Luiz Recamán

Oscar Niemeyer: forma arquitetônica e cidade no Brasil moderno

São Paulo
2002

Luiz Recamán

Oscar Niemeyer: forma arquitetônica e cidade no Brasil moderno

Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção de Título de Doutor.

Orientador: Prof. Dr. Celso Favaretto

São Paulo
2002

A Ramon, Eloisa e Beatriz

Agradecimentos

Agradeço a colaboração direta e indireta das seguintes pessoas:

Ana Amélia Genioli
Ana Elena Salvi
Cristina Adams
Hortênsia Zuniga
Jorge de Almeida
Leandro Medrano
Marisol Recamán
Paulo Sinisgalli
Roberto Banaco

a leitura e atenção de Ruy Sardinha,
a confiança de meu Orientador Celso Favaretto,
a interlocução fundamental de Otília Arantes.

Resumo

Através da análise de algumas obras fundamentais da arquitetura moderna brasileira, de autoria de Oscar Niemeyer, este trabalho procura identificar o sentido das alterações promovidas na transposição do ideário moderno – de ramo corbusiano – para a realidade do país em processo de modernização acelerado. Principalmente a relação que se estabelece entre a linguagem do edifício – instância em que ocorre a operação da *forma* – e a metrópole periférica em que se insere.

Abstract

Through the analysis of some of the fundamental works of modern Brazilian architecture, by Oscar Niemeyer, this work seeks to identify the meaning of alterations fostered by the transposition of the modern ideal—in the Corbusian branch—for the reality of a country in process of accelerated modernization. Principally the relation that is established between the language of the building – the instance in which occurs the operation of form – and the peripheral metropolis in which it inserts itself.

Sumário

Volume I

Introdução 7

1. Copan: edifício chave, tipologia malograda 14
2. Edifício moderno e metrópole periférica 49
3. A formação da arquitetura moderna brasileira 90
4. A contraprova das cidades 182

Conclusão 221

Bibliografia 227

Volume II

Ilustrações

Introdução

A última década nos propõe pelo menos duas questões no que se refere à arquitetura e às cidades brasileiras: 1) como a profusa tradição moderna não impediu nem mesmo se contrapôs à desagregação urbana das nossas grandes cidades, e como a nossa também generosa forma moderna de arquitetura resultou na mais despersonalizada e globalizada arquitetura "pós-moderna", que se prolifera por toda parte? 2) afastados por pelo menos uma década do fim de um ciclo econômico industrial, base movediça sobre a qual se movimentou a cultura moderna no Brasil, é perceptível uma permanência arquitetônica na produção atual, em que se possa, para bem ou para mal, definir uma tradição, e que responda às complexas necessidades espaciais contemporâneas?

A primeira, uma falsa questão, pede a seguinte resposta: a modernização arquitetônica foi interrompida pela mudança da conjuntura interna a partir das pressões externas e internas – golpe de 64 – e, na posterior redemocratização do país, pelas mudanças inelutáveis da nova ordem mundial: estagnação econômica, inflação, aceleração das desigualdades sociais, etc. Projeto estético abortado pelas rupturas do processo social a que dava forma. Mas então como entender a sobrevivência exemplar da linhagem mais radical da experimentação formal dessa arquitetura, mesmo nos termos em que tem se dado a ativa participação de Oscar Niemeyer em algumas das grandes intervenções urbanas no Brasil? Afinal, também não param de sair projetos de nossas pranchetas mais inspiradas, normalmente vinculadas às encomendas de Estado, mesmo que este tenha seu papel drasticamente alterado. Além disso, vê-se o ressurgimento, na nova geração de arquitetos da cidade, de algumas experiências da chamada "escola paulista", devidamente higienizada para poder alinharem-se às recentes novidades das intervenções urbanas das *global cities*. E a sobreposição daquela matriz, nos projetos mais híbridos, mais adaptados à clientela financeira dos dias de hoje? E mesmo a justaposição, nada conflituosa, dos nossos "objetos de arte" modernos com as torres envidraçadas, coloridas e bem humoradas que aparecem por aqui, como em qualquer outra cidade do planeta (para não falar do – efeito – contraste com a textura do pano de fundo da cidade espontânea, auto-construída e predominante)? Essas suspeitas, e outras tantas formuláveis, permitem imaginar uma relação mais contraditória entre os anos de crescimento econômico, a explosão das metrópoles brasileiras e a arquitetura moderna em sua versão hegemônica. Nem sobrecarga ideológica – como quer Habermas em sua revisão da modernidade – nem orfandade do processo social que lhe dera origem e

razão de ser: a arquitetura moderna brasileira, na versão consagrada a partir dos anos 40, apresentou e representou de forma mais direta os impedimentos e contradições do projeto nacional-desenvolvimentista, e portanto pôde sobreviver apenas precariamente a ele, quando seus impasses se mostraram mais definitivos que suas apostas de superação do atraso. Quer dizer: existe um estrato ideológico-formal que permanece (ainda que em mutação, é claro), mesmo que o momento social e econômico tenha se alterado, porque tematiza e conforma o dilema básico da modernidade dual brasileira, ou seja, o desenvolvimento incompleto, porque se dá sem a modernização das relações sociais. A recente perda da hegemonia no panorama da arquitetura brasileira atual – que com ela perdeu a identidade, a originalidade, o destaque internacional, como se costuma dizer – está de fato relacionada ao "colapso" da nossa modernização, que a construção de Brasília pode muito bem sinalizar. Mas sem dúvida, sua persistência nos anos da ditadura – ambiente autoritário – e no período posterior – falsas lideranças à procura de um autor – esclarecem muito da matéria com que se formou, nos seus tempos heróicos. Mais sensível, por sua dimensão heterônoma, às transformações da conjuntura social, a arquitetura brasileira recente (dos anos 70 até hoje) sobreviveu debilitada à derrocada ideológica do nacional-desenvolvimentismo, símbolo apenas de si mesma, exacerbados os componentes idiossincráticos que lhe garantam lugar na eclética produção contemporânea. Não mais catalisadora da *identidade* nacional, já que o outro elemento dessa equação enfraqueceu-se (o *nacional*). A sua situação atual e recente deve iluminar a análise dos principais feitos e movimentos dessa arquitetura moderna no Brasil.

A segunda questão procura dar à primeira um sentido histórico mais preciso porque identifica um surto "formativo" (como veremos mais adiante), aproxima-o de uma conjuntura social definida (que não teve rupturas, apenas ajustes), e indaga-se sobre a possibilidade de uma continuidade, necessária mesmo para uma transformação, um salto ou ruptura. Quais conteúdos da matriz arquitetônica moderna brasileira podem persistir, criar novos significados, ser a base de uma sua reformulação estética? Porque se um "sistema" arquitetônico foi criado – que justifique o tamanho de nosso patrimônio moderno – ou esses conteúdos estarão presentes nessa alteração, ou então esta se dará a partir de motivações externas (o que pode também ser o caso). E se podemos identificar aqui e ali soluções na arquitetura contemporânea brasileira (essa palavra já não tem mais o mesmo significado de quando adjetivava a arquitetura dos anos 40 até 60), que são frutos das pesquisas de linguagem de alguns projetos destacados da fase áurea, o seu sentido é exatamente o de aprofundar os problemas urbanos, a degradação do espaço público e a descontextualização (ao invés de buscarem uma re-costura do espaço urbano fragmentado e segregador através dos projetos que envolvessem essa dimensão). E se constatarmos que essa foi a característica que mais tenha marcado aquela experiência, mais até que as evidentes e generosas curvas, temos um reencontro: as motivações antiurbanas da arquitetura contemporânea internacional (o pós-moderno new international style) que agora se faz presente por aqui, puderam se desenvolver em base sólida, ou seja, a nossa tradição moderna já haveria levado ao limite a possibilidade do edifício ou conjunto de edifícios se voltarem contra o entorno, sem alterá-lo na prática, sequer na teoria. Mas se é assim, o efeito cascata retroverso lançaria sobre os princípios modernos que pretendêramos adotar com a subscrição dos

ensinamentos de Le Corbusier uma dúvida, já que, se algo define a modernidade arquitetônica é sua pretensão de estender ao território a lógica da máquina que originava cada *pilotis*, cortina de vidro ou planta livre. Ou nós, para proveito próprio liberamos a arquitetura moderna de seus impulsos universalistas e utópicos, ou esses impulsos constituíam uma etapa histórica dessa ideologia, cuja migração para o Brasil pode bem indicar seu limite ou aporia.

Se fica claro que não existe mais uma matriz hegemônica na arquitetura brasileira, a reflexão contemporânea deverá buscar o lugar histórico dos exemplos que, diretamente vinculados a essa tradição moderna, recoloquem hoje com ênfase alguns temas aparentemente superados. É o caso evidente da obra recente de Oscar Niemeyer, com seus volumes e vazios construindo espaços em áreas urbanas. Além disso, essa reflexão deverá propor os nexos, que também vão ficando cada vez mais claros, entre alguns temas do passado moderno que permanecem hoje em outras matrizes aparentemente antagônicas. Identificando algumas dessas relações, poderemos aclarar o que se apresenta como paradoxo ou ecletismo fora de controle devido aos afrouxamentos ideológicos no Brasil contemporâneo.

O trabalho a ser desenvolvido deverá proceder à análise de alguns dos projetos mais destacados dessa tradição moderna, a partir da obra fundamental de Oscar Niemeyer, que esclareçam os nexos entre a elaboração de uma linguagem específica – *nacional* – e o desenvolvimentos das cidades brasileiras, no panorama da rápida industrialização do país durante o século XX. A análise da forma – histórica – deverá dar concretude ao *sistema* formado por essa tradição, já que, como nos diz Argan "explicar um fenômeno

significa identificar, em seu interior, as relações de que ele é produto e, fora dele, as relações pelas quais é produtivo, isto é, as que o relacionam a outros fenômenos, a ponto de formar um campo, um sistema *où tout se tient*" (Argan, 1992a:20).

Essa discussão se inicia pelo, digamos, "paradoxo Copan". Referência urbana fundamental da cidade de São Paulo, esse edifício é um nó górdio no desenvolvimento da matriz arquitetônica brasileira. Sedimenta, por essa razão, os princípios dessa arquitetura e, ao mesmo tempo, seus impasses. Sua análise permite identificar os temas fundamentais desenvolvidos a partir do projeto instaurador do MESP, a ultrapassagem da filiação corbusiana e a relação entre edifício e plano urbano moderno. Ao mesmo tempo, ajuda a desvendar os compromissos e enganos de nossa mitologia moderna atualizada no contexto social mais recente. O trabalho consiste então, a partir dessa ênfase, no recuo até esse momento "formativo"[1] (entre o MESP, em 1936, e a Pampulha, em 1942), e no avanço até Brasília, equilíbrio instável – e final – dos pressupostos assumidos. Esse seria o ciclo percorrido daquilo que se convencionou chamar de Arquitetura Moderna Brasileira. Esse recuo obrigou a retomada parcial de minha pesquisa de Mestrado (Recamán, 1995), que se centrava no período "formativo" encerrado na Pampulha. As análises ali contidas foram atualizadas a partir dos novos temas sugeridos pelo desenvolvimento dessa arquitetura nos anos cinqüenta (a "contraprova das cidades"), e de uma visão mais ampla em relação à contribuição de Le Corbusier. Pretende ganhar com isso maiores abrangência e poder explicativo dos fenômenos mais recentes.

Nota

---

[1] O conceito de formação tem aqui sentido preciso, assim definido por Otília Arantes, a partir do trabalho original de Antonio Cândido ("Formação da literatura brasileira"):

"...'formação' é propósito construtivo, deliberado, das elites dirigentes e cultivadas, de dotar o país de linhas evolutivas que culminem no funcionamento coerente de um sistema cultural local, tendo por modelo e parâmetro crítico a relativa organicidade da vida cultural européia no que concerne sua capacidade de incidir e (formalizar) no campo de forças constituídas pela sociedade moderna. Supõe portanto o ideal de seriação, concatenação, continuidade, tradição, em contraparte à barafunda de nossa vida mental, em que nada se segue de nada, nada acumula que não seja logo decapitado por intromissão de alguma coisa prestigiosa porém extrínseca ao quadro das contradições locais que arduamente se estava procurando reconstituir, ou seja, supõe um sistema de referências recíprocas por oposição às manifestações avulsas e isoladas." (Arantes, 2002: 9)

Esse momento formativo da arquitetura moderna brasileira (do MESP até a Pampulha) garantirá um conjunto de referências que guiará a produção posterior dessa arquitetura, a partir dos anos 40, quando por fim teremos um sistema em pleno funcionamento.

Esta pesquisa é devedora (e espero, prosseguimento), das reflexões em vários níveis do trabalho de Otília Arantes, e todas as referências que concentra. Quer no campo específico da arquitetura (moderna, contemporânea ou brasileira), quer em relação ao pensamento social brasileiro. As poucas referências bibliográficas aos seus textos não traduzem o peso de seu pensamento na construção do argumento desta tese, o que pode ser facilmente identificado pelo leitor mais atento. Corresponder a essa abrangência foi a tarefa mais difícil, e apenas precariamente alcançada.

I - Copan: edifício chave, tipologia malograda

O Edifício Copan[1] foi, de nossa parte, uma intensa experiência em 2001. Sua recuperação promovida pelos condôminos – na voga de recuperação da área central – intensificou a divulgação desse edifício, cada vez mais referência formal e programática para a nova geração de arquitetos da cidade. Reabilitação que fica evidente na série de trabalhos finais dos cursos de arquitetura que o tem como referência direta ou indireta. Da vasta experiência moderna brasileira, é sem duvida o exemplar selecionado quando se trata de unir o que parecia para sempre separado: o edifício moderno e a cidade real na qual está implantado. A lâmina "pura" sobre embasamento articulado, abrigando um "mix" funcional, parece ter se tornado um ícone de modernidade urbana entre nós, no início do novo século.

Em fevereiro desse mesmo ano, esse edifício foi personagem principal de uma desconcertante experiência acadêmica nas distantes Eindhoven (sede da Philips) e

Groningen, cidades com aproximadamente duzentos mil habitantes, ambas na Holanda. Replicado, invertido e recortado, foi durante dois dias "objeto" arquