possamos supor que a afirmação de Hitchcock foi uma simples observação baseada mais em sentimentos do que em fatos concretos, no entanto, sua utilização por Segawa confere-lhe o status de dado cultural sujeito ao questionamento e à verificação.

Savings Fund Society (Fig. 9.1.12, supra), se constituíssem em marcos de ruptura.

Mas Hugo Segawa, logo após o comentário de Hitchcock, informa em seu artigo, a existência, já em 1946, dos projetos da sede do Banco Boavista (Fig. 9.2.3, supra), de Oscar Niemeyer e a do Banco da Lavoura de Minas Gerais (Fig. 9.2.2, supra), de Álvaro Vital Brasil, que mesmo não constando de exposições como a do MoMA, apresentavam uma qualidade projetual que deveria ter contribuído para combater eventuais informações de que os bancos brasileiros, seguindo uma tendência universal do setor, demoraram a incorporar a modernidade em seus prédios.

Parece-me também importante relembrar que pelo menos uma revista norte-americana, a *Progressive Architecture*, no citado artigo *Bank Buildings*, já publicava em 1949 o prédio do Banco Boavista ao lado dos pequenos bancos estadunidenses. Além disso, a publicação, anteriormente citada, dos projetos que a revista *l'Architecture d'aujourd'hui* - um referencial constante para a arquitetura mundial - do ainda rígido mas, definitivamente moderno imóvel comercial com térreo destinado a banco (Fig. 9.2.1, supra), em 1947; do Banco da Lavoura, do Banco Boavista, do Banco da Bahia (Fig. 9.2.4, supra), e dos projetos para o concurso da nova sede do Banco do Brasil, todos no segundo número especial sobre o Brasil, em 1952; e, em jan./fev. de 1954, do Banco da Bahia em Salvador (Fig. 9.2.5, supra).

Talvez se possa dizer, a partir da inexistência de bancos na exposição norte-americana e da idéia mais ou menos generalizada de que os bancos não se utilizaram da arquitetura moderna no Brasil, é que o conceito de arquitetura moderna brasileira pressupunha exemplos mais leves, ou, talvez, mais “exóticos”, do que os volumes cúbicos e

razoavelmente comportados mostrados pelos nossos pioneiros do banco moderno.

Também poderíamos afirmar que o Banco Boavista - o mais divulgado dos projetos bancários brasileiro do início de nosso modernismo - não é tão moderno assim, pois visto em sua volumetria externa, a parte “moderna” é a da caixa de vidro e brise que compõe o corpo do edifício, já que o pilotis é tímido, e a sinuosa e festejada parede de tijolos de vidro nega a transparência, a integração interior/exterior e a permeabilidade - conceitos caros ao movimento.



Figura 9.3.1 - Prédio da A.B.I., Rio de Janeiro / RJ. Marcelo e Milton Roberto. *l'Architecture d'aujourd'hui*, setembro de 1947, p. 60.

Mas se Marcelo e Milton Roberto já haviam demonstrado, uma década antes, com seu prédio da ABI (Fig. 9.3.1), como transformar o cúbico volume protomodernista num gesto claro em direção ao novo estilo, Niemeyer foi bem mais eloqüente, compondo com sua caixa de vidro sobre um pilotis contido e com parede ondulada de tijolo de vidro, um

digno representante da arquitetura moderna brasileira.²

Essa arquitetura moderna brasileira ficou internacionalmente conhecida através das realizações da chamada Escola Carioca, que fundamentava-se em características certamente corbusianas na sua formulação genérica, mas consubstanciadas por um fazer artístico que era tipicamente brasileiro e, que no seu sábio jogo de elementos e formas e na amigável relação que essas combinações mantinham com o usuário, acabaram por estabelecer uma correta conexão entre o local e o universal.

Como explica Carlos Eduardo Dias Comas (1987, p.27):

“Se essa arquitetura moderna brasileira resiste a uma revisão hoje em dia é porque é efetivamente de seu lugar, porém carregada de valores que não são exclusivos desse lugar; é de seu tempo, porém carregada de valores que transcendem esse tempo.”

No mesmo artigo, após explicar as causas e razões da excepcionalidade dessa arquitetura, consubstanciada fundamentalmente no trabalho projetual, teórico e didático de Lúcio Costa e em alguns trabalhos de Oscar Niemeyer, Comas (1987, p.22 e 27) estabelece um período que considera “erudito” dessa Escola - iniciado com o projeto do Ministério da Educação e a Universidade do Brasil, em 1936, e encerrado com os

² YVES BRUAND (1981, p. 159/160) manifesta sua admiração pelo resultado obtido por Niemeyer dentro das rígidas posturas estabelecidas para o terreno do Banco Boavista, quando diz: “Mas já em 1946 Niemeyer, que até então só tinha lançado mão das linhas flexíveis para o desenho de lajes horizontais, dava um novo passo; ele deu à sede do Banco Boavista, no Rio de Janeiro, uma parede de tijolos de vidro, ondulando entre os pilotis da fachada lateral. Era uma tentativa muito audaciosa, já que o edifício apresentava limitações estritas: de fato, ele dava para a enorme Avenida Presidente Vargas, aberta em 1942 e cujo caráter monumental os legisladores acreditavam poder garantir por meio de regulamentos referentes ao gabarito dos edifícios, bem como ao recuo previsto no térreo e às dimensões das colunas redondas colocadas no prumo da galeria criada por aquele recuo (...) Niemeyer respeitou integralmente as restrições previstas e demonstrou que um arquiteto com um senso plástico desenvolvido não se deixa de modo algum intimidar por elas.”

projetos dos palácios de Brasília, a partir de 1957 - e afirma:

“Foi um momento raro de convergência entre um grupo de arquitetos talentosos e um grupo de comitentes poderosos, em circunstâncias especiais e provavelmente irrepetíveis.”



Figura 9.3.2 - Banco Sudameris do Brasil, Rua XV de Novembro, São Paulo / SP. Micheli, Chiaporini. Projeto, 109, p.76.

Mas se concordamos com Comas em considerar a Escola Carioca como um “momento raro de convergência”, sabemos também que a arquitetura não vive só de momentos excepcionais e, certamente, ninguém imagina que os prédios bancários brasileiros passaram diretamente da Renascença italiana do prédio da frustrada sede do Banco do Brasil (Fig. 4.5.3, supra), na rua Primeiro de Março, no Rio de Janeiro, ou da também renascentista sede do Banco Sudameris (originalmente Banco Francês e Italiano, segundo Hugo Segawa - op.cit., p.51), na rua XV de Novembro,

em São Paulo (**Fig. 9.3.2**), ou, mesmo, da *belle-époque* agência do Banco do Brasil (Fig. 8.3.12, supra), na rua Álvares Penteado, em São Paulo, para os modernos Banco Boavista ou Banco da Lavoura de Minas Gerais.

Assim, Ruth Verde Zein (op.cit., p.47) já menciona os bancos da década de 30 e 40, atribuindo-lhes uma atitude bastante progressista com respeito à generosidade e flexibilidade dos espaços internos, ressaltando, no entanto, uma “postura receosa de grandes rompimentos ao nível das aparências.” Essa “postura receosa” parece ser atribuída por ela aos banqueiros, quando afirma:

“Se preferem residir em palacetes e construir bancos em estilo, trata-se mais de uma atitude idiossincrática do que de um distanciamento das posturas racionalizantes.”



Figura 9.3.3 - Projeto para Caixa Econômica do Estado de São Paulo, Bragança / SP. Eliziário Bahiana. *Projeto*, 67, p.52.



Figura 9.3.4 - Projeto para Caixa Econômica do Estado de São Paulo, Piracicaba / SP. Eliziário Bahiana. *Projeto*, 67, p.52.

Também Hugo Segawa (op.cit., p. 52-54), ao apresentar fotos de dois projetos para

agências da Caixa Econômica do Estado de São Paulo (**Fig. 9.3.3 e 9.3.4**), do prédio da agência do Banco do Brasil em Piracicaba (**Fig. 9.3.5**) e, guardadas as diferenças de escala e da acentuada redução de pavimentos, características do tratamento do “arranha-céu” norte-americano dos anos trinta, o do prédio da sede do Banco do Estado de São Paulo (**Fig. 9.3.6**), acrescenta informações importantes com respeito ao período.



Figura 9.3.5 - Banco do Brasil, Piracicaba, São Paulo / SP. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.



Figura 9.3.6 - Sede do Banco do Estado de São Paulo, São Paulo / SP. Plínio Botelho do Amaral. *Projeto*, 67, p.54.

No texto que acompanha as fotos dos projetos das agências da Caixa

Econômica, Segawa informa a data (1941 e 1942), o autor (arquiteto Elisiário Bahiana), e faz o seguinte comentário:

“Superado o momento da arquitetura de motivos *art déco*, Bahiana desenvolveu estes edifícios nos moldes do neoclassicismo modernizado de origem italiana, valorizados de conotações monumentalistas apropriadas para a atividade bancária, segundo os padrões vigentes.”

No texto do prédio da agência do Banco do Brasil, o comentário também ressalta as características formais e a imagem do banco: “Segue também os princípios do neoclassicismo modernizado, solução que conformava uma regra em edificações dessa natureza.”

E essa espécie de prédio, caracterizado formalmente por uma estrutura cúbica, com marcação simétrica do pórtico colossal e das aberturas proeminentemente verticais, configura, para a arquitetura em geral - já que seu uso não foi exclusivo dos bancos e se pode ser associado à alguma instituição parece-me mais adequado vinculá-lo ao poder público - uma transição curiosa: sua pureza geométrica e a total ausência de ornamentação, separam-no dos padrões ecléticos anteriores, pressupondo um gesto em direção da modernidade, no entanto, sua rigidez e verticalidade intencional, o tornam pouco convidativo e ampliam sua escala, contribuindo para sua eleição como esquema compositivo ideal para as arquiteturas de regimes totalitários.

Coincidentemente, os vários projetos gerados no início dos anos 40, isto é, em plena vigência do Estado Novo, pelos arquitetos Edgard Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha, do Gabinete de Engenharia do Banco do Brasil, assemelham-se muito, independentemente do tamanho, com o supracitado prédio da agência em Piracicaba (Fig. 9.3.5, supra), como pode ser constatado através das

fotos dos prédios das agências em Penedo/AL (9.3.7), Campina Grande/PB (Fig. 9.3.8), João Pessoa/PB (Fig. 9.3.9), São Luís/MA (Fig. 9.3.10), Natal/RN (Fig. 9.3.11), Fortaleza/CE (Fig. 9.3.12), Belo Horizonte/MG (Fig. 9.3.13) e centro de São Paulo/SP (Fig. 9.3.14).



Figura 9.3.7 - Agência do Banco do Brasil, Penedo / AL. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.



Figura 9.3.8 - Agência Banco do Brasil, Campina Grande / PB. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.



Figura 9.3.9 - Agência Banco do Brasil, João Pessoa / PB. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.



Figura 9.3.10 - Agência Banco do Brasil, São Luís / MA. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.



Figura 9.3.11 - Agência Banco do Brasil, Natal / RN. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.



Figura 9.3.12 - Agência Banco do Brasil, Fortaleza / CE. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.



Figura 9.3.13 - Agência Banco do Brasil, Belo Horizonte / MG. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.



Figura 9.3.14 - Agência Centro do Banco do Brasil, São Paulo / SP. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.

Severiano Torres Bandeira (1986, p.147) informa que em 1937, a Diretoria do Banco do Brasil instituiu um Gabinete de Engenharia, em substituição à “comissão destinada a julgar os projetos e propostas para construção de novos prédios para as agências”, criada no ano anterior, e que entre suas atribuições estava a de “estabelecer uniformidade nas linhas dos prédios, criando, se possível, um tipo padrão...”

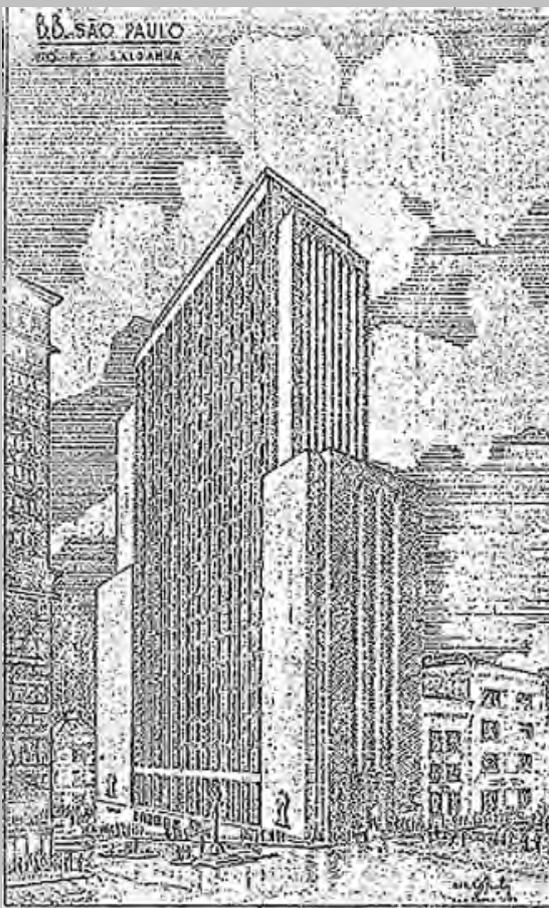


Figura 9.3.15 - Agência Centro do Banco do Brasil, São Paulo / SP. Perspectiva. Firmino Fernandes Saldanha. Acervo do Museu do Banco do Brasil.

