

HUMBERTO SERPA E A TERCEIRA GERAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA

Maria Marta dos Santos Camisassa

Arquiteta e Urbanista, UFMG, 1975; Mestre em História e Teoria da Arquitetura, Architectural Association – Graduate School, 1989; Ph.D. em História e Teoria da Arte, University of Essex, 1994;
Pós-Doutorado, University of Cambridge, 2005
Professora e Pesquisadora do DAU – UFV.
Departamento de Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal de Viçosa
Av. Peter Henry Rolfs, s/n, Campus Universitário,
CEP 36570-000, Viçosa-MG, (31) 3899 1973 ou 3899 2744, camisassa.marta@gmail.com

RESUMO

São poucos os arquitetos que mantêm uma coerência projetual ao longo de sua vida profissional. Humberto Serpa é um deles. Um arquiteto que alcançou uma maturidade precoce mantida até os dias de hoje e que continua recluso em seu ambiente belorizontino com um conjunto de trabalhos dedicados à verdade estrutural, material, construtiva e, principalmente, estética. É justamente a precocidade de sua carreira como arquiteto que este trabalho pretende explorar, na tentativa de demonstrar como uma ética tectônica se expressa, ao mesmo tempo, em uma estética de influência clássica e moderna ao mesmo tempo, desde os primeiros anos de sua carreira. Se para BANHAM (1966), o movimento do New Brutalism vertia entre uma ética e uma estética, assim é a obra deste arquiteto. Humberto José Serpa se formou sob um clima internacional de complexidade e de perplexidade diante das demandas e respostas para a reconstrução por um período pós-Segunda Guerra que se prolongou por algumas décadas, mais sentida na Europa e nos Estados Unidos. Tornou-se fiel a algumas das propostas reformistas da terceira geração de arquitetos europeus e norte-americanos não perdendo a elegância plástico-formal submetida à verdade dos materiais “brutos”, em discussão nesse período nos dois lados do Atlântico Norte.

Palavras-chave: Humberto José Serpa; arquitetura moderna mineira; Brutalismo brasileiro.

ABSTRACT

There are few architects who hold to a design coherency throughout their professional lives. Humberto Serpa is one of them. An architect who reached an early maturity hold on until this day and who is still confined to his Belo Horizonte *milieu* with a set of works dedicated to the structural, material, constructive and, mainly, aesthetic truth. It is exactly such an early disclosure as an architect that this paper intends to explore as an attempt to demonstrate how a tectonic ethics has expressed at the same time an aesthetics of classical influences as well as modern, since the first years of his career. Humberto José Serpa has graduated under an international climate of complexity and perplexity facing the demands and proposals for reconstruction soon after the end of the Second World War which lasted for a few decades, more visible in Europe and the United States. He has been faithful to some of the reformist proposals of the third generation without loosing the formal and plastic elegance under the tenets of the truth of the “*brut*” materials, under scrutiny on both sides of the Atlantic North.

Keywords: Humberto José Serpa; modern architecture in Minas Gerais; Brazilian New Brutalism.

Humberto Serpa e a terceira geração da arquitetura moderna brasileira

As gerações dos Movimentos Modernos

A respeito do termo “geração” na história da arquitetura do século XX, vale lembrar que, nos compêndios da arquitetura moderna, uma classificação é seguida por vários autores e, para os conhecedores desta historiografia, a primeira, a segunda e a terceira geração não podem ser confundidas. No livro de Henry-Russell Hitchcock (1998) – **Architecture, nineteenth and twentieth centuries** –, originalmente publicado em 1958¹, na terceira parte que trata do período entre 1890 e 1955, os capítulos estão diferenciados pelas gerações. Da primeira, se distinguem os promotores do *Art Nouveau* como Victor Horta (1861-1947) e seus contemporâneos como Frank Lloyd Wright (1867-1959), Adolf Loos (1870-1933), Peter Behrens (1868-1940) e Auguste Perret (1874-1954)². Da segunda, já fazem parte aqueles do período heroico dos Movimentos Modernos: Le Corbusier (1887-1966), Walter Gropius (1883-1969), Mies van der Rohe (1886-1969), J.J.P. Oud (1890-1963) e Gerrit Rietveld (1888-1964) são considerados os seus ícones. A terceira geração foi aquela que obteve sua graduação no período do entre-guerras e cuja prática profissional só teve repercussão após o término da 2ª. Grande Guerra Mundial. Josep Maria Montaner (2009), que também adota essa classificação, confirma que o “critério de geração [...] foi amplamente aceito e utilizado por críticos como Sigfried Giedion, Jurgen Joedicke, Philipp Drew, Reyner Banham, Kenneth Frampton ou William Curtis, e pelos próprios arquitetos como o casal Alison e Peter Smithson” (MONTANER, 2009, p. 36).

No caso da historiografia brasileira, essa classificação não tem sido regra, apesar de se distinguir claramente os arquitetos do primeiro momento de introdução da arquitetura moderna no país, tendo como seus principais figurantes, obviamente, Gregori Warchavchik, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e vários outros. Neste trabalho, será inicialmente apresentado o surgimento de uma facção rebelde – a geração pós-2ª. guerra, no ambiente europeu e norte-americano, embora seja de certa forma fiel aos preceitos modernistas para posteriormente situar um modernismo pós-Brasília e averiguar a situação específica deste arquiteto mineiro Humberto Serpa. Na verdade, busca-se entender através de qual filtro o New Brutalism foi absorvido por esse arquiteto.

As contribuições individuais: confrontos e limitações

Na Europa, foi a terceira geração que agitou a continuidade dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM's), fundados pela segunda geração, contribuindo de forma decisiva para os debates sobre as possíveis formas de reconstrução e/ou expansão urbana em função das mazelas deixadas pelo conflito bélico internacional. O *tête-à-tête* pós-1945 nos CIAM's a partir daquele realizado em Bridgewater, na Inglaterra, em 1947, pode ser descrito como o confronto das propostas dos grandes mestres da segunda e da terceira geração³. Os primeiros, ávidos por

ver seus ideais dos anos vinte agora amadurecidos e finalmente passíveis de implantação em larga escala; os segundos, com novas ideias mas ainda discípulos da segunda geração, já tinham ultrapassado algumas etapas e tinham novas posturas. Acrescente-se a isso as circunstâncias que levou alguns membros da segunda geração a buscar outros ambientes como foi o caso de Walter Gropius e Mies van der Rohe que emigraram para os Estados Unidos antes da deflagração do conflito mundial. Para Mumford (2000), foi em 1953 no 9º. CIAM que os Smithsons abriram polêmica ao desafiar os preceitos da Cidade Funcional, defendida no discurso dos CIAM's antes da guerra (MUMFORD, p. 225). Não só eles, nesse evento em Aix-en-Provence, tinham outras ideias. Os arquitetos holandeses – Aldo van Eyck e Jacob Bakema – estavam entre aqueles que também apresentavam novos ideais. Da segunda geração, o prolongamento dos anos de estado de guerra significou um longo período de espera e de uma concomitante autopreparação para a reconstrução, que certamente viria. No caso de Gropius, Marcel Breuer e Mies van der Rohe, como William Curtis afirma, em seus respectivos novos postos de trabalho nas universidades norte-americanas, no final dos anos trinta, pode-se perceber que “[...] havia [no pós-guerra] uma suavidade considerável, que talvez anunciasse a perda [por esses protagonistas] de uma inclinação à polêmica” (CURTIS, 2008, p. 397). Essa afirmação leva a crer que nesta segunda fase dos CIAM's o espírito (novo) dos anos vinte já havia por um lado sido substituído por uma maturidade de propósitos no lugar de propostas vanguardistas e por uma serenidade típica dos grandes mestres. Por outro, uma juventude consciente de seu papel levantava outras bandeiras.

O oferecimento de um padrão mínimo que uma cidade moderna poderia dispor, conforme tinha sido argumentado nos primeiros encontros dos CIAM's, já não satisfazia nem àquele grupo mais novo da terceira geração nem à população em geral, alvo dos novos empreendimentos. No pós-2ª. Guerra, o “mínimo” tinha uma outra amplitude: outras questões subjacentes tinham surgido tão urgentes quanto as primeiras. Na Inglaterra assim como em outros países que adotaram uma política de bem estar social, a reconstrução não era uma questão apenas de oferecer moradias. Questões como lavanderias comunitárias ou terraços-jardins como áreas coletivas de lazer eram questões quase que óbvias, nesse momento e talvez até já rejeitadas de imediato. Equipamentos urbanos e uma provisão rápida de novas cidades desde o projeto de descentralização da cidade de Londres pela equipe de Sir Patrick Abercrombie ainda durante os anos de guerra⁴ exigiam respostas rápidas e duradouras. Na Inglaterra, o projeto do Finsbury Health Centre, de Berthold Lubetkin com o grupo Tecton, construído no período imediatamente antes da 2ª. Guerra, tornou-se uma obra de referência obrigatória.

Segundo Charles Jencks, nesse momento histórico, o ambiente podia ser assim sintetizado: “The politics of architecture were conducted under the basic dichotomy ‘Art or Social Service’ [...] showing that it had to be one thing or the other.” (JENCKS, 1980, p. 243). Uma fotografia histórica do Independent Group formada pelos arquitetos Alison e Peter Smithson e dos artistas Nigel Henderson e Eduardo Paolozzi, em 1956, em um bairro operário de Londres, parece encenar literalmente a questão: a arquitetura deve ser “arte ou ação social”? Paolozzi e, em

especial, Henderson vinham de uma experiência que poderia ser chamada de Neo-Realismo, não fosse o contexto inglês em que desenvolviam suas obras. A eles se deve pelo menos parte das origens do movimento Pop-Art inglês: *objet trouvés* ou *déjà vu* ou ainda *ready-made* (como ficariam conhecidos nos países de língua inglesa), cenas de rua, noções de territorialidade, tudo isso pode ser encontrado em suas obras. Uma obra chama a atenção: confeccionada de forma coletiva, “Habitat” reuniu esse grupo e foi apresentada na exposição “This is Tomorrow”, na White Chapel Gallery em Londres, em 1956. Como escreveu Lucy Lippard: “This is Tomorrow” has become a celebrated incident in English art and one that can be related to the development of Pop Art in London”. (LIPPARD, 1988, p. 38).



Fig. 1. Fotografia do grupo, in *This is Tomorrow*, 1956, da esquerda para a direita: Peter Smithson, Edoardo Paolozzi, Alison Smithson e Nigel Henderson. Disponível em <<http://designmuseum.org/design/alison-peter-smithson>>, acessado em 25.ago.2013; **Fig. 2.** *Real Gold*, Eduardo Paolozzi, 1949; disponível em <<http://www.pallant.org.uk>>, acessado em 29.ago.2013; **Fig. 3.** *Chisenhale Road*, Nigel Henderson, 1951; disponível em <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/henderson-chisenhale-road-p79313>>, acessado em 29.ago.2013.

A frase do artigo de Jencks, citada acima, demonstra o impasse em que arquitetos se encontravam. Não por acaso que, a partir desse momento, muitos arquitetos, como se fossem um regimento no *front* de uma batalha, cedem aos apelos da população se profissionalizando em uma nova função: a de funcionário do Estado a serviço do grande público, em uma megaoperação de reconstrução. Concursos para projetos de intervenção em amplas áreas eram também as oportunidades dessas novas gerações para se pronunciar e trazer novas ideias para o debate. Nesse âmbito, são projetadas e construídas as *new towns* inglesas, as *cités nouvelles* na França, as “Levittowns” norte-americanas, cada uma delas em seu próprio contexto. Governos de esquerda (na Grã-Bretanha, inicialmente com o Partido Trabalhista), de direita (como no caso de De Gaulle, na França), sociais democratas na Escandinávia e outros lugares, ou tipicamente capitalistas como nos Estados Unidos, tendo como exemplo a empresa Levitt & Sons⁵, todos se empenhavam nesta tarefa. No caso dos Smithsons, os projetos para a expansão da Universidade de Sheffield (1953) ou o concurso para Berlin Hauptstadt (1956-7), quando tiraram o 3º. prêmio, foram ocasiões de exploração de novos conceitos.

Neste momento, a discussão sobre a reconstrução estava sujeita a uma avaliação das propostas modernas da segunda geração e de uma reconsideração de um novo e possível regionalismo *versus* um classicismo recuperado, pelo menos no ambiente londrino, através de

escritos como o de Colin Rowe – **The mathematics of the ideal villa** – publicado inicialmente como um artigo de periódico, em 1947⁶ e dos escritos de Rudolf Wittkower. Em seus estudos, Rowe que foi discípulo de Wittkower no Warburg Institute de Londres aprofunda uma análise dos traçados reguladores na obra de Le Corbusier, em especial dos projetos residenciais dos anos vinte, tomando como parâmetro as *villas* palladianas. Comparando a Villa Rotunda com a Villa Savoye, Rowe (1947) escreve:

The theoretical basis on which Palladio rested broke down in the eighteenth century, when proportion became a matter of individual sensibility and inspiration; and Corbusier, in spite of the comforts which mathematics afford him, occupies no such unassailable position. [...] Results can be measured in terms of solution of a particular process; proportions are apparently accidental and gratuitous. It is in contradiction of this theory that Corbusier imposes mathematical patterns upon his buildings: these are the universal “*verités réconfortantes*”. (ROWE, 1947, p. 102).

Contemporâneo a esse estudo é a obra de seu mestre, Rudolf Wittkower (1971): **Architectural principles in the Age of Humanism**, também publicado inicialmente em forma de artigos em periódicos⁷. Essas publicações são evidências de que um novo olhar sobre a história, sobre a arquitetura clássica estava sendo reestabelecida. Para Jencks (1969)⁸, essa produção intelectual proporcionou “a la joven generación de arquitectos la metáfora del pasado, de la historia y de las referencias, presentándolos como posibles generadores de formas presentes” (JENCKS, 1969, p. 8). Se no caso de Rowe, a aplicação de uma métrica clássica encontrada na obra de Le Corbusier se soma ao conceito de racionalidade, a contribuição de Mies van der Rohe também foi de interesse para as novas gerações ao conciliar esse classicismo com os preceitos da arquitetura moderna. Interessante observar que, no livro de Banham (1966), a sequência de ilustrações do projeto de Mies para o Alumni Memorial Hall, do Illinois Institute of Technology (p. 28-31), e da Hunstanton Secondary School (p. 32-40), de Peter e Alison Smithson, tomam o leitor de surpresa por haver uma passagem tão sutil de fotografias de detalhes de ambos os projetos que parecem tratar de um mesmo projeto. Para Curtis (2008), os Smithsons “transformaram o vocabulário da trama de aço do Illinois Institute of Technology em uma planta assimétrica e fizeram questão de deixar acessórios e materiais deliberadamente sem revestimentos” (CURTIS, 2008, p. 530).

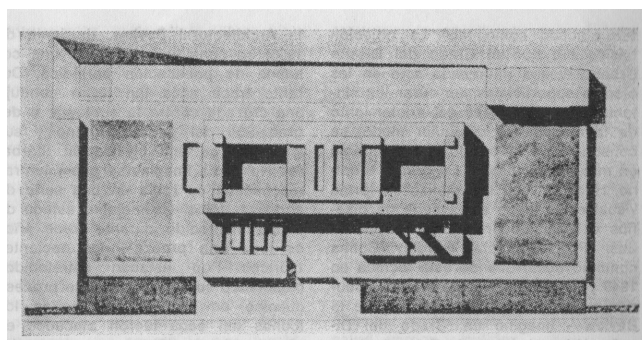


Fig. 4. Alumni Memorial Hall, Illinois Institute of Technology, Mies van der Rohe, 1945-7. Disponível em <<http://eng.archinform.net/projekte/8038.htm>>, acessado em 31.ago.2013; **Fig. 5.** Hunstanton Secondary School, Alison e Peter Smithson, 1949-54. In: JENCKS, 1969, p. 8.

Embora haja traços claros e evidentes de uma abordagem de origem classicizante na obra de alguns dos arquitetos modernos da segunda geração (ex.: o interesse e influência das obras de Friedrich Schinkel na produção de Mies van der Rohe e obviamente dos traçados classicizantes na obra de Le Corbusier expressos nos seus artigos compilados em **Vers une Architecture**, de 1923), o debate sobre a produção em série, sobre as oportunidades das novas tecnologias, o seu carácter experimental típico das vanguardas do início do século, a necessidade de uma cidade e uma arquitetura condizentes com um novo espírito parecem ter ofuscado aquela abordagem de reconsideração da história, principalmente nos debates dos CIAM's. O próprio rótulo de um “estilo internacional” pode também ter sido coadjuvante no ofuscamento de uma tendência de reinterpretação da arquitetura clássica por estar se referindo a um momento presente com vistas para o futuro. Embora universal, a defesa de padrões clássicos competia, quase que em desvantagem, com a defesa de uma arquitetura racional, funcionalista e com o propósito de ser produzida em série.

Nos Estados Unidos, a obra de Frank Lloyd Wright e dos imigrantes Richard Neutra (1892-1970) e Rudolf Schindler (1887-1953) tinha prestado sua contribuição antes mesmo da Segunda Guerra. Os dois últimos, membros certamente da segunda geração, sofreram influências não somente de Wright (e de suas tendências a reverenciar a arte e arquitetura japonesas) mas também de seus contemporâneos europeus. Tanto um quanto os outros produziram suas obras mais representativas de uma adoção ao Movimento Moderno ou de sua corroboração na formação desse, antes da 2ª. Guerra. Já a contribuição do arquiteto Louis Kahn (1901-1974) tornou-se um pouco singular na historiografia por só ter obtido êxito em sua carreira quando já era cinquentenário.

É difícil classificar a qual geração Kahn pertence. Se por idade, seria um quase contemporâneo de Neutra e Schindler. Mas, ao contrário deles, sua carreira é deslanchada como professor da Yale University no final dos anos quarenta e a partir do pós-2ª. guerra com encomendas mais significativas. Nesse aspecto, algumas pistas das influências sofridas podem esclarecer um pouco melhor qual a sua geração. Em sua biografia, consta que, no final dos anos vinte, fez uma viagem à Europa, onde permaneceu por dois anos, durante a qual teve oportunidade de conhecer as vanguardas locais e de onde voltou com entusiasmo e com novas perspectivas. Sobre uma de suas primeiras obras a obter o reconhecimento da mídia – a Yale Art Gallery (1951-1953) – Jacobus, Jr (1975) escreveu que *“the Miesian aspect of his first major buildings was not so much a matter of details and vocabulary as it was a question of creating large universal spaces for the gallery interiors and a simple cubic mass for the exterior.”* (JACOBUS. In: HATJE, 1975, p. 168). É a partir desse momento que sua formação beaux-artiana vinda da Universidade de Pennsylvania sob a orientação de Paul Cret se interpõe como uma base sólida: seguir os preceitos clássicos aplicados não excluía o uso de novos materiais e seus potenciais. Para Curtis (2008), “[Kahn] estava perfeitamente familiarizado com a gramática clássica, com os esquemas de organização axial, hierarquia e composição” o que é claramente visível em seus

projetos, no uso de modulação, de eixos para disposição dos elementos e dos espaços.

Sendo assim, tanto na Europa como nos Estados Unidos, as propostas arquitetônicas passaram, após o fim da 2^a. Guerra, por uma reavaliação dos preceitos do período heroico dos Movimentos Modernos, desenvolvidos principalmente na Europa Central. Um de seus principais mentores, Le Corbusier, já tinha demonstrado mudanças de concepção durante os anos trinta, quando materiais rústicos foram incorporados em alguns de seus projetos. É desse período, a *villa* de Mandrot e a *Maison de Week-End*, com suas alvenarias em pedra ou tijolos aparentes assim como o material estrutural, concreto ou madeira, também deixado à mostra. Essa já era uma mudança para alguns arquitetos da Segunda Geração. Na América do Norte, as composições do Extremo Oriente, por sua exposição dos materiais construtivos, não deixaram de impressionar gerações de arquitetos norte-americanos como Frank Lloyd Wright e os imigrantes Neutra e Schindler, mas que também foram importantes no pensamento do grupo inglês fundadores do *New Brutalism*⁹. A modulação, os materiais em sua forma natural (o que conferia um regionalismo ou uma rusticidade não encontrada nos anos vinte), um classicismo de hierarquias espaciais, tudo isso passou a ser prioridade. Seja pela necessidade de economia na reconstrução seja por outros motivos, a relação natureza-homem-arquitetura passava por novas avaliações.

O pós-guerra no Brasil

O pós-Segunda Guerra no Brasil foi caracterizado pela política desenvolvimentista. Tendo entrado na guerra com os Aliados, vencedores no conflito, acabou recebendo em troca, como tantos outros países, uma forte influência do *American way of life*.

Um marco é inesquecível: dessa política desenvolvimentista, a construção de Brasília promoveu um outro momento de glória da arquitetura brasileira. O primeiro – heroico – teve o apogeu com a construção do prédio do Ministério de Educação e Saúde Pública. No pós-guerra, apesar do *American way of life*, as influências corbusianas incluindo sua liberdade plástica característica dos anos quarenta em diante permaneceram como o padrão formal. Como é sabido, o *béton brut* de Corbusier em suas últimas obras teve papel primordial no desenvolvimento da plasticidade da arquitetura de Oscar Niemeyer cuja oportunidade apresentada pela construção de Brasília é inquestionável.

Paralelamente, novos nomes no cenário da arquitetura brasileira já davam sinais da maturidade do modernismo nacional. Nesse sentido, João Vilanova Artigas (que projeta os edifícios Louveira, entre 1946 e 1949), Oswaldo Arthur Bratke (que projeta sua casa em 1954), Sérgio Bernardes (que projeta o Pavilhão de Volta Redonda no Parque Ibirapuera em 1953-4) e mesmo Rino Levi (com o projeto de sua residência, entre 1944 e 1946) e Affonso Eduardo Reidy (com o projeto para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, realizado entre 1953 e 1968). Uma nova geração de arquitetos modernos brasileiros mesclava os ensinamentos das vanguardas arquitetônicas dos anos vinte com os dos últimos projetos dos europeus e norte-americanos. Talvez essas indicações de fontes de inspiração possam lançar novos olhares dos historiadores

da arquitetura brasileira, ao aprofundar as interpretações de relações de influência. Um exemplo seria averiguar se há alguma inspiração no projeto da casa do arquiteto Rino Levi (em São Paulo, projetada em 1946) provinda da arquitetura de Rudolf Schindler ou talvez das Usonian Houses de Frank Lloyd Wright. Será que há algo mais a explorar nesse campo?

Em meio aos anos cinquenta e sessenta, das obras comemorativas do quarto centenário da cidade de São Paulo (1954) à construção de Brasília, da confrontação entre uma Escola Paulista que surgia e a estabelecida e reconhecida linha carioca, os interesses foram certamente ampliados para outras fontes de inspiração. Se a historiografia reconhece uma influência de Frank Lloyd Wright mais visível pelo menos no início da carreira de Vilanova Artigas, ainda não foi completamente explorada uma via de influência norte-americana, em especial, aquela de Louis Kahn¹⁰ nas obras dos brasileiros. Essa é uma questão que se inicia pela contemporaneidade: uma das suas primeiras obras que obteve maior repercussão foi a Galeria de Arte da Universidade de Yale, em New Haven (1951-3), sendo que é justamente entre o final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta que sua obra ganha notoriedade internacional. Os projetos para Indian Institute of Management (1962) em Ahmedabad, Índia, e o edifício da Assembleia Nacional, em Dhaka, Bangladesh, do mesmo ano, são exemplares em sua maturidade profissional. Seus preceitos compositivos foram resumidos por Giurgola (1994) como “a system based on the ordering of the two essential aspects of architectural composition: the technical and the aesthetic” (GIURGOLA, 1994, p. 156).

Tendo em vista esse quadro internacional, qual é, então, a geração de Artigas, de Bratke, de Levi, de Bernardes? Seria a nossa segunda geração? Se assim for, o mineiro Humberto Serpa pertenceria à terceira geração?

Humberto José Serpa: a qual geração pertence

Serpa é um arquiteto de olhos curiosos resultado de uma sensibilidade profunda. É ao mesmo tempo uma pessoa que evita as grandes aparições em público. Como professor da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais (aposentou-se em 1994), posso afirmar – como ex-aluna – que entrava e saía do seu prédio da EA, ministrava suas aulas de projeto arquitetônico, de forma discreta. Mesmo assim, no encontro com amigos, um sorriso cativante logo se abre. De sua obra, pouco foi publicado, infelizmente. Em 1980, a revista **Vão Livre** (Belo Horizonte, 1980-1982), suplemento do **Informador das Construções** (Belo Horizonte, 1956-), publicou um número dedicado à sua obra, com apresentação de um outro arquiteto mineiro, Ronaldo Masotti Gontijo. Esse último tinha seu escritório vizinho ao de Serpa, nos anos setenta, que ocupava o segundo andar de uma residência (por sinal de um ecletismo tardio) com entradas independentes na avenida do Contorno, no bairro da Serra, em Belo Horizonte. Neste número de **Vão Livre**, assinam pequenos artigos sobre sua obra, alguns amigos/colaboradores da época, como Klara Kaiser Mori e Luciano Gusmão. Como ex-estagiária em seu escritório, entre 1973-1974, posso afirmar que vivia em um clima de alta produção, com vários projetos em andamento, e sua biblioteca deixava todos com uma vontade enorme de passar horas folheando todo aquele

material. O mobiliário condizia com sua austeridade: cadeiras de Marcel Breuer, constantes catálogos nas mesas, da loja Forma, e de seu próprio *design*, algumas mesas, cadeiras e estantes. O clima produtivo era suavizado com um fundo musical constante: música clássica ou jazz contemporâneo vinha do fundo da salinha de maquetes e atravessava a parede que separava a parte de produção. Nos finais de tarde, muitas vezes compareciam seus amigos mais próximos: Cuno Roberto Lussy e Galileu Reis eram alguns dos mais constantes. Depois desta publicação, notícias esparsas de sua obra individual aparecem na revista **Projeto** e na mineira **Pampulha**. No livro de Maria Alice Bastos e Ruth Zein, o nome deste arquiteto aparece uma única vez, associado à equipe de um dos seus primeiros projetos, a sede do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BASTOS; ZEIN, 2011, p. 226). Muito recente é a dissertação de mestrado da arquiteta Nara Grossi (2013), sob orientação do professor Hugo Segawa, intitulada “Humberto Serpa: arquitetura”, defendida no corrente ano de 2013, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Um artigo indicado pelo próprio arquiteto com um dos que faz juz à sua obra foi publicado no jornal **Estado de Minas** (EM, Belo Horizonte, p. 1, 11.mai.2013, Caderno *Pensar*), de autoria do jornalista João Paulo, intitulado “Projetar a Beleza”, expõe a obra de Serpa através dos argumentos na dissertação de Nara Grossi.

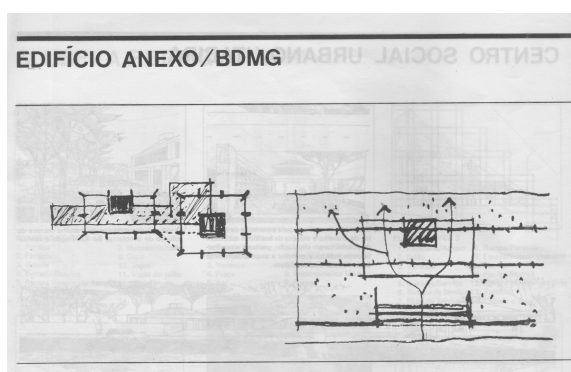


Fig. 6 – Croquis do Edifício Anexo ao prédio do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais; Humberto Serpa, 1978. In: **Vão Livre**, Belo Horizonte, ano I, n. 8, fev. 1980, p. 18.

Interessante observar que junto à imagem acima há, na publicação, uma citação de Louis I. Kahn: “I felt the building should not be simply a place of work, but that it should be inspire loyalty to the city”. Como uma epígrafe, cabe ressaltar que não há referência bibliográfica desta frase. Difícil é falar sobre a obra de Serpa e escapar de elogios. Seu desenho vigoroso nos croquis que surgem no papel ao buscar soluções para cada obra mantém o mesmo traço ao longo de sua carreira, como pode ser visto nas reproduções apresentadas na dissertação de Nara Grossi. Formado pela Escola de Arquitetura da UFMG em 1966, sua carreira se firmou logo no início ao participar do concurso para a sede do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais (BDMG), localizado na esquina da rua da Bahia com rua Bernardo Guimarães, na cidade de Belo Horizonte, onde está a maioria de suas obras. O projeto foi elaborado pela equipe formada por Marcio Pinto de Barros, Marcus Vinícius R. Meyer, William Abdalla e Humberto Serpa, em concurso realizado

em 1969. O uso de concreto aparente na estrutura robusta, coroado por uma grelha de travamento estrutural, destaca a obra do seu entorno, tendo como contraponto o ecletismo da Basílica Nossa Senhora de Lourdes, além de outras obras ecléticas na vizinhança em maior número na época da construção mas que hoje restaram poucos exemplares. Naquele momento, era o edifício mais alto daquelas imediações.



Fig. 7. Edifício-sede do Banco de Desenvolvimento de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG; arqtos. Márcio Pinto de Barros, Marcus Vinícius Meyer, William Abdalla e Humberto Serpa, 1969. Disponível em Santa Bárbara Engenharia <<http://www.santabarbarasa.com.br/Cmi/pagina.aspx?86&codigo=86>>, acessado em 31.ago.2013; **Fig. 8** – Edifício-sede do BDMG; vista posterior com edifício anexo ao BDMG, proj. Arqto. Humberto Serpa, 1978. Disponível em <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1086871>, acessado em 31.ago.2013.

Nessa obra já é possível verificar uma formação sólida de composição formal, uma austeridade que perpassa toda a sua obra, mesmo que neste caso, tenha sido uma obra conjunta. O exemplo do edifício do BDMG é obra híbrida, coletiva que dificilmente se poderia afirmar que foram privilegiadas as ideias de Serpa, sobre as dos demais autores. As residências projetadas, em sua carreira *solo*, desde o início dos anos setenta mantém uma linguagem de respeito aos materiais, de clareza de soluções, de modulação que se quebra para abrigar setores diferenciados, como se fossem para Louis I. Kahn as áreas servidas e áreas de serviço. A estrutura fica solta, visível em toda sua extensão, em geral com pórticos distintos paralelos e modulados, apenas pousados sobre o terreno. Para um arquiteto brasileiro que se formou na década de sessenta, as obras de Brasília teriam sido certamente o mais importante marco de referência plástica, formal, estrutural, material e conceitual – da produção nacional. Mas a obra de Humberto Serpa exige um estudo mais profundo sobre suas fontes de inspiração.

Colin Rowe, ao comparar a *Villa Rotunda* (Palladio, 1566-1570) com a *Villa Savoye* (Le Corbusier, 1929), afirma:

The Savoye House has been given a fair number of interpretations: it may be a machine for living in, an arrangement of interpenetrating volume and external space, another emanation of space, time and architecture. It is probably all these things; but the suggestive reference to the dreams of Virgil, and a certain similarity of site, solution and feeling put one in mind of the passage in which Palladio describes the Rotunda. The landscape there is more agrarian and bucolic, there is less of the untamed pastoral, the scale is large, but the effect is somehow the same (ROWE, 1947, p. 101).

Nos projetos de Humberto Serpa, o compasso ritmado de blocos estruturados em uma modulação rígida estão mais próximos dos preceitos de Louis Kahn desde os primeiros projetos residenciais desse último, como, por exemplo, a casa Weiss e a casa Morris, que dos projetos residenciais de Le Corbusier, tanto dos anos vinte como dos anos trinta, por sua compacidade e não distinção da estrutura, que leva a uma não-afirmação da estrutura da obra. A sua busca por uma arquitetura vernacular nos anos trinta como nos projetos da Maison de Week-End e da Villa de Mandrot que nos fez compreender seu projeto para as Maisons Jaoul, próximo a Paris, nos anos cinquenta. Esses projetos desafiaram o seu tempo presente.

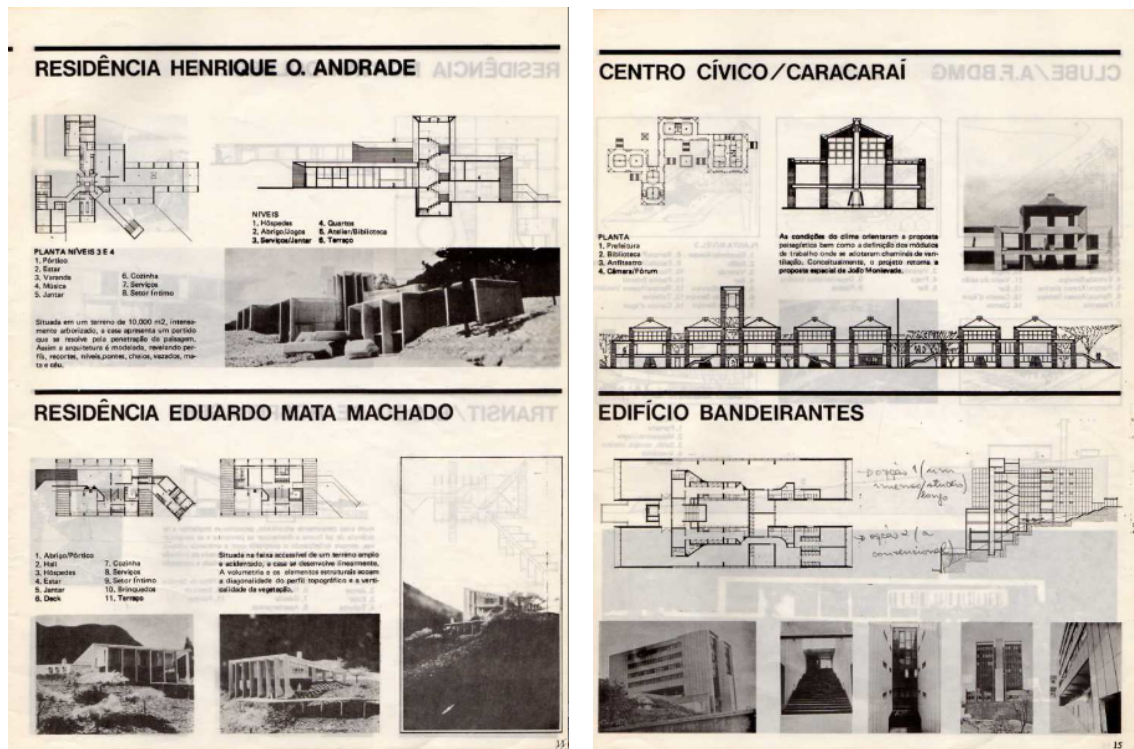


Fig. 9 – Residências Henrique Oswaldo de Andrade e Eduardo da Mata Machado, proj. Arqto. Humberto Serpa, 1974. In: *Vão Livre*, Belo Horizonte, ano I, n. 8, fev. 1980, p. 11; **Fig. 10** – Centro Cívico de Caracará-RR, arqto. Humberto Serpa; colab. Cuno Roberto Lussy, 1974; Edifício Bandeirantes, av. Bandeirantes, Belo Horizonte-MG, arqto. Humberto Serpa, 1976. In: *Vão Livre*, Belo Horizonte, ano I, n. 8, fev. 1980, p. 15.

Os projetos de Serpa se afastam tanto daqueles de Le Corbusier como das ideias dos brasileiros da primeira geração, como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Nesse sentido, não se pode deixar de identificar fontes desse contexto. As obras ilustradas acima, projetadas no início dos anos setenta, embora as duas residências não tenham sido construídas, têm a solenidade de um templo: a verdade do material, da estrutura, da hierarquia espacial como ponto de partida. Os eixos só não são ortogonais quando o terreno exige uma nova solução ou quando as visadas pedem privacidade. Observe-se nos exemplos ilustrados como os eixos se interpõem a partir da caixa de escada ou do ponto de entrada. Seriam concepções clássicas ou anti-clássicas (parafraseando Argan)? No caso do Ed. Bandeirantes, a proposta dos apartamentos incluía uma solução longitudinal sem compartimentação, deixando livre todo o espaço disponível para o usuário subdividir ou apenas usufruir dos espaços como desejar. Uma solução de planta livre que

não se contém nos limites de Le Corbusier ao separar a estrutura dos planos de vedação. Nesse edifício, a planta é livre e é do tamanho que o vão livre da estrutura permitiu. Ao mesmo tempo, a separação entre áreas servidas e de serviço ficam expostas como se fosse uma solução de Louis I. Kahn.

As obras de Humberto Serpa seriam então como a de Kahn ou como a dos Smithsons? Percebe-se claramente o respeito pelos materiais, a busca pela luz perfeita tanto em quantidade quanto em qualidade. Se para os Smithsons a arquitetura deve ser verdadeira, como escreveu Banham (1966): “It is this reverence for materials – a realisation of the affinity which can be established between buildings and man – which is at the root of the so-called New Brutalism” (BANHAM, 1966, p. 46), para Kahn, de acordo com Giurgola (1994), “The care with which he uses them [= the materials] is an expression of his desire to establish a new and better relationship between human beings and nature.” (GIURGOLA, 1994, p. 156).

Serpa buscou em suas obras do início da carreira manter uma linguagem coerente e constante pelo uso de materiais aparentes, do contraste entre os planos brancos das paredes e a estrutura em concreto armado aparente. A localização e o tamanho das janelas sempre foram resultado de uma avaliação métrica da relação cheio-vazado, em formas proporcionais. A relação da parte com o todo foi também seu ponto de apoio constante: cada elemento devia estar diretamente relacionado com o conjunto.

Considerações Finais

Para Giurgola, a obra de Louis I. Kahn é mais atemporal que histórica (GIURGOLA, 1994, p. 161-2). O academicismo tanto de Kahn quanto do New Brutalism busca refletir essa atemporalidade como também é visível no conjunto da obra de Humberto Serpa. A sua maturidade precoce advém dessa mesma atemporalidade de suas obras. Ele sobreviveu às influências da pós-modernidade pois não se pode identificar marcas que comprometam sua obra por datações feitas com essas novas ideias. As próprias cores sóbrias na elegância de suas obras já confirmam uma aversão à irreverência pós-moderna. Tem sido um arquiteto, como Louis I. Kahn, de uma carreira sem fases: do princípio até o momento recente, sua obra manteve uma assinatura que é reconhecível em qualquer lugar. Contemporâneo de Éolo Maia (formado na mesma Instituição, em 1967) e de Jô Vasconcellos (formada em 1971, também na Escola de Arquitetura da UFMG)¹¹ não se deixou levar pelas novidades do Pós-Modernismo. Os projetos das residências van Damme (1983) e Sônia Viegas (1985), alguns de seus últimos projetos, confirmam uma mesma abordagem de formas, cores e técnicas daqueles projetos dos anos setenta. Dentre os arquitetos brasileiros, situa-se então como uma terceira geração constituída no período pós-Brasília mas ainda assim fiel a um academicismo e a um racionalismo impecáveis.

Referências bibliográficas

- BASTOS, M. A; ZEIN, R. V. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BANHAM, R. **The new brutalism: ethic or aesthetic?** Londres: Architectural Press, 1966.
- CURTIS, W. J. R. **Arquitetura moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- FRAMPTON, K. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GIURGOLA, R. **Louis I. Kahn**. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.
- GROSSI, N. **Humberto Serpa: arquitetura**. Dissertação de mestrado, FAU-USP, 2013.
- HATJE, G. (ed.). **Encyclopaedia of Modern Architecture**. Londres: Thames and Hudson, 1963.
- JACOBUS, Jr, J. M. Verbete: Louis I. Kahn. In: HATJE, G. (ed.). **Encyclopaedia of Modern Architecture**. Londres: Thames and Hudson, 1975. p. 167-169.
- JENCKS, C. **Modern Movements in Architecture**. Londres: Penguin, 1980.
- JENCKS, C. Pop – No Pop. **Summa-Nueva Visión**, Buenos Aires, ano 2, n. 39, p. 5-37, out.1969.
- LIPPARD, L. R. **Pop Art**. With contributions by L. Alloway; N. Marmar; e, N. Calas. Londres: Thames and Hudson, 1988.
- MONTANER, J. M. **Depois da arquitetura moderna**. Arquitetura da segunda metade do século XX. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- PEVSNER, N. *et al.* **Dicionário Enciclopédico de Arquitetura**. Trad. e ampl. Prof. Carlos Kronauer. Rio de Janeiro: Artenova, 1977.
- RAGON, M. **Le livre de l'Architecture Moderne**. Paris: Robert Laffont, 1958.
- ROWE, C. The mathematics of the Ideal Villa. Palladio and Le Corbusier compared. **Architectural Review**, Londres, 1947, p. 101-104.
- TAFURI, M.; DAL CO, F. **Modern architecture**. Londres: Faber & Faber/Electa, 1986. 2v.
- WITTKOWER, R. **Architectural Principles in the Age of Humanism**. New York/Londres: W W Norton, 1971.

Notas:

¹ HITCHCOCK, H.-R. **Architecture, nineteenth and twentieth centuries**. Harmondsworth: Penguin Books, 1958. De acordo com a descrição informada no catálogo da British Library (www.bl.uk), o livro contém: pp. xxix, 498; pl. 192; illus., plans. 27 cm. bibl. pp. 463-472. Observe-se ainda que sua primeira edição foi feita pela Penguin Books, cuja política tem sido a de facilitar o acesso do público em geral a obras de amplo interesse, inclusive internacional.

² Para os dados biográficos, foi consultado: HATJE, G (ed.), 1963, e PEVSNER *et al.*, 1977.

³ Sobre esse assunto, uma das mais importantes contribuições é o estudo de Eric Mumford (**The CIAM discourse on Urbanism, 1928-1960**. Londres: MIT Press, 2000).

⁴ Ver TAFURI; DAL CO, 1976, v. 2, p. 284ss.

⁵ De acordo com Ragon (1958), entre 1947 e 1952, foram construídas 40.000 habitações unifamiliares, produzidas em série, pela mais famosa empresa da época – a Levitt & Sons. (In: RAGON, 1958, p. 329).

⁶ A primeira publicação foi feita no periódico **Architectural Review** (Londres, Mar. 1947, p. 101-104).

⁷ A primeira publicação do conteúdo deste livro foi feita em forma de artigos no periódico **Journal of the Courtauld and Warburg Institutes** (sobre Alberti, no número 1/2 do ano de 1940, vol. 4; sobre o neo-

palladianismo na Inglaterra, no ano de 1943, vol. 6; e, sobre a arquitetura de Palladio, no mesmo título, no volume 07, de 1944, e no vol. 8 de 1945). A primeira edição em livro foi tirada em 1952.

⁸ Este artigo foi publicado originalmente no periódico **Architectural Association Quaterly** (Londres), inverno 1968-1969 e abril.1969.

⁹ Para Banham, os Smithsons foram influenciados de forma indireta pela arquitetura japonesa, via a publicação de Bruno Taut: **Houses and people of Japan** (1938). Ver BANHAM, 1966, p. 46. Convém mencionar que esse não foi o primeiro livro de Taut sobre o Japão. Um ano antes, o mesmo autor publicou em Tóquio, o livro **Fundamentals of Japanese Architecture**, em inglês.

¹⁰ Bastos e Zein (2011) confirmam na Escola Paulista uma influência do arquiteto Louis Kahn como por exemplo no projeto de Lélío Machado Reiner e Juan Francisco Camps Andreu para o centro administrativo do Banco de Crédito Nacional (BCN), em Barueri (BASTOS; ZEIN, 2011, p. 213), mas apontam como fonte mais direta de inspiração uma obra de Herman Hertzberger, a Central Beher.

¹¹ Sobre a obra desses dois arquitetos, consultar, dentre outras publicações: ÉOLO Maia e Jô Vasconcelos. Rio de Janeiro: Salamandra, 1995.