E embora essa “uniformidade de linhas” possa ser o reflexo de uma linguagem específica - a referência que encontrei na maioria dos projetos do período, é ao arquiteto Firmino Fernandes Saldanha, como ilustra a perspectiva à bico de pena de 1945, do projeto da agência São Paulo (**Fig. 9.3.15**) - ela certamente veio de

encontro aos anseios da instituição e do momento político.

Curiosamente, a revista *Arquitetura e Urbanismo* publica, em seu número de Março e Abril de 1939 (p. 25-28), fotos da maquete e de plantas do projeto para a agência de João Pessoa/PB, onde diz:

“O Banco do Brasil solicitou ao Instituto de Arquitetos do Brasil a designação de uma comissão para emitir parecer sobre êste (sic.) projeto de nosso colega F. F. Saldanha. Foram designados para êsse (sic.) fim os arquitetos Carlos Porto, Paulo Camargo e Angelo Bruhns, os quais acordaram no seguinte parecer:

(...)

c) - A composição arquitetônica caracteriza-se por uma distribuição de volumes que transmite ao conjunto uma vigorosa expressão de equilíbrio plástico. Suas linhas tranqüilas e sóbrias dão aspecto de austeridade e nobreza.”

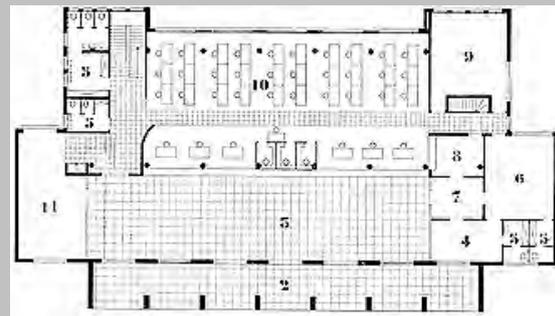


Figura 9.3.16 - Agência Banco do Brasil, João Pessoa / PB. Planta do 1º pavimento. Firmino Fernandes Saldanha. *Arquitetura e Urbanismo*, março/abril, 1939, p. 26.

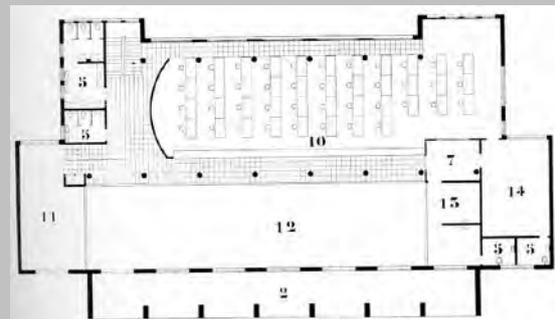


Figura 9.3.17 - Agência Banco do Brasil, João Pessoa / PB. Planta da sobreloja. Firmino Fernandes Saldanha. *Arquitetura e Urbanismo*, março/abril, 1939, p. 27.

Mas se o aspecto que os arquitetos acham aconselhável para uma agência bancária ainda é o de austeridade e nobreza, as plantas do prédio (**Fig. 9.3.16** e **9.3.17**) - tanto quanto as plantas de outro prédio da

mesma “coleção”, o da agência do Banco do Brasil em Niterói/RJ (**Fig. 9.3.18 e 9.3.19**), publicado na edição de Julho e Agosto de 1940 (p. 34-35) da mesma revista - mostram um significativa mudança na tradição do Hall Bancário centralizado, com pé-direito duplo e iluminação zenital: o pé-direito duplo ainda existe mas, a disposição retangular do vazio, com o comprimento perpendicular e colado à fachada principal, mais do que sugerir o tradicional “pátio central coberto”, remete ao deslocamento e ênfase moderna de planos horizontais, negando a verticalidade exterior. A perspectiva do Hall da agência de João Pessoa (**Fig. 9.3.20**) parece-me contribuir definitivamente para essa dualidade entre exterior rígido e interior dinâmico ou, se quisermos para a complexidade de uma obra que ilustra as contradições do período.

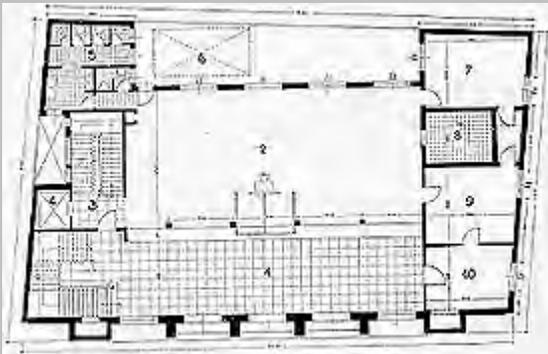


Figura 9.3.18 - Agência Banco do Brasil, Niterói / RJ. Planta do 1º pavimento. Firmino Fernandes Saldanha. *Arquitetura e Urbanismo*, julho/agosto, 1940, p. 34.

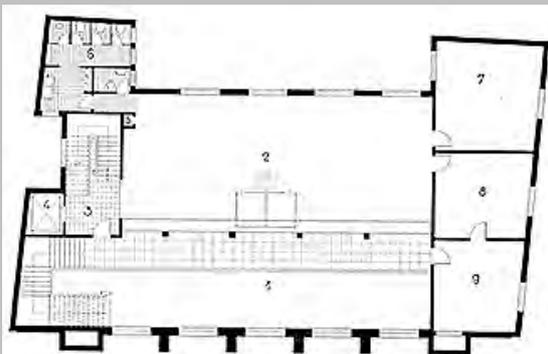


Figura 9.3.19 - Agência Banco do Brasil, Niterói / RJ. Planta do 2º pavimento. Firmino Fernandes Saldanha. *Arquitetura e Urbanismo*, julho/agosto, 1940, p. 35.

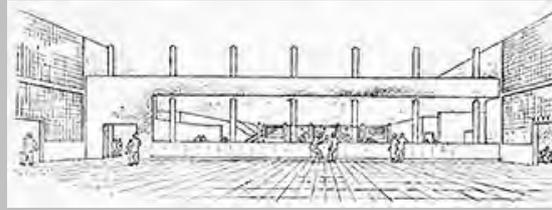


Figura 9.3.20 - Agência Banco do Brasil, João Pessoa / PB. Perspectiva do hall. Firmino Fernandes Saldanha. *Arquitetura e Urbanismo*, março/abril, 1939, p. 28.

Contudo, seja pelas mudanças na política após 1945, seja pela lenta absorção da linguagem modernista por parte do arq. Firmino Saldanha, ou pela influência de linguagens menos clássicas dos demais arquitetos - de 1947 a 1953, foram nomeados mais cinco arquitetos para o Gabinete de Engenharia do Banco - a uniformidade de linhas rígidas externas foi dando margem aos projetos da década de 50 onde, mais do que pela leveza, a modernização estabelece-se através da quebra da simetria e do predomínio da horizontalidade nos volumes e demais elementos de composição.



Figura 9.3.21 - Agência do Banco do Brasil, Catanduva / SP. Edgar Guimarães do Vale, Valentim Peres de Oliveira Neto e Firmino Fernandes Saldanha. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.

Começando pelo projeto de Catanduva/SP (**Fig. 9.3.21**), ilustrado no artigo de Segawa e certamente anterior à década de 50³, os prédios das agências de

³ O projeto do prédio de Catanduva é o único “moderno” constante de um álbum de aquarelas (a origem é desconhecida, pois foi encontrado numa loja de livros usados do Rio de

Rio do Sul/SC (Fig. 9.3.22), União da Vitória/PR (Fig. 9.3.23), Taquara/RS (Fig. 9.3.24), Santa Maria/RS (Fig. 9.3.25), Andradina/SP (Fig. 9.3.26), e Porto Alegre/RS (Fig. 9.3.27), mesmo sem se constituírem em exemplos excepcionais, contradizem a idéia de que os bancos permaneceram clássicos até o final dos anos sessenta.



Figura 9.3.22 - Agência do Banco do Brasil, Rio do Sul / SC. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.



Figura 9.3.23 - Agência do Banco do Brasil, União da Vitória/PR. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.



Figura 9.3.24 - Agência do Banco do Brasil, Taquara / RS. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.



Figura 9.3.25 - Agência do Banco do Brasil, Santa Maria / RS. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.



Figura 9.3.26 - Agência do Banco do Brasil, Andradina / SP. Foto do acervo do Museu do Banco do Brasil.



Figura 9.3.27 - Agência do Banco do Brasil, Porto Alegre / RS. Foto do autor.

Janeiro pelo Eng. Severiano Torres Bandeira) datado de 1941, existente no Museu do Banco do Brasil, que mostra vários dos projetos da fase que Hugo Segawa chama de neoclassicista modernizada e que eu denominaria proto-racionalista ou totalitária.

E mesmo desconhecendo a qualidade da produção de outras equipes ou profissionais dos demais bancos estatais, acredito que o trabalho de Álvaro Vital

Brasil, para o Banco da Lavoura de Minas Gerais, ilustra bem esse conceito de que os bancos ou, pelo menos alguns deles, não se mantiveram totalmente à margem da modernidade.



Figura 9.3.28 - Banco da Lavoura de Minas Gerais, Recife / PE. Álvaro Vital Brazil. *Álvaro Vital Brazil - 50 anos de arquitetura*. São Paulo, 1986, Livraria Nobel S.A., p. 85.

No livro que publicou sobre sua obra, além do premiado e já citado prédio da sede do banco em Belo Horizonte (Fig. 9.2.2, supra), os prédios da sucursal de Recife (**Fig. 9.3.28**), de 1958, de Campinas de 1959, da Av. Rio Branco no Rio de Janeiro, de 1961, de Maceió/AL, de 1961, de Belém/PA, de Barra Mansa/RJ, de 1962 e da Administração Central em Belo Horizonte (**Fig. 9.3.29**), de 1963, ilustram um conjunto de obras eminentemente modernas cuja qualidade parece-me incontestável.



Figura 9.3.29 - Banco da Lavoura - Administração Central - Belo Horizonte / MG. Álvaro Vital Brazil. *Álvaro Vital Brazil - 50 anos de arquitetura*. São Paulo, 1986, Livraria Nobel S.A., p. 106.

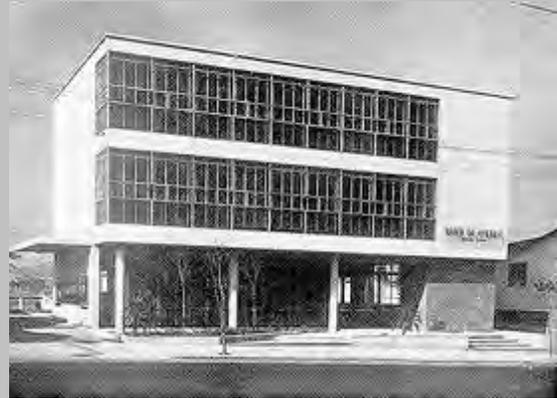


Figura 9.3.30 - Banco da América, São Paulo, SP. Milton N. de Sá e Carlos J.J. Srna. *Habitat*, nº16, maio/junho de 1954, p.12.

Esse último prédio, destinado aos serviços administrativos, apresenta no térreo a primeira agência *drive-in* do Banco da Lavoura, uma característica que com sua conotação de nova sociedade motorizada norte-americana denota modernidade por parte dos bancos.

A mesma modernidade, entretanto, já aparece em 1954 na agência *drive-in* do Banco da América em São Paulo (**Fig. 9.3.30**), publicada pelo nº16 (Maio/Junho de 1954) da revista *Habitat*.

Poderíamos, assim, diante dos exemplos apresentados tanto pelas revistas brasileiras quanto pelas estrangeiras,

afirmar que o supracitado comentário de Henry-Russel Hitchcock, parece cingir-se mais a uma diferença entre a economia do que entre a arquitetura ou a cultura dos dois países, o que, de forma simplificada, equivale dizer que os bancos brasileiros utilizavam menos a arquitetura moderna porque sua expansão, na época, era inferior à de seus congêneres norte-americanos.

E talvez, ainda pudéssemos supor que Hitchcock teria feito seu comentário, lembrando das realizações de arquitetos como Louis Henry Sullivan, George Elmslie e William Gray Purcell, que projetaram no início do século alguns prédios bancários para a região do meio-oeste norte-americano, com uma linguagem bastante personalista e com formas que distanciavam esses projetos de qualquer referência a palácios renascentistas ou a templos greco-romanos, constituindo-se em importantes precedentes para que não se estigmatizasse a atividade bancária como arquitetonicamente conservantista.

Com base nos exemplos aqui ilustrados talvez ainda possamos dizer que os bancos brasileiros, mesmo aderindo à arquitetura moderna a partir da década de quarenta, o fizeram de forma relativamente tímida, não importando se essa timidez foi devida à uma conjuntura econômica ou à falta de confiança dos banqueiros na nova arquitetura. A mesma afirmação, no entanto, já não pode ser feita quando passamos a falar sobre os prédios bancários do período posterior às reformas econômicas de 1967.

Os artigos das revistas norte-americanas indicam que apesar dos prédios bancários terem começado a mudar sua imagem mais ou menos ao mesmo tempo, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, essa mudança, na década de 50, foi mais densa

ou mais notável lá do que aqui. E independentemente do julgamento que se faça, a supracitada observação de Henry-Russel Hitchcock, evidencia as diferenças.

Mas se os bancos norte-americanos antecederam os brasileiros na mudança de sua imagem e de sua relação econômica com a sociedade, eles não parecem, em nenhum momento, ter experimentado o tipo de crescimento explosivo e ímpar que aconteceu por aqui no início dos anos setenta, e que determinou a expressão “arquitetura bancária” como sinônimo de uma situação especial pela qual passava a profissão em nosso país.

O artigo “Arquitetura Bancária”, de Haifa Sabbag (1984, p.41 e 43), publicado no nº 79 da revista Módulo, explica as razões do fenômeno brasileiro:

“Filellini observa ainda que o sistema financeiro e bancário não só está fugindo de sua verdadeira função, que é dar apoio ao sistema produtivo, como também vem estabelecendo relações jurídicas com esse segmento, de modo a se beneficiar da posse de todo o excedente que esse sistema está sendo capaz de gerar, apesar da crise. (...) A atuação mais agressiva das instituições financeiras junto ao público, resultante da política governamental, abriu sem dúvida, na última década, uma área de atividade para os arquitetos, até então inexistente. Mas fechou outras possibilidades, já que os demais setores da economia - e aqui, no caso, o da construção - estão praticamente parados.”

E, como explicam os economistas, embora as causas possam ser diferentes, a expansão do segmento financeiro também aconteceu, uma década antes, nos Estados Unidos, só que lá, ao contrário daqui, os demais segmentos (ou alguns, pelo menos) econômicos continuaram a desenvolver-se paralelamente aos bancos. No entanto, se as razões da arquitetura bancária são econômicas, suas conseqüências atingiram pontos profundos da prática e da discussão arquitetônica, a começar pelo artigo “Arquitetura Bancária e Outras Artes”,

publicado originalmente em 03.07.1979, pela Folha de São Paulo, e reproduzido no nº26 da revista PROJETO (Janeiro de 1981, p.27e28), onde o arq. Carlos Lemos⁴, após lamentar o crescimento desordenado da cidade de São Paulo, diz:

“Assim, essa dita ‘arquitetura bancária’ não pode causar muito impacto em nossa cidade em permanente troca de fisionomias. Todos temos visto essas novas e sofisticadas agências de bancos importantes espalhadas pela cidade, todas elas extremamente bem acabadas e confortáveis; quase sempre projetos de arquitetos renomados que têm nelas chances incríveis de se mostrar em soluções personalistas...

(...) ...toda a nossa preocupação está voltada é para as cidades do interior que, bem ou mal, ainda conseguem guardar uma certa unidade formal e em muitas delas mesmo poderemos preservar traços culturais aqui perdidos na cidade descontrolada.

(...) Essas novas agências bancárias, totalmente desvinculadas dos contextos urbanos, mais parecendo estranhos objetos vindo de outras galáxias pousados entre o casario modesto...”

Como seria de se esperar, o contra-argumento à posição de Carlos Lemos já aparece no mesmo número da PROJETO, através dos artigos “Arquitetura bancária assim como todas as artes...” do arq. Siegbert Zanettini (p. 29-30), “Críticas injustas” do arq. Alberto R. Botti (p. 30) e “De como entrar numa polêmica. Sem querer.” do arq. Sérgio Teperman (p. 31-32).

O artigo de Zanettini - o mais politizado dos três artigos - preocupa-se em retirar dos arquitetos a culpa pela destruição de

contextos urbanos⁵, colocando-a clara e incisivamente no capitalismo selvagem que, apoiado pelas administrações governamentais, submete a população a uma série de mudanças e privações. O trecho em que fala em arquitetura toca em pontos fundamentais para esse tipo de debate:

“Essas novas agências estão desvinculadas do contexto urbano da mesma maneira que foi, e continua sendo, toda a nossa arquitetura moderna, importada de correntes teóricas burguesas do racionalismo, funcionalismo, organicismo e tecnicismo europeu e (ou) americano e disso não escapa nenhuma obra produzida por arquiteto que nesses preceitos estéticos burgueses se inspirou. Isso ocorreu tanto na casa modernista de Warchavchik, como no Ministério da Educação do ‘grupo carioca’, como no conjunto da Pampulha, como no Edifício Ester de Vital Brasil, como no conjunto Pedregulho de Reidy, como na arquitetura toda de Brasília, assim como em todos os ‘monumentos’ da arquitetura paulista de vanguarda. De igual maneira, aparecem como encomendas da classe dominante e refletem todos a sua ideologia. Continuam como ‘alta costura’, causaram e continuam causando ‘impacto’, respondem a uma tecnologia interna ou internacional de ponta, e permanecem desvinculados do contexto não por causa apenas de sua forma mas, muito mais, porque se destinam a uma minoria.”

O artigo de Alberto R. Botti é o menor dos três e aborda, entre outros aspectos, a antiga imagem dos bancos e a lógica da utilização da melhor arquitetura disponível inclusive como fator cultural:

“O velho conceito de banco, como órgão para poucos, onde uma construção vetusta, sombria e cheia de grades se coadunava com a figura do banqueiro, imponente, misto de padre-confessor, tutor e questor, não mais pode ser aceita.

(...) Ora, se exigências oriundas da necessidade de ampliação para atender aos novos contingentes de usuários que se formam obrigam a construção de novos edifícios, estes edifícios, evidentemente, devem atender também as novas condições

⁴ Carlos Lemos começa o artigo dizendo: “Essa arquitetura, de denominação algo inesperada e assim definida há poucos dias por uma revista especializada em assuntos de engenharia..”, levando-me a crer que a expressão “arquitetura bancária”, mesmo que corrente entre os profissionais, foi veiculada pela primeira vez nessa “revista especializada em assuntos de engenharia.” Os contatos que consegui fazer - arq. Siegbert Zanettini e Arq. Sérgio Teperman -, não puderam informar o nome da revista a que se refere Carlos Lemos. Pela proximidade das datas e pelas demais coincidências, acredito tratar-se da A Construção - São Paulo, revista semanal da editora Pini, que em sua edição de 21 de maio de 1979, traz na capa uma foto da maquete de um projeto de Siegbert Zanettini para uma agência do Banespa e a manchete “A arquitetura bancária dos últimos anos.” Dentro, há um artigo de nove páginas intitulado “Inovações e complexidade da arquitetura bancária.”

⁵ Embora se possa dizer que há uma crítica específica aos “arquitetos renomados” e suas “soluções personalistas”, o tom das palavras de Carlos Lemos me parece mais uma espécie de exortação aos arquitetos para não se deixarem cair nas tentações a que o capital estrangeiro os vem submetendo.

culturais representadas pela moderna arquitetura brasileira.”

O artigo de Sérgio Teperman também toca na imagem dos bancos, mas preocupa-se fundamentalmente com a falta de manifestação, por parte dos órgãos de classe, em defesa dos profissionais direta ou indiretamente atingidos por Carlos Lemos, e da arquitetura por eles praticada:

“Neste momento, um dos baluartes do conservadorismo no País, como o sistema bancário, rende-se à evidência de que a arquitetura contemporânea é melhor aceita e essa evidência em termos de sistema bancário não é um simples palpite: os bancos não podem arriscar e obtiveram a resposta de pesquisas reais.

Atingiu-se o ponto em que não se pode acusar o brasileiro médio das cidades de desconhecimento da arquitetura de hoje: é uma vitória cultural, mesmo que os bancos tivessem uma finalidade econômica, em termos de imagem.”

Apesar de terem sido publicados outros artigos surgido a arquitetura bancária - e entre eles os já citados artigos de Ruth Verde Zein, Hugo Segawa e Haifa Sabbag, além de um artigo da revista VEJA⁶ curiosamente intitulado “Banquitectura” - esse conjunto publicado pelo nº26 da revista PROJETO parece-me, até pela polêmica que apresenta, ilustrar o que os bancos representaram naquele momento e, mais do que isso, o papel desempenhado pela arquitetura nessa representação.

O artigo intitulado “Muita construção, pouca arquitetura”, de Edson Mahfuz (1990, p.62) publicado pela revista Arquitetura e Urbanismo, mostra a preocupação com a falta de substância da arquitetura brasileira da década de 80, período, portanto, posterior ao da arquitetura bancária de que estamos tratando, mas, traz uma análise fundamental para o tema, ao falar da

passagem do cunho público que dominava os projetos da Escola Carioca, para o domínio da iniciativa privada onde as obras resultantes foram fruto da “aplicação de uma lógica comercial e mercadológica.”

Mahfuz informa também a angústia profissional surgida pela falência da Arquitetura Moderna em suprir imagens e normas projetuais, que teria coincido com as alterações políticas pós 1964:

“Por outro lado, há um estado de orfandade intelectual, resultado da falência conceitual e ideológica do modernismo brasileiro e do conseqüente vazio deixado pela ausência de idéias que pudessem substituir a antiga ideologia.”

Assim, se analisamos a polêmica levantada por Carlos Lemos sob a ótica desse artigo de Edson Mahfuz, os primeiros aspectos que realmente aparecem são o econômico e o político, pois, como enfatiza Siegbert Zanettini, tanto os projetos clássicos da arquitetura moderna brasileira quanto a arquitetura bancária dos anos setenta estão desvinculados de seus contextos, e isso, principalmente, por se destinarem a uma minoria.

Mas, neste ponto, aparece uma fundamental diferença entre o ideário do Projeto Moderno e o dos movimentos que o sucederam, já na década de 50.

Quase todos os movimentos que deram origem e que se consubstanciaram no que se costuma chamar Arquitetura Moderna, mesmo quando não tinham o socialismo como um dos principais motivos alegados, fundamentavam-se na idéia da transformação da sociedade através da mudança das condições de vida do homem em geral, isto é, o novo homem (e leia-se aqui, todo e qualquer homem) deveria habitar espaços e artefatos que favorecessem o desenvolvimento da salubridade, da mobilidade e da flexibilidade de ações do indivíduo. Assim, se o Movimento Moderno, em

⁶ Artigo citado no capítulo que fala sobre o caráter do prédio bancário.

continuidade ao Romantismo do século XIX, foi proeminentemente uma valorização do indivíduo, esse novo indivíduo era, sem sombra de dúvida, um ser social.

A exacerbação da individualidade, validando o egoísmo como manifestação social, e a consciência de que a sociedade não tem a sua economia regida pela soma de indivíduos, ou pelos interesse de todos os indivíduos que a compõem, foram conceitos adquiridos em tempos pós-modernos. Tais conceitos permitiram a retomada da diferença de classes ou do predomínio de grupos sociais como valores, não mais divinos, mas autenticados por regras de ordenação e distribuição social que escapam ao arbítrio do indivíduo.

Nesse sentido, a Arquitetura Moderna Brasileira dos anos 40 e 50, mesmo projetando obras desvinculadas de seus contextos e para poucos usuários, fundamentava-se nesse princípio de democratização do espaço e dos elementos e técnicas construtivos, isto é, essas obras dispunham-se a ser probabilidades do exercício da vida moderna de todo e qualquer indivíduo.

Os movimentos que sucederam essa Arquitetura Moderna Brasileira, inclusive aquele que ficou conhecido como Escola Paulista ou Brutalismo Paulista - dentro do qual vários prédios bancários significativos foram produzidos - já partiram do pressuposto, mesmo quando inconsciente (posto que incompatibilizava-se com os princípios socialistas de muitos dos arquitetos da Escola), de que por mais que se quisesse democratizar a arquitetura, ela destinava-se a grupos - econômicos, culturais, ou outros - que a pudessem ou a soubessem usufruir.

Quando ocorreu o fenômeno que se poderia denominar explosão bancária, nada mais natural que os bancos se utilizassem da arquitetura disponível do

momento para materializar sua expansão de agências. E embora pretendessem o dinheiro de todos, para redistribuí-lo entre todos - e, não mais, de elite para elite - seria também completamente natural que deixassem claro que o assunto de que falavam era o dinheiro e, como bem explicou o supracitado artigo *What in the world is happening to banks?*, da Architectural Forum, falavam do novo conceito do dinheiro, das possibilidades que ele pode oferecer para todos, só que um "todos" que, já se sabe (mesmo que não houvesse uma completa consciência), podia ser traduzidos por "alguns."

Em sua dissertação de mestrado sobre o Brutalismo Paulista, Maria Luiza Adams Sanvitto (1994, p. 80 e 81), diz:

"As influências citadas são perceptíveis na produção do Brutalismo Paulista e cronologicamente possíveis. Conforme verificado, esta tendência tem pontos de contato com o Brutalismo Inglês no que diz respeito à postura ética. Por outro lado, os aspectos compositivos e formais mantém identidade com Le Corbusier e com a arquitetura dos arquitetos europeus nos Estados Unidos do pós-guerra. Estes precedentes estrangeiros desempenharam o papel de referenciais, não se tratando de uma transposição direta. O Brutalismo Paulista considerou as características nacionais, assim como as específicas de São Paulo. As influências foram elaboradas, imprimindo um caráter local à sua arquitetura. O brutalismo no Brasil, praticado pelos arquitetos paulistas nos anos 60, assumiu características formais e compositivas próprias, a ponto de conseguir afirmação como uma corrente arquitetônica autônoma e reconhecida.

(...) Existem dois conceitos principais como idéias geradoras desta produção: o **prisma elevado** sobre pilotis e o **grande abrigo**."

Carlos Eduardo Dias Comas⁷ comenta esse movimento, com algumas afirmações que me parecem fundamentais para sua interpretação, como quando diz que a "Escola Paulista usou a rudeza do material e a monumentalização do projeto como uma alegoria da revolução, como se

⁷ CARLOS EDUARDO DIAS COMAS em aulas dadas no PROPAP/UFRGS, em 1997.

o concreto fosse resolver os problemas brasileiro,” que a “Escola Paulista, assim como Niemeyer em Brasília, simplifica a complexidade natural da vida,” e que essa Escola promoveu “um fetichismo do espaço indiviso.”

Da mesma forma, Comas compara tal Escola com as realizações da Escola Carioca, afirmando que

“a Escola Carioca tinha uma composição corbusiana com uma taticidade miesiana, ao passo que a Escola Paulista tinha uma composição Miesiana com uma taticidade corbusiana.”

Mas, se nem todos os prédios bancários podem ser filiados ao Brutalismo Paulista - até mesmo porque esse movimento alcançou seu auge nos anos 60 e a arquitetura bancária “explodiu” uma década depois - pelo menos algumas de suas características permaneceram em prédios não necessariamente a ele vinculados.

O conceito miesiano do “grande abrigo” de que fala Maria Luiza Sanvito, também corresponde às observações de Comas ao objeto arquitetônico único e “monumentalizado” que, “simplificando a complexidade natural da vida,” cobre um “espaço indiviso” onde pode ser bem desempenhado o programa bancário.



Figura 9.3.31 - Banespa, agência Butantã, São Paulo / SP. Ruy Ohtake. Foto de Marco Aurélio T. Fernandes.



Figura 9.3.32 - Banco Nacional, agência Sumaré, São Paulo / SP. Sidônio Porto. Foto do autor.



Figura 9.3.33 - Banco Itaú, agência Praça Panamericana, São Paulo / SP. Marcelo D. Menezes e Francisco J.J. y Manubens. Foto de Marco Aurélio T. Fernandes.



Figura 9.3.34 - Banespa, agência Goiânia / GO. Ruy Ohtake. Projeto, 109, p. 60.

Assim, se alguns prédios indicam, principalmente pelo peso e rusticidade do concreto aparente, sua pertinência à Escola Paulista, como, por exemplo, a agência Butantã do Banespa (**Fig. 9.3.31**), de Ruy Ohtake, a agência Sumaré do Banco Nacional (**Fig. 9.3.32**), de Sidônio Porto, a agência da Praça Panamericana do Itaú (**Fig. 9.3.33**), de Marcelo Dias Menezes e Francisco Javier Judas y

Manubens⁸, ou, mesmo, a agência em Goiânia do Banespa (Fig. 9.3.34), de Ruy Ohtake, outros prédios, onde a tecnologia e os materiais empregados conferem bastante mais leveza, também me parecem pertencer à mesma categoria do “grande abrigo” que cobre um “espaço indiviso” com um pouco menos de “monumentalidade,” tal como podemos observar na agência Alphaville/SP do Itaú (Fig. 9.3.35), da equipe Itauplan, na agência Azenha/P.Alegre do Itaú (Fig. 9.3.36), da equipe Itauplan, na agência Passo da Areia/P.Alegre (Fig. 9.3.37), na agência da Praça Panamericana do Banco Nacional (Fig. 9.3.38), de Sidônio Porto, na agência Alto da Boa Vista/SP do Banespa (Fig. 9.3.39), de Siegbert Zanettini, ou na agência em Torres da CEF (Fig. 9.3.40), de Jorge Decken Debiagi.



Figura 9.3.35 - Banco Itaú, agência Alphaville, São Paulo / SP. Foto do autor.



Figura 9.3.36 - Banco Itaú, agência Azenha, Porto Alegre / RS. Projeto, 63, p.56.



Figura 9.3.37 - Banco Itaú, agência Passo da Areia, Porto Alegre / RS. Projeto, 63, p.57.



Figura 9.3.38 - Banco Nacional, agência Praça Panamericana, São Paulo / SP. Sidônio Porto. Foto do autor.



Figura 9.3.39 - Banespa, agência Alto da Boa Vista, São Paulo / SP. Siegbert Zanettini. Foto do autor.



Figura 9.3.40 - Caixa Econômica Federal, agência Torres / RS. Jorge Decken Debiagi. Foto do autor.

⁸ Citado in VEJA, de 11.03.81. p. 141.

Mas pertencendo ou não à Escola Paulista, apresentando maior peso ou maior leveza em sua volumetria, resumindo essa mesma volumetria à uma forma única que configura o grande abrigo ou a grande cobertura ou, ao contrário, apresentando uma intrincada combinação de formas e elementos, o que se pode dizer a respeito desses prédios que compõem o que se convencionou chamar de arquitetura bancária, é que existem coincidências importantes em muitos deles. Mas, independentemente do grau de coincidência, um dos aspectos pelo qual a arquitetura bancária tornou-se notável, é o da pluralidade de linguagens que tanto o programa, quanto os orçamentos, e a ausência de um estilo normativo possibilitaram.

Ruth Verde Zein (art. cit., p. 50) define bem os resultados dessa pluralidade quando diz:

“Mas não antes de uma fase ‘monumentalista’, permitida e até solicitada pelo modelo econômico do ‘milagre’. Mas nada de austeridade, dessa vez: exuberância seria o termo mais correto para definir as experiências praticadas nesse período. Se as casas haviam sido o grande laboratório dos arquitetos, até a década de 60, os bancos exerceram esse papel, nos anos 70. Poucas limitações de programa, verba generosa, intenção plástica carregando os ideais muito característicos da arquitetura brasileira - espaços amplos, integração, desafio estrutural, emprego do concreto armado e protendido - uniram-se na materialização de muitos exemplares arquitetônicos que vão da estranheza à genialidade, enquanto resultados.”

De certa maneira, os projetos do Banco Itaú são exemplares dessa pluralidade, talvez por serem resultado de um trabalho de equipe⁹, como pode ser observado pela comparação das agências do banco acima listadas com, por exemplo, a agência Ibirapuera/S.Paulo (Fig. 9.3.41), da agência Sumaré/S.Paulo (Fig. 9.3.42), da agência Moinhos de Vento/P.Alegre (Fig.

9.3.43), da Agência em Novo Hamburgo/RS (Fig. 9.3.44), ou da Agência em Esteio/RS (Fig. 9.3.45).



Figura 9.3.41 - Banco Itaú, agência Ibirapuera, São Paulo / SP. Foto do autor.



Figura 9.3.42 - Banco Itaú, agência Sumaré, São Paulo / SP. Foto de Marco Aurélio T. Fernandes



Figura 9.3.43 - Banco Itaú, agência Moinhos de Vento, Porto Alegre / RS. Foto do autor.

Outras vezes a pluralidade de linguagens vem do mesmo escritório, como é o caso dos dois projetos de Sidônio Porto aqui mostrados, além do da agência do Banco Nacional na Vila Mariana/SP (Fig. 9.3.46).

⁹ Poucas vezes encontrei o nome de um ou mais arquitetos associado aos projetos do Itaú, pois geralmente a referência é à equipe Itaúplan.



Figura 9.3.44 - Banco Itaú, agência Novo Hamburgo / RS. Foto de Derli C. Rodrigues.



Figura 9.3.45 - Banco Itaú, agência Esteio / RS. Foto do autor.



Figura 9.3.46 - Banco Nacional, agência Vila Mariana, São Paulo / SP. Sidônio Porto. Projeto, 109, p.66.

Os projetos do BCN, até 1984, pelo menos, embora diferentes entre si, tinham a uniformidade de linguagem garantida pela concentração dos projetos na figura do arq. Lélío Reiner e do arq. Juan Andreu, como ilustram as agências em São Leopoldo/RS (**Fig. 9.3.47**), em Caxias do Sul (**Fig. 9.3.48**), e no Centro Administrativo do Banco em Alphaville, Baruerí/SP (**Fig. 9.3.49** e **9.3.50**). Segundo o arq. Lélío Reiner¹⁰, a

manutenção dos mesmos materiais - tijolo à vista, vidro temperado escuro, estrutura metálica espacial e, em doses menores, concreto aparente - utilizados em seus primeiros projetos de agências, foi solicitada pela Diretoria com o intuito de consolidar uma imagem discreta e tradicional, ao mesmo tempo em que podia ser considerada amigável e moderna.



Figura 9.3.47 - BCN, agência São Leopoldo / RS. Lélío Reiner e Juan Andreu. Foto de Derli C. Rodrigues.



Figura 9.3.48 - BCN, agência Caxias do Sul / RS. Lélío Reiner e Juan Andreu. Foto de Darcy Dickel.



Figura 9.3.49 - BCN - Centro Administrativo - Alphaville, Baruerí / SP. Lélío Reiner e Juan Andreu. Foto do autor.

¹⁰ Dados informados pelo arq. LÉLIO REINER em conversa mantida em 1984, em Baruerí/SP.



Figura 9.3.50 - BCN - Centro Administrativo - Alphaville, Barneri / SP. Léo Reiner e Juan Andreu. Foto do autor.



Figura 9.3.51 - Banco Itaú, São Paulo / SP. Foto do autor.



Figura 9.3.52 - Banco Itaú, São Paulo / SP. Foto do autor.

E apesar da diversidade de seus prédios, muitas agências metropolitanas do Banco Itaú, principalmente aquelas implantadas em lotes de meio de quadra, apresentam uma uniformidade que é garantida pelo minimalismo de uma simples viga de cobertura, entre paredes laterais mais ou menos neutras, que se estende sobre um aprazível jardim frontal, contribuindo para um caráter quase residencial (refiro-me aqui a um tipo residencial de um pavimento e com cobertura plana proeminente, muito utilizado por Ruy

Ohtake, em lotes de meio de quadra) que só é negado pela presença da eficiente programação visual que o Banco dispunha. Esse tipo semi-doméstico e acolhedor pode ser observado nos projetos de duas agências (**Fig. 9.3.51** e **9.3.52**) da região próxima aos Jardins, em São Paulo.



Figura 9.3.53 - Banco do Brasil, agência Azenha, Porto Alegre / RS. Cláudia Cabeda Hagel, Renato Kersten Stoduto, Sílvio J. Jaeger Rocha. Foto do autor.



Figura 9.3.54 - Banco do Brasil, agência Getúlio Vargas / RS. Cláudia Cabeda Hagel e Sílvio J. Jaeger Rocha. Projeto, 67, p. 97.

E dentro da ampla variedade de linguagens e formas que a arquitetura bancária praticou, ao longo dos anos 70 e 80, caberia também mencionar alguns exemplares do Banco do Brasil que, diferentemente do conceito do “grande abrigo,” poderiam ser definidos como uma caixa com subtrações de partes, conforme mostram os projetos da agência Azenha/P.Alegre (**Fig. 9.3.53**), dos arqs. Cláudia Cabeda Hagel, Renato Kersten Stoduto e Sílvio José Jaeger Rocha, da agência em Getúlio Vargas/RS (**Fig. 9.3.54**), dos arqs. Cláudia Cabeda Hagel e

Sílvio José Jaeger Rocha, da agência em Frederico Westphalen/RS (Fig. 9.3.55), dos arqs. Derli Cocco Rodrigues e Sílvio José Jaeger Rocha, e da agência em Agudo/RS (Fig. 9.3.56), do arq. Paulo Roberto Abbud.



Figura 9.3.55 - Banco do Brasil, agência Frederico Westphalen / RS. Derli Cocco Rodrigues e Sílvio J. Jaeger Rocha. Projeto, 67, p. 95.



Figura 9.3.56 - Banco do Brasil, agência Agudo / RS. Paulo Roberto Abbud. Foto do acervo do Depto. De Engenharia do Banco do Brasil – P.Alegre.

Essa dificuldade de criar uma ampla cobertura estendida sobre jardins e sobre uma caixa de vidro, com um conjunto de poucos volumes de dependências de serviço, vinculadas ao grande salão, sempre frustrou os arquitetos do Banco do Brasil¹¹. A contingência de “circundar” o grande salão com um conjunto de pequenas peças cuja soma das áreas equivalia à do salão - uma proporção que era bem mais “leve” nos bancos privados -, a obediência a um fluxograma complexo e normas de segurança bastante rígidas, somava-se à preocupação do Banco, como órgão

¹¹ Entre os quais me incluo, já que durante 28 anos trabalhei no quadro do departamento técnico do Banco

estatal, em apresentar instalações boas e confortáveis mas, desprovidas de qualquer traço que pudesse ser confundido com ostentação e luxo.

Para finalizar esse breve panorama da arquitetura bancária brasileira, parece-me importante analisar alguns aspectos do projeto da agência Barra da Tijuca do Banco Boavista (Fig. 9.3.57 e 9.3.58), dos arquitetos Davino Pontual, Paulo de Souza Pires, Sérgio Porto e João do Nascimento Ribeiro, publicado no n° 67 da revista PROJETO.



Figura 9.3.57 - Banco Boa Vista, agência Barra da Tijuca, Rio de Janeiro / RJ. Davino Pontual, Paulo de Souza Pires, Sérgio Porto e João do Nascimento Ribeiro. Projeto, 67, p.55.



Figura 9.3.59 - Banco Boa Vista, agência Barra da Tijuca, Rio de Janeiro / RJ. Foto interna. Davino Pontual, Paulo de Souza Pires, Sérgio Porto e João do Nascimento Ribeiro. Projeto, 67, p.55.

Segundo o artigo, “esse projeto recebeu o prêmio Rino Levi, Tecnologia na Arquitetura, na premiação anual do IAB/RJ, de 1983, pelo ‘uso correto dos materiais empregados, preocupação com uma tecnologia adequada e melhor ambientação térmica, e o processo

construtivo com emprego de estrutura metálica.””

Mas independentemente dessas qualidades apontadas pelo júri da premiação e que lhe propiciaram a divulgação em revistas internacionais, o projeto me parece possuir outras características que produzem uma agradável ambivalência entre continuidade e ruptura de tradições estabelecidas para os prédios bancários.

Um dos aspectos que mais chama a atenção no projeto é a descrição de sua forma e de sua implantação, já que a maioria dos arquitetos de prédios bancários do período, ao dispor de um bom terreno, de esquina (embora limitado por grandes recuos de ajardinamento), para implantar um prédio relativamente pequeno e com um programa simples, incentivados ou não pelo cliente, não resistiu à tentação de compor monumentos. O prisma discreto, de baixa altura e recuado das áreas de circulação, proporciona, por um lado, acesso fácil e convidativo tanto para os pedestres quanto para os veículos, mas, constitui-se, por outro lado, num discreto abrigo que facilmente poderia ser obscurecido por construções vizinhas ou pela previsível vegetação.

No entanto, se a descrição da forma é pouco adequada à propaganda, ela não deixa de comunicar certas características muito peculiares do prédio bancário. A primeira delas diz respeito à manutenção, expressa em fachada, do “salão com iluminação zenital” herdado do palácio renascentista. O arquiteto Davino Pontual, informou¹² que o segundo pavimento foi originalmente programado para abrigar os serviços de cobrança bancária, transferidos para outro local ou desativados, na época da conclusão do prédio, fazendo com que aquele piso viesse a se constituir numa reserva de espaço. Disse, também, que o lanternim

visível na fachada leste, por onde ocorre o acesso público da agência, é consequência fundamental da intenção de renovar o ar interno do prédio.

No entanto, a localização de um “serviço” na área mais nobre do edifício, coincidindo com o pé-direito duplo (que também poderia ser “desculpado” pela liberação da passagem do ar do pavimento inferior), e somados à comunicação em fachada da existência de um “pequeno grande espaço” público, parecem caracterizar aquilo que poderia ser descrito como uma intenção inconsciente do projeto.

O tratamento dado aos planos articulados de tijolos de vidro da fachada principal (leste), sem marcação da estrutura de entrespaço e reproduzindo em maior escala a forma do lanternim superior, faz com que fique configurado uma espécie de “tempio”, onde é enfatizada a “espacialidade” interna (não visível por causa dos tijolos translúcidos de vidro) de um pátio central palaciano, iluminado zenitalmente, transposto para a fachada do edifício.

Mas, se ao tentar “ler” o prédio consegue-se identificar alguns de seus aspectos tipológicos, ao lidar com seu caráter ou com seu potencial de comunicação, constata-se que, uma das coisas que mais chama a atenção é justamente sua “vontade” de não chamar a atenção, de não convidar todo e qualquer transeunte a penetrar e desfrutar do prédio e das atividades ali exercidas.

Embora essa leitura não permita atribuir ao prédio conceitos como os de monumental, maciço ou solene, certamente os adjetivos austero e fechado - este inclusive uma realidade tanto física quanto sensorial - podem lhe ser atribuídos.

A estrutura metálica que compõe e está presente em quase todo o prédio, inclusive na etérea marquise/quebra-sol da fachada principal, confere-lhe um aspecto de

¹² Em contato telefônico que mantive com ele em 1996.

leveza, sutileza e provisoriedade (possivelmente pela associação generalizada da estrutura metálica com a pré-fabricação e com a montagem de estruturas transitórias). No entanto, o preenchimento dessa estrutura com material opaco ou translúcido, impedindo a visibilidade externa, “fecham” o prédio e produzem seu distanciamento do público em geral, que fica avisado que a atividade ali desenvolvida destina-se apenas a alguns iniciados.

Sabemos, através do arquiteto Pontual, que o emprego do tijolo de vidro foi motivado tanto pela necessidade de filtrar a insolação direta, quanto pela intenção de manter uma linguagem institucional. Pode-se também imaginar que o Banco Boavista é um estabelecimento que visa um segmento específico de clientes, não buscando o que, em jargão bancário se denominou de “varejo”.

No entanto, sabemos também que a arquitetura não é totalmente objetiva e que, muitas vezes, justamente os dados inconscientes que acontecem no ato projetual é que provocam a transformação do fato tecnológico em feito artístico. Assim, podemos pensar que os arquitetos do Banco Boavista talvez não tivessem a intenção de reproduzir uma determinada tipologia nem de comunicar um caráter específico ou exclusivo, mas, o que essa análise também pretende mostrar, é que certos conceitos - no caso específico, a atividade bancária e os prédios de sua materialização - permanecem, mais ou menos subjacentes, na memória coletiva.

9.4. AS MUDANÇAS DA ARQUITETURA BANCÁRIA NA ARGENTINA

Tal como no Brasil e, aproximadamente, no mesmo período, a Argentina passou por um fenômeno de expansão e densificação da rede bancária, com reflexos bastante marcantes na arquitetura de seus prédios.

Na introdução ao artigo de Horacio Pando, publicado em 1982 (n°173, p.21), o editor¹ da revista SUMMA informa:

“Após a queda de nosso último governo constitucional, em 1976, acede ao plano das decisões uma filosofia econômica particular, de corte monetário. (...) Da manhã para a noite, o dinheiro (ou, melhor dizendo, a especulação acerca dele), passou a ocupar o lugar central dentro dos temas que preocupavam a opinião pública nesse momento. (...) Deste modo, aos tradicionais café-bar e bancas de jornais somou-se, com esse mesmo caráter cotidiano, a sucursal bancária.”

Mas se o texto acima estabelece o ano de 1976, como o início das mudanças nos bancos, vários artigos da mesma revista SUMMA e os dois projetos que serão aqui comentados, contradizem essa data ou, no mínimo, informam que já a partir de 1959 uma arquitetura menos tradicional estava chegando aos bancos argentinos.

O próprio artigo de Horacio Pando (1982, p.22) fala “de uma série de obras produzidas em duas décadas, a de 60 e a de 70.”

Considerando que o interesse deste trabalho centra-se nos reflexos arquitetônicos da expansão bancária, e, não na expansão em si, e considerando, também, que as abordagens, mesmo que superficiais, dos aspectos econômicos dos episódios norte-americano e brasileiro, fornecem cenário suficiente para a compreensão do fenômeno e de seus reflexos, julguei desnecessária a precisão cronológica e a mostra mais

pormenorizada de fatos, projetos e artigos que detalhem o processo argentino.

Por isso, dentre os poucos dados que serão referidos, gostaria, inicialmente, de salientar a importância da revista SUMMA e de suas publicações complementares, como a SUMMA TEMÁTICA, os SUMMARIOS e os SUPLEMENTOS SUMMA, no panorama da divulgação de aspectos relacionados com a história e com componentes, por assim dizer, acadêmicos da teoria arquitetônica, contrastante com as matérias brasileiras do período, que costumavam centrar-se em tecnologia, urbanismo, ou política do exercício profissional.

Assim, a partir da divulgação do projeto do Banco de Londres e América do Sul, e das polêmicas por ele levantadas, no n° 6/7, e do já citado artigo de Enrico Tedeschi, no n° 12 (1968), artigos de Francisco Bullrich (Suplementos, 1979), Julio Cacciatore (Colección Temática, 1986), Alberto S.J. de Paula (C. Temática, 1986), Carlos Alberto Méndez Mosquera (Suplementos, 1979), Horacio Pando (Suplementos, 1979), Alberto Petrina (n° 164, 183/184, 1981 e 1983), Daniel Schávelzon e Coralia Taraciuk (C. Temática, 1986), Francisco Garcia Vazquez (Suplementos, 1979), Marina Waisman (n° 183/184, 1983), falavam quase todos dos bancos e de aspectos relacionados à tipologia, ao caráter, à linguagem arquitetônica e à inserção urbana dos prédios das agências.

No final do ano de 1959, o Banco de Londres e América do Sul convidou quatro escritórios argentinos de arquitetura para participarem de um concurso para o projeto de sua nova sede em Buenos Aires, a ser localizada na

¹ O breve texto tem no final as iniciais M.M., levando-me a supor que sua autora tenha sido a então Diretora e Presidente da revista, arq. Lala Méndez Mosquera, ou o Vice-Presidente, arq. Carlos A. Méndez Mosquera.

esquina das ruas Reconquista e Bartolomé Mitre, no mesmo terreno onde havia sido construído, um século antes, sua primeira sede própria, num contexto urbano de ruas estreitas e prédios tradicionais e imponentes.

Segundo os arquitetos Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos, Alfredo Agostini e Clorindo Testa, autores do projeto vencedor² (SUPLEMENTOS, 1979), a administração do Banco propunha, no edital do concurso, uma verdadeira charada, solicitando um prédio cuja imagem transmitisse conceitos tão antagônicos quanto tradição e modernidade:

“O Banco de Londres y América del Sur é um dos principais bancos internacionais do mundo. A alta reputação de que goza por sua integridade e eficiência, e a confiança que suas operações - através de quase cem anos de existência - inspiram, são qualidades que deverão transmitir-se ao novo edifício, numa expressão arquitetônica clara e concisa. É evidente, portanto, que no tratamento das fachadas do novo edifício, não se deverá recorrer a estilos passados nem a clichês correntes na atualidade, que a seu turno tornar-se-ão antiquados.”

Inaugurado em 1966, o novo edifício (**Fig. 9.4.1**) tornou-se - tanto por suas características arquitetônicas e por seu custo quanto pela tecnologia aplicada ao projeto - num dos monumentos da cidade e numa afirmação da capacidade criativa e da cultura argentinas, extrapolando o âmbito arquitetônico, como pode ser deduzido através da afirmação de Francisco Bullrich (1969, p.56):

“Sem dúvida é a primeira obra que conseguiu instigar o interesse público e abrir um diálogo

² O artigo *Banco de Londres y América del Sur* foi originalmente publicado pelo n° 6/7 da Revista SUMMA, ao qual não tive acesso. Este artigo foi reproduzido pelo SUPLEMENTOS SUMMA n° 6, de 1979, sem numeração de páginas - já que se trata da recompilação de vários textos - e com indicação apenas do nome dos autores do projeto, que me parecem serem a fonte de várias informações do texto mas, pelo teor de alguns comentários que reproduzirei neste trabalho, não me parecem os autores do texto. Tal texto talvez seja de autoria do editor daquele número da revista. Entretanto, pela falta de dados e pelo crédito aos arquitetos, considerarei estes como os autores do texto.

geral que, por sua extensão e profundidade, conduzirá o cidadão comum a experimentar um interesse progressivo pelos problemas da arquitetura.”



Figura 9.4.1 - Banco de Londres e América do Sul, Buenos Aires. Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini. *Summa*, 183/184, p.50.

Como seria de se esperar, esse projeto foi amplamente comentado não só pelas revistas argentinas quanto pelas demais publicações especializadas do resto do mundo, fazendo com que quase nada de novo possa ser dito sobre o assunto. No entanto, justamente pela superação do desafio proposto no edital, isto é, por transformar-se numa obra que faz de contradições e ambigüidades sua maior qualidade, considero-o um dos mais importantes prédios bancários do mundo. O primeiro aspecto a salientar sobre o Banco de Londres é relativo à sua inserção urbana numa City Bancária que comporta-se - morfologicamente falando - como um grande maciço com altura de, aproximadamente, sete pavimentos, recortado por *canyons* estreitos - as ruas - cujas paredes são esculpidas por reentrâncias e saliências que, vistas a uma certa distância, mantêm um ritmo mais ou menos contínuo.

Ao ocuparem todo o terreno com um “cubo” da altura de seus lindeiros e, trabalhando a estrutura da fachada com um ritmo escultural que reproduz em parte a seqüência urbana local (**Fig. 9.4.2 e 9.4.3**), os arquitetos - auxiliados pelas ruas estreitas - conseguiram que um prédio com uma linguagem tão diversa da de

seus vizinhos, só seja percebido pelo transeunte que dele se aproximar bastante.



Figura 9.4.2 - Banco de Londres e América do Sul, Buenos Aires. Desenho dos arquitetos. Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini. *Suplementos Summa*, n.º6.

No texto descritivo do projeto (SUPLEMENTOS, 1979), os arquitetos definem uma série de restrições que se impuseram para a concepção do projeto e para sua inserção urbana, assim como o resultado obtido:

“Considerou-se de especial importância o estudo da implantação urbanística do edifício, tanto pelas condições dadas pelo caráter dos edifícios vizinhos e da zona (city), quanto pelas dimensões exíguas das ruas. Cuidou-se, assim, a cor do concreto aparente, os encontros com os edifícios adjacentes, as perspectivas externas e as visuais desde o interior para as ruas.

(...) O edifício mantém, conseqüentemente, uma prudente coesão - através de elementos clássicos da arquitetura bancária - com as construções da ‘city’, tanto em sua conformação interna, mediante o uso do ‘grande hall’, como em seu aspecto externo, com a adoção da ‘colunata’ perimetral.”

E, efetivamente, o que o transeunte acaba por constatar, no caso do Banco de Londres, é que essa estranha “nave/máquina/inseto” de concreto e vidro, conseguiu a difícil façanha de mimetizar entre seus vizinhos acadêmicos sem abrir mão de sua condição “intergalaxial”.



Figura 9.4.3 - Banco de Londres e América do Sul, Buenos Aires. Vista da Rua Bartolomé Mitre. Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini. Foto do autor.

Talvez por isso, muitos foram os comentários sobre essa integração não homogênea, como, por exemplo o de Francisco Bullrich (1969, p.56):

“Isso manifesta-se não só no traçado geral da volumetria externa, mas, também, na forma de resolver os enlaces com os edifícios vizinhos. Um paralelepípedo de cristal obviamente não poderia ter resolvido o problema. Da mesma forma, compreenderam que a monumental presença do Banco de la Nación, que está em frente, requeria um tratamento suficientemente enérgico da volumetria externa para enfrentar de maneira adequada o problema de escala que a situação propunha.”

Ou o de Alberto Petrina (1983, p.31):

“Clorindo Testa nos oferece, através do Banco de Londres, uma aula magistral sobre a assimilação do objeto de arquitetura ao tecido urbano circundante. Numa zona muito definida de Buenos Aires - como o é a velha City - esta obra enfatiza ao máximo as características

monumentais da área. O modo pelo qual se resolvem os enlances com os edifícios vizinhos (fundamentalmente através da grandiosa ‘pele estrutural’ e a entrada principal em forma de *piazza* coberta) recria a ordem gigante do entorno conseguindo, ao mesmo tempo, uma situação de continuidade urbana de rara perfeição unida a uma singularidade arquitetônica quase explosiva.”

Ou, ainda, o de Adriana Irigoyen (1989, p. 38):

“Referir-se à recente obra para o Banco Nacional de Desarrollo é ceder à tentação de confrontá-la com aquela aula magistral sobre a assimilação do objeto de arquitetura ao entorno urbano simbolizada pelo Banco de Londres que, num ato contextualista sem precedentes em nosso meio moderno, contempla a estrutura geral do perfil da rua, expressando-a com uma linguagem particular que nada deve ao academicismo vizinho e nem ao historicismo.”

O segundo aspecto sobre o Banco de Londres que eu gostaria de abordar e que, de certa forma já foi tocado nas citações sobre a inserção urbana, diz respeito à ambivalência do prédio entre manter ou romper a tradição tipológica estabelecida para o prédio bancário.

Em primeiro lugar, a negação da lei da gravidade e a inversão de peso contidas na proposta - na medida em que a completa ocupação da periferia do lote verifica-se apenas no coroamento do prédio, a partir de onde, a *pantalla* estrutural reduz sua largura e retira-se do alinhamento, levando-nos a acreditar que o prédio foi “colocado” de cima para baixo, isto é, foi “aplicado” sobre o terreno em vez de gradativamente elevado - provocam uma relação tectônica bastante subversiva que rompe com a mais clássica tradição palaciana renascentista, onde o embasamento rusticado apoiava um ou dois pavimentos colonados e o ático.

Da mesma forma, a negação do eixo hipotético de simetria representado pelo acesso na esquina chanfrada, comum em

outros prédios de esquina, assumindo a forma retangular do terreno e estabelecendo a preferência pela rua Reconquista para, logo após o ingresso no prédio, negar tal preferência e girar o percurso em 90 graus, são subversões que colocam o prédio na categoria do rompimento à tradição.

Por outro lado, seu preenchimento - mesmo ao nível do coroamento - do alinhamento do lote, o ritmo de verticalização de elementos e de sua composição - com profundas reentrâncias e saliências - que reproduz a seqüência urbana local com suas tipologias palacianas transformadas pelo ecletismo, além de sua preocupação em marcar muito claramente o acesso, parecem colocá-lo na categoria da continuidade.

Com respeito ao interior, onde poderíamos encontrar o grande salão - o “elemento tipológico que em geral consideramos mais característico de um banco moderno,” segundo Enrico Tedeschi (art. cit., p.23) - veremos que apesar da preocupação dos arquitetos em evocar os “elementos clássicos da arquitetura bancária” através do “grande hall” proposto, esse *hall*, não obstante ocupar a altura de vários pavimentos, não possui iluminação zenital e está visualmente bloqueado, para o cliente que ingressa no banco, pelo volume dos elevadores e de uma escada. Acredito, no entanto, que a maior subversão à tradição parece estar no tratamento volumétrico interno, com uma abundância de elementos de arquitetura e de visuais dramáticas que “ofuscam” a “espacialidade” do grande vão central. Se o exterior do edifício, pela força de repetição dos pilares-esculturas, apresenta uma certa ordem que determina a boa relação com a vizinhança, seu interior é mais do que dramático e, não obstante a uniformidade conferida pela linguagem e pelo número reduzido de materiais, a preocupação em transformar cada

elemento construtivo num detalhe escultural expressionista, produz a sensação de que seu “grande hall” é pequeno para tanto evento arquitetônico (Fig. 9.4.4 e 9.4.5).



Figura 9.4.4 - Banco de Londres e América do Sul, Buenos Aires. Interior, circulações verticais. Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini. *l'Architecture d'aujourd'hui*, dez.67/jan.68, p.60.



Figura 9.4.5 - Banco de Londres e América do Sul, Buenos Aires. Vista do nível inferior do hall bancário. Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini. *l'Architecture d'aujourd'hui*, dez.67/jan.68, p.60.

Os arquitetos (SUPLEMENTOS, 1979) reconhecem parcialmente essa característica ao definir o salão como um “hall cheio”:

“O tema do grande hall, constante retórica em outros edifícios de seu gênero, adquire neste caso características inéditas, comparáveis talvez só a alguns espécimes wrightianos como o Guggenheim ou a Johnson Wax, e a nosso juízo sua característica fundamental é a de que se trata de um hall ‘cheio’, em lugar de um hall ‘vazio’. A diferença de quase todos os monumentos clássicos no tema bancário, fortemente enfatizados pela

altura grandiloquente e solene conferida aos halls de atendimento público, no Banco de Londres este espaço está sabiamente usado, ‘preenchido’ - sem eliminar com isso seu caráter enfático - com as conexões e elementos que noutros casos ficavam totalmente à margem e convertiam, pela sua ausência, aquele espaço num espaço imóvel.”

O terceiro aspecto que me parece confirmar novas ambigüidades, diz respeito à linguagem empregada e ao caráter resultante, pois se nossa primeira impressão é a de que o prédio é bastante fechado, apesar da cortina de vidro que percorre totalmente as duas fachadas por trás da *pantalla* estrutural, uma análise mais detida desta mesma *pantalla*, poderá indicar algumas contradições.

Inicialmente, a constatação de que essa *pantalla*, talvez pelo uso do concreto aparente, provoca a sensação de predominância de cheios numa fachada onde certamente predominam os vazios, faz com que possamos atribuir a esse conjunto de elementos estruturais-escultóricos, a responsabilidade pelo caráter majestoso, solene e fechado do prédio, podendo, de certa forma, ser definido como o conjunto de elementos que confere ao edifício sua “forte personalidade.”

Essa “forte personalidade” resumida pelo trinômio concreto-estrutura-escultura, certamente insere o prédio em alguma das correntes brutalistas que nos anos 50-60 percorriam o mundo. Mas, se essas correntes tiveram sua denominação vinculada às experiências de arquitetos ingleses na década de 50, muitas foram suas fontes de inspiração, e parte da obra de Le Corbusier pode, como bem lembra Yves Bruand (1981, p. 295) ser definida como “um brutalismo *avant la lettre*.”

Dessa forma, poderíamos filiar o Banco de Londres à obra pós-guerra de Le Corbusier, especialmente se observarmos certos ângulos do Palácio da Justiça de Chandigarh (Fig. 9.4.6) - edifício onde Le Corbusier parece contrabalançar o

dramatismo orgânico de Ronchamp com a articulação cartesiana de La Tourette, ou da Associação de Ahmedabad.

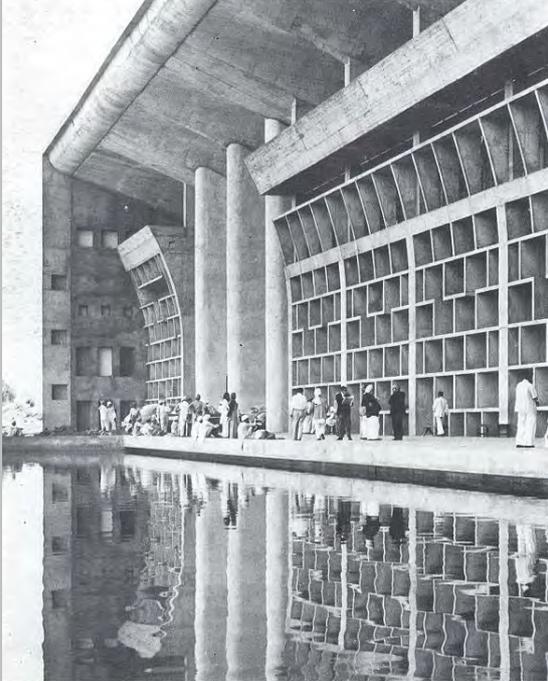


Figura 9.4.6 - Palácio da Justiça de Chandigarh. Le Corbusier. SHARP, Dennis. *Historia en Imágenes de la Arquitectura del Siglo XX*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1972, p.214.

Mas, apesar de pelo menos um dos autores do Banco de Londres - Clorindo Testa - afirmar sua reverência à Le Corbusier³, acredito que o prédio apresenta, externamente, outro tipo de linguagem, ou melhor, a fusão do brutalismo com algumas tendências formais que permearam os anos 50/60, especialmente na arquitetura inglesa.

A permanente busca dos arquitetos integrantes do Team 10, acabou por produzir, além do Neobrutalismo (de proclamada influência corbusiana), movimentos tais como os ilustrados pela Archigram, onde uma tendência nitidamente tecnicista e preocupada com a pré-fabricação, assumia contornos formais de máquinas ou organismos produzidos em série, numa versão que

passou a ser denominada de “estética pop”.

Assim, muitos estudantes e arquitetos passaram a produzir (e tentar viabilizar construtivamente) desenhos como os de Michael Webb (**Fig. 9.4.7**), onde formas maciças, eminentemente orgânicas, misturavam-se com elementos seriados, cuja frequência e desenho, levam-nos a imaginar peças leves, feitas em plástico, perfeitamente removíveis e encaixáveis, numa antecipação da estética *plug-in* do Metabolismo japonês.

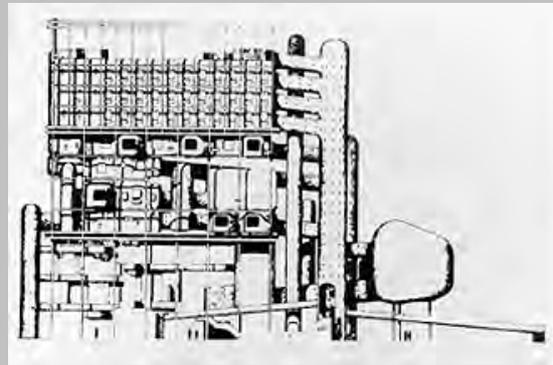


Figura 9.4.7 - Projeto para uma fábrica de móveis, 1959. Michael Webb. JENCKS, Charles. *Movimentos Modernos em Arquitetura*. São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1985, p.263.

No exterior do Banco de Londres, a repetição dos elementos e o caprichoso “rendilhado” ao qual eles são submetidos (**Fig. 9.4.8**), transmitem-nos a sensação de peças mecânicas, de peças que poderiam ser facilmente retiradas e recolocadas em uma nova ordem, ou em várias ordens - fazendo-nos pensar num jogo de armar infantil.

E de certa forma, esse jogo de armar contraria a linguagem brutalista do prédio, levando-nos a pensar que sua verdadeira versão externa seria não em concreto, mas, sim, em plástico leve e colorido, numa linguagem formal mais aproximada ao que poderíamos chamar de estética “*Yellow Submarine*” e que, por sua leveza, lembraria a mobilidade das *walking-cities* de Ron Herron.

³ Citado por CLORINDO TESTA em entrevista a ALBERTO PETRINA (1981, p.72).

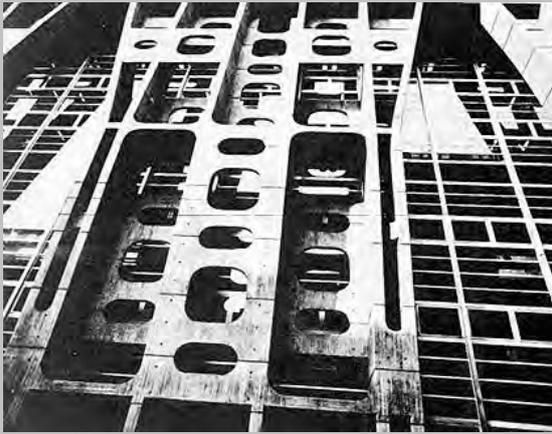


Figura 9.4.8 - Banco de Londres e América do Sul, Buenos Aires. Detalhe da fachada. Clorindo Testa, Santiago Sánchez Elía, Federico Peralta Ramos e Alfredo Agostini. *Suplementos Summa*, nº6.

Se na fachada do Banco de Londres e América do Sul percebe-se uma intenção de tornar mais leves os elementos, conferindo-lhes uma linguagem que se poderia chamar de influenciada pelos movimentos *pop*, originados em áreas externas à arquitetura, a observação dos vários projetos de adaptações de prédios para o Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, feitas a partir de 1968 pelos arquitetos Flora Manteola, Ignacio Petchersky, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos, Justo Solsona e Rafael Viñoly, revela uma nítida vinculação aos aspectos lúdicos desse mesmo tipo de estética.

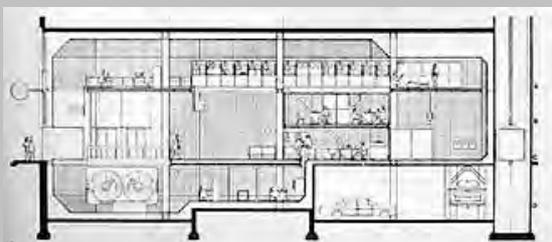


Figura 9.4.9 - Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, BA. Corte. Flora Manteola, Ignacio Petchersky, Javier Sánchez, Justo Solsona e Rafael Viñoly. *Suplementos Summa*, nº6, il 9.

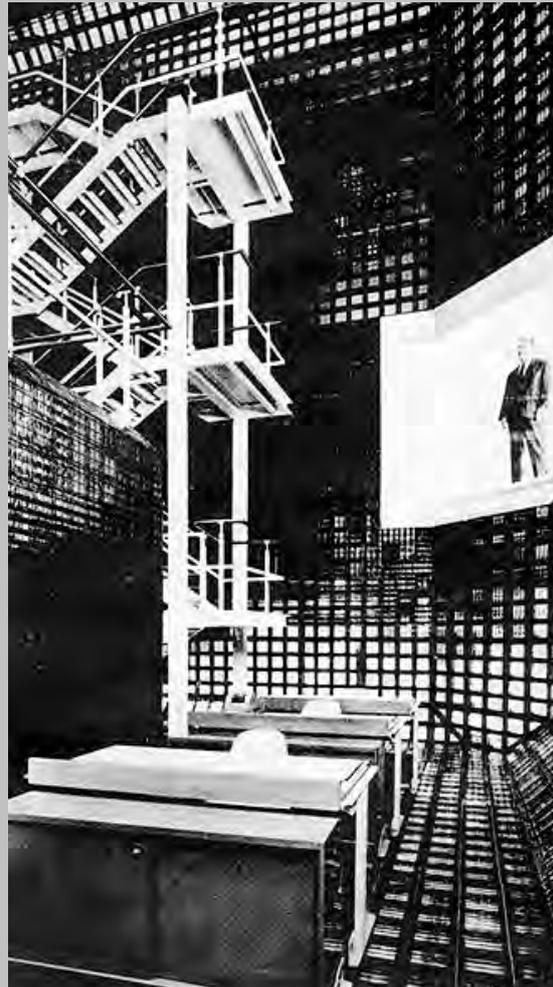


Figura 9.4.10 - Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, BA. Vista interna. Flora Manteola, Ignacio Petchersky, Javier Sánchez, Justo Solsona e Rafael Viñoly. *Suplementos Summa*, nº6, il 16.

A condição de adaptar prédios existentes no centro de Buenos Aires⁴ que, para muitos seria uma limitação importante, foi muito bem explorada pelos arquitetos, que transformaram os “vazios” disponibilizados numa espécie de caixa (Fig. 9.4.9) - paredes, pisos e tetos, com arestas chanfradas - de tijolos de vidro amarelo-alaranjados, perfurada em partes e conectada em outras, com a leve estrutura metálica branca. E se poderíamos afirmar que essa caixa de vidro, vista sob certos ângulos, provoca a sensação de clausura pela uniformidade das superfícies, fazendo com que o

⁴ Refiro-me à nova sede do Banco na esquina das ruas Florida e Sarmiento, no centro de Buenos Aires.

usuário possa sentir-se como que dentro de um estojo⁵, as leves linhas da estrutura - utilizada também em escadas, suportes de entrepisos, e outros elementos - somam-se às vitrines externas para chamá-lo de volta à realidade (Fig. 9.4.10).



Figura 9.4.11 - Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, sucursal Retiro. Flora Manteola, Ignacio Petchersky, Javier Sánchez, Justo Solsona, Rafael Viñoly e Josefina Santos. Foto do autor.

E se a criatividade dos arquitetos foi marcante nos projetos de adaptações, no projeto do edifício da sucursal Retiro do Banco Ciudad (Fig 9.4.11), de 1970, ela assume proporções grandiosas, ao gerar um verdadeiro “objeto vindo de outras galáxias”, para usar a expressão de Carlos Lemos, e exemplifica toda a vontade de

exposição que os bancos poderiam ter naquele momento.

O texto de apresentação do projeto, republicado em SUPLEMENTOS 6 (1979), informa que sua condição de pequena agência numa zona próxima ao porto, com

“grandes avenidas e edifícios públicos, com amplas áreas verdes descampadas, decidiu a busca de uma idéia arquitetônica que se caracterizasse pela originalidade da solução e por sua altura. Resolve-se então a sucursal como uma caixa de cristal e metal, contida dentro de duas grandes *pantallas* de concreto e tijolos de vidro, de 28m de altura (comparável a um edifício de 10 pisos).”

Não obstante a variedade de conotações que se possa atribuir à tão insólita estrutura (até mesmo porque os poucos prédios da região - grandes galpões desajeitados - não fornecem qualquer pista para vincular a sucursal do banco à sua função), a idéia de utilizar uma altura de 10 pavimentos para abrigar uma agência muito pequena, revela uma grandiosidade de gestos que me parece perfeitamente comparável aos mais extravagantes exemplos da Escola Paulista.

⁵ Talvez fosse mais correto afirmar que o usuário dessas agências sente-se como se estivesse circulando por alguns dos cenários dos filmes 2001 - Uma Odisséia no Espaço, ou Barbarella, ambos contemporâneos dos primeiros projetos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- *ARGAN, Giulio Carlo. El Concepto del Espacio Arquitectónico desde el Barroco a Nuestros Días. Buenos Aires, 1982. Ed. Nueva Visión.
- *ARGAN, Giulio Carlo. TIPOLOGIA, in Summarios n.71. Buenos Aires, 1983. Ed. Summa.
- *ARNAUD, Leopold. Opiniões sobre o edifício The Philadelphia, no artigo One Hundred Years of Significant Building, in Architectural Record, junho de 1956.
- *BANDEIRA, Severiano Torres. 50 Anos de Engenharia e Arquitetura no Banco do Brasil. Rio de Janeiro, 1986. Editado por Museu e Arquivo Histórico do Banco do Brasil.
- *BENEVOLO, Leonardo. Historia de la Arquitectura Moderna. Barcelona, 1974. Ed. Gustavo Gili, S.A.
- *BOSSART, Eveline. Banques. Votre ville les interesse, in Urbanismes & Architecture n° 241. 1990.
- *BOTTI, Alberto R. Críticas injustas, in Projeto n° 26. São Paulo, janeiro de 1981. Projeto Editores Associados Ltda.
- *BOULLÉE, Étienne-Louis. Arquitectura. Ensayo sobre el arte. Barcelona, 1985. Ed. Gustavo Gili, S.A.
- *BRAZIL, Álvaro Vital. Álvaro Vital Brazil - 50 anos de arquitetura. São Paulo, 1986, Livraria Nobel S.A.
- *BROADBENT, Geoffrey. Neo-Classicism, in Architectural Design, vol 49 n° 8-9. London, 1979. Academy Group. Ltd.
- *BRUAND, Yves. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo, 1981. Ed. Perspectiva S.A.
- *BUARQUE DE HOLLANDA FERREIRA, Aurélio. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro. 1ª edição/ 5ª impressão. Ed. Nova Fronteira.
- *BULLRICH, Francisco. Opiniones, in Suplementos Summa. Buenos Aires, 1979. Ed. SUMMA.
- *BULLRICH, Francisco. Arquitectura Latinoamericana 1930/1970. Buenos Aires, 1969. Ed. Sudamericana.
- *BUSH BROWN, Albert. Louis Sullivan. Barcelona, 1964. Ed. Bruguera.
- *CACCIATORE, Julio. In Introducción a SUMMA Colección Temática 1/86. Buenos

Aires, 1986. Ed. SUMMA.

- *CARPICECI, Alberto Carlo. Art and History of Egypt. Firenze, 1994. Casa Editrice Bonechi.
- *CARTER II, Edward C. (Editor) The Virginia Journals of Benjamin Henry Latrobe. London, 1977. Yale University Press.
- *CHAITKIN, William. Roman America, in Architectural Design, vol 49, n° 8-9. London, 1979. Academy Group. Ltd.
- *CHAITKIN, William. Revolutionary France, in Architectural Design, vol 49, n° 8-9. London, 1979. Academy Group. Ltd.
- *COLLING, Alfred. Banque et banquiers de Babylone a Wall Street. Paris, 1962. Ed. Librairie Plon.
- *COLLINS, Peter. Los ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750-1950). Barcelona, 1977. Gustavo Gili, S.A.
- *COLQUHOUN, Alan. Modernidad y Tradición Clásica. Madrid, 1991. Ed. Júcar.
- *COMAS, Carlos Eduardo Dias. Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a re-conhecer, in Arquitetura n°5, 1987. Rio de Janeiro. Ed. FAU/UFRJ.
- *COMAS, Carlos Eduardo Dias. Arquitetura moderna, estilo Corbu, Pavilhão brasileiro, in Arquitetura e Urbanismo n°26, São Paulo, 1989. Ed. PINI.
- *CONDIT, Carl W. The Chicago School of Architecture. Chicago, 1964. The University of Chicago Press.
- *CORONA MARTÍNEZ, Alfonso. Anotações sobre a teoria da arquitetura nos séculos XVIII e XIX: o problema dos elementos de arquitetura. P.Alegre / Buenos Aires, 1986.
- *COVELLO, Sérgio Carlos. Contratos Bancários. São Paulo, 1981. Ed. Saraiva.
- *DE PAULA, Alberto S.J. La Arquitectura, los bancos y la historia, in SUMMA Colección Temática, n° 1/86. Buenos Aires, 1986. Ed. SUMMA.
- *DOURADO, Guilherme Mazza. Retomando o potencial da tipologia bancária enquanto compromisso com a arquitetura e a cidade, in Projeto, n° 203. São Paulo, dezembro de 1996. Arco Editorial Ltda.
- *DREW, Philip. Tercera Generación. La significación cambiante de la arquitectura. Barcelona, 1973. Editorial Gustavo Gili, S.A.
- *DREW, Philip. Arata Isosaki. Barcelona, 1983. Editorial Gustavo Gili, S.A.

- *EGBERT, Donald D. Opiniões sobre o edifício The Philadelphia, no artigo One Hundred Years of Significant Building, in Architectural Record, junho de 1956.
- *FRAMPTON, Kenneth, in Louis H. Sullivan: The Banks, de Lauren S. WEINGARDEN. Cambridge, 1987. The MIT Press.
- *FRAMPTON, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona, 1993. Editorial Gustavo Gili, S.A.
- *FRANCIS, Sam. Iso ou l'absence, in l'Architecture d'aujourd'hui, abril/maio de 1969.
- *GYMPEL, Jan. Histoire de l'architecture de l'antiquité à nos jours. Köln, 1997.
- *HAMLIN, Talbot. Greek Revival Architecture in America. New York, 1944. Oxford University Press.
- *HERNANDEZ, Antonio. J.N.L. Durand's Architectural Theory - A Study in the History of Rational Building Design , in Perspecta 12, 1969.
- *HINCHCLIFFE, Tanis. Extracts from the Encyclopédie Méthodique d'Architecture, in 9H n. 7. London, 1985.
- *HITCHCOCK, Henry-Russell. Victorian Monuments of Commerce, in Architectural Review n° 626. London, 1949. The Architectural Press Ltd.
- *HONEY, Sandra. MIES IN GERMANY, in Architectural Monographs, 11. London 1986. Academy Editions.
- *HOWARD, Deborah. Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice. New Haven, 1987. Yale University Press.
- *IRIGOYEN, Adriana. Con pocas palabras, in SUMMA n° 261. Buenos Aires, maio de 1989. Ed. SUMMA.
- *JACQUES, Annie e MOUILLESEAU, Jean-Pierre. Les architectes de la liberté. Evreux, 1996. Ed. Gallimard.
- *JENCKS, Charles. Movimentos Modernos em Arquitetura. São Paulo, 1985. Livraria Martins Fontes, Editora, Ltda.
- *JENCKS, Charles. Semiología y Arquitectura, in El Significado en Arquitectura. Madrid, 1975. Ed. Hermann Blume
- *JOHNSON, Philip. Opiniões sobre o edifício The Philadelphia, no artigo One Hundred Years of Significant Building, in Architectural Record, junho de 1956.
- *KAUFMANN, Emil. Architecture in the Age of Reason. New York, 1968. Dover

Publications, Inc.

- *KAUFMANN, Emil. Tres Arquitectos Revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu. Barcelona, 1980. Ed. Gustavo Gili, S.A.
- *LARIVAILLE, Paul. A Itália no tempo de Maquiavel. São Paulo, 1988. Companhia das Letras.
- *LAVIN, Sylvia. Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture. Cambridge, 1992. The MIT Press.
- *LEDOUX, Charles-Nicolas. L'architecture. Édition Ramée. New York, 1983. Princeton Architectural Press.
- *LEMOS, Carlos. Arquitetura Bancária e Outras Artes, in Projeto n° 26. São Paulo, janeiro de 1981. Projeto Editores Associados Ltda.
- *LINAZASORO, José Ignacio. El proyecto clásico en arquitectura. Barcelona, 1981. Ed. Gustavo Gili, S.A.
- *MAC CORMAC, Richard. The dignity of office, in Architectural Review, n° 1143. London, maio 1992. MBC Architectural Press & Building.
- *MACEDO, Francisco Riopardense de. Arquitetura no Brasil e Araújo Porto Alegre. Porto Alegre, 1984. Ed. da Universidade, UFRGS/CREA-RS.
- *MADEC, Philippe. Boullée. Paris, 1986, F. Hazan Ed.
- *MADRAZO, Leandro. Durand and the Science of Architecture, in Journal of Architectural Education, 48/1, setembro de 1994.
- *MAHFUZ, Edson da Cunha. Composição e Caráter e a Arquitetura no fim do milênio, in Projeto Design, n° 195. São Paulo, 1996. Arco Editorial Ltda.
- *MAHFUZ, Edson da Cunha. Muita Construção, Pouca Arquitetura, in AU – Arquitetura e Urbanismo, n° 32. São Paulo, Out./Nov. de 1990. Ed. Pini.
- *MAHFUZ, Edson da Cunha. Notes on italian renaissance architecture. Monografia. Porto Alegre, 1981.
- *MARTÍ ARÍS, Carlos. Las variaciones de la identidad. Barcelona, 1993. Ed. del Serbal.
- *Mc NALL BURNS, Edward. História da Civilização Ocidental (Vol. I). Porto Alegre, 1959. Ed. Globo.
- *MELO FRANCO, Afonso Arinos de. História do Banco do Brasil. Brochura publicada em 1988, por ocasião dos 180 anos do Banco. Produzido pelo Banco do

Brasil S.A.

- *MELNICK, Barbara J. Banks, in Progressive Architecture, junho de 1959.
- *MONEO, Rafael. De la Tipologia, in Summarios n° 71. Buenos Aires, 1983. Ed. Summa.
- *MONTEIRO, Fernando. As Sedes do Banco do Brasil, in revista AABB - Lagoa. Rio de Janeiro, abril/maio de 1952.
- *MONTEIRO, Fernando. A Velha Rua Direita. Rio de Janeiro, 1985. Editado por Museu e Arquivo Histórico do Banco do Brasil.
- *MURRAY, Peter. Arquitectura del Renacimiento. Madrid, 1972. Aguilar S.A.Ed., p.170.
- *NASELLI, César. _La tipologia como elemento proyectual, in SUMMARIOS n° 86/87, fev./março de 1985.
- *NICOLAEFF, Alex. Considerações sobre o Ecletismo. – artigo em publicação por mim desconhecida.
- *NORBERG-SCHULZ, Christian. Arquitectura Occidental. La Arquitectura como Historia de Formas Significativas. Barcelona, 1985. Ed. Gustavo Gili, S.A.
- *OECHSLIN, Werner. Premises for the Resumption of the Discussion of Typology, in Assemblage n° 1, de Outubro de 1986.
- *PANDO, Horacio J. Arquitectura bancaria en la Argentina: las dos últimas décadas, in SUMMA n° 173. Buenos Aires, 1982. Ed. SUMMA.
- *PETRINA, Alberto. Entrevista al arquitecto Clorindo Testa, in SUMMA n° 164. Buenos Aires, 1981. Ed. SUMMA.
- *PETRINA, Alberto. El imperio de los sentidos, in SUMMA n° 183/184. Buenos Aires, 1983. Ed. SUMMA.
- *PEVSNER, Nikolas. Historia de las Tipologías Arquitectónicas. Barcelona, 1980. Ed. Gustavo Gili, S.A.
- *PEVSNER, Nikolas. The Sources of Modern Architecture and Design. London, 1989. Thames and Hudson Ltd.
- *PINCHON, Jean-François e outros. Les Palais d'Argent - L'architecture bancaire en France de 1850 à 1930. Paris, 1992. Editions de la Réunion des musées nationaux
- *PLACZEK, Adolf K, in WIEBENSON, Dora. Los Tratados de Arquitectura de Alberti a Ledoux. Madrid, 1988. Hermann Blume.

- *POSENER, Julius. Schinkel's Eclecticism and 'the Architectural', in Architectural Design -volume 53, n.11/12 de 1983
- *QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine C. De l'Imitation. Bruxelas, 1980 (reedição do original de 1823 coordenada por Leon Krier e Demetri Porphyrios). Ed. A.A.M.
- *RAMIREZ, Juan Antonio. Edificios y Sueños. Madrid, 1991. Ed. Nerea.
- *ROSSI, Aldo. A Arquitetura da Cidade. São Paulo, 1995. Ed. Martins Fontes.
- *ROWE, Colin. Después de qué arquitectura moderna?, palestra proferida em Barcelona, 1980, traduzida para o espanhol por Javier Monedero e publicada por Arquitecturas Bis, Março de 1984.
- *ROWE, Colin. The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. Cambridge, 1995. The MIT Press.
- *SABBAG, Haifa Y. Arquitetura Bancária, in MÓDULO n° 79. Rio de Janeiro, 1984. Ed. Avenir.
- *SANVITTO, Maria Luiza Adams. Brutalismo Paulista. Dissertação de mestrado no PROPAR/UFRGS. Porto Alegre, 1994.
- *SARAIVA, Antonio Carlos. in DOURADO, Guilherme Mazza. Retomando o potencial da tipologia bancária enquanto compromisso com a arquitetura e a cidade, in Projeto n° 203. São Paulo, dezembro de 1996. Arco Editorial Ltda.
- *SCHUMANN-BACIA, Eva. John Soane and The Bank of England. London, 1991. Longman Group.
- *SEGAWA, Hugo. A atividade bancária e sua arquitetura, in Projeto n°67. São Paulo, setembro de 1984. Projetos Editores Associados Ltda.
- *SHARP, Dennis. Historia en Imágenes de la Arquitectura del Siglo XX, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1972.
- *SILVA, Elvan. Arquitetura & Semiologia, Porto Alegre, 1985. Ed. Sulina.
- *SLOANE, Louise. Banks, in Progressive Architecture, outubro de 1955.
- Banks, in Progressive Architecture, agosto de 1958.
- *SOLÁ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de. De la Memoria a la Abstracción: la imitación arquitectónica en la tradición Beaux Arts, in Arquitectura n° 243. Madrid, 1984.
- *SOLÁ-MORALES RUBIÓ, Ignasi de. The origins of Modern Eclecticism. in

Perspecta, n° 23. 1987.

- *SULLIVAN, Louis H. Charlas con un arquitecto. Buenos Aires, 1959. Ed. Infinito.
- *SUMMERSON, John. A linguagem clássica da arquitetura. São Paulo, 1982. Livraria Martins Fontes Edit. Ltda.
- *SUMMERSON, John. Soane: The Man and the Style, in JOHN SOANE (Architectural Monographs). London, 1983. Academy Editions.
- *SUMMERSON, John. Georgian London. Middlesex, 1986. Penguin Books Ltd.
- *SUMMERSON, John. The Architecture of the Eighteenth Century. London, 1986. Thames and Hudson.
- *SZAMBIEN, Werner. Symétrie, Goût, Caractère. Paris, 1986. Ed. Picard.
- *TEDESCHI, Enrico. Forma y tipología en la arquitectura bancaria, in SUMMA n° 12. Buenos Aires, 1968. Ed. SUMMA.
- *TEPERMAN, Sérgio. De como entrar numa polêmica. Sem querer, in Projeto n° 26. São Paulo, janeiro de 1981. Projeto Editores Associados Ltda.
- *VANHORNE, John. C. e FORMWALT, Lee W. (Editores). The papers of Benjamin Henry Latrobe - Correspondence and Miscelaneous Papers. London, 1984. Yale University Press.
- *VENTURI, Robert. Complejidad y contradicción en la arquitectura. Barcelona, 1995. Ed. Gustavo Gili, S.A.
- *VIDLER, Anthony. The Idea of Type: The Transformation of the Academic Ideal, 1750-1830. in OPPOSITIONS n° 8. Cambridge, Primavera de 1977. The MIT Press.
- *VIDLER, Anthony. Introdução ao L'Architecture de C.N. Ledoux. Édition Ramée. New York, 1983. Princeton Architectural Press.
- *VIDLER, Anthony. Ledoux. Paris, 1987, F. Hazan Ed.
- *VIDLER, Anthony. El espacio de la Ilustración. Madrid, 1997. Alianza Editorial S.A.
- *WAISMAN, Marina. Editorial in Summarios n° 71. Buenos Aires, 1983. Ed. Summa.
- *WAISMAN, Marina. O centro se desloca para as margens, in Projeto n° 129. São Paulo, 1990. Projeto Ed. Associados Ltda.
- *WATKIN, David. The life and work of C.R. Cockerell. London, 1974. A. Zwemer Ltd.

- *WATKIN, David. English Architecture. London, 1979. Thames and Hudson Ltd.
- *WATKIN, David. Soane and his Contemporaries, in JOHN SOANE (Architectural Monographs). London, 1983. Academy Editions.
- *WEINGARDEN, Lauren S. Louis H. Sullivan: The Banks. Cambridge, 1987. The MIT Press.
- *WIEBENSON, Dora. Los Tratados de Arquitectura de Alberti a Ledoux. Madrid, 1988. Hermann Blume.
- *ZANETTINI, Siegbert. Arquitetura bancária assim como todas as artes..., in Projeto n° 26. São Paulo, janeiro de 1981. Projeto Editores Associados Ltda.
- *ZEIN, Ruth Verde. Muita construção, muita arquitetura, in Projeto n° 63. São Paulo, maio de 1984. Projeto Editores Associados Ltda.
- *ZEVI, Bruno. Historia de la Arquitectura Moderna. Buenos Aires, 1957. Emecé Editores

Artigos de Revistas e outros (sem autor especificado):

- *A BANK WITH A PAST IN ITS FUTURE. in Architectural Forum, maio de 1969. New York. Ed. Urban American Inc.
- *A BRIEF ARCHITECTURAL HISTORY OF THE BANK OF ENGLAND. Brochura, sem data, distribuída no Museu do Banco da Inglaterra, em Londres.
- *A COMPARATIVE GLANCE AT THREE NEW BANKS. in Architectural Record, Abril de 1951. New York. Ed. F. W. Dodge Corporation.
- *AN ELEGANT DRIVE-IN BANK IN A PARK-LIKE SETTING. in Architectural Record, Setembro de 1963. New York. Ed. F. W. Dodge Corporation.
- *BANK. in Progressive Architecture, setembro de 1955. Stamford. Ed. Reinhold Publishing Co.
- *BANKS. in Progressive Architecture, junho de 1953. Stamford. Ed. Reinhold Publishing Co.
- *BANK BUILDINGS. in Progressive Architecture, maio de 1949. Stamford. Ed. Reinhold Publishing Co.
- *BANK PLANNING. in Progressive Architecture, outubro de 1952. Stamford. Ed. Reinhold Publishing Co.
- *BANQUITETURA, in VEJA, 11 de Março de 1981. São Paulo. Ed. Abril.
- *BIG BANKING AND MODERN ARCHITECTURE FINALLY CONNECT. in Architectural Forum, setembro de 1953. New York. Ed. Urban American Inc.
- *CALME ET INTEMPORELLE. in Techniques et Architecture, setembro de 1991. Paris. Ed. Regirex-France.
- *INDEX OF PROJECTS AND CONTRIBUTING ARCHITECTS. in Architectural Forum, maio de 1943. New York. Ed. Urban American Inc.
- *LA NUEVA IMAGEN DE LOS BANCOS. in Clarín / Arquitectura, Buenos Aires, 13 de Maio de 1996.
- *LEDOUX ET PARIS, in Cahiers de la Rotonde, 3. Publicados pela Ville de Paris, Commission du Vieux Paris, em 1979, Paris - Guia de uma Exposição.
- *O DINHEIRO ELETRÔNICO, in VEJA, 25 de junho de 1984. São Paulo. Ed. Abril.
- *RECENT BANK BUILDINGS IN THE UNITED STATES, in Architectural Record, janeiro de 1909. New York. Ed. F. W. Dodge Corporation.
- *REGULAR ARCHITECTURE - artigo cuja publicação e autor não consegui identificar.
- *REMODELING: FINANCIAL INSTITUTION FROM OLD SHOE STORE. in Progressive Architecture, maio de 1954. Stamford. Ed. Reinhold Publishing Co.
- *SMALL BANKS. in Architectural Record, janeiro de 1964. New York. Ed. F. W. Dodge Corporation.
- *SMALL BANKS. in Progressive Architecture, julho de 1964. Stamford. Ed. Reinhold Publishing Co.
- *SUBURBAN BANK WITH A FRIENDLY AIR. in Architectural Record, janeiro de 1961. New York. Ed. F. W. Dodge Corporation.
- *THE BANK OF ENGLAND. In Architectural Monographs. London, 1983. Academy Editions.
- *THE PHILADELPHIA. in Architectural Record, outubro de 1949. New York. Ed. F. W. Dodge Corporation.
- *WHAT IN THE WORLD IS HAPPENING TO BANKS? in Architectural Forum, outubro de 1961. New York. Ed. Urban American Inc.

Artigos diversos (sem nome nem autor)

- *Architectural Forum, maio de 1943, outubro de 1961, maio de 1969.
- *Architectural Record, outubro de 1949, janeiro de 1961, setembro de 1963, janeiro de 1964, outubro de 1964, março de 1987.
- *Architectural Review, novembro de 1961, p. 335.
- *Architectural Review, dezembro de 1969, p. 449.
- *Arquitetura e Urbanismo, março e abril de 1939.
- *Arquitetura e Urbanismo, julho e agosto de 1940.
- *Habitat n°16, maio/junho de 1954.
- *l'Architecture d'aujourd'hui, setembro de 1947, agosto de 1952, janeiro/fevereiro de 1954, junho de 1958, outubro de 1956, novembro de 1964/janeiro de 1965, setembro/novembro de 1965, dezembro de 1967/janeiro de 1968, abril/maio 1969, novembro/dezembro de 1974, julho/agosto de 1975.
- *Projeto n°63, maio de 1984; n°67, setembro de 1984; n°109, abril de 1988; n°203, dezembro de 1996.
- *Progressive Architecture, março de 1949, outubro de 1952, maio de 1954, setembro de 1955, julho de 1964.
- *Summa n°173, n°183/184
- *Suplementos Summa n°6, 1979.
- *Techniques et Architecture, n°397, setembro de 1991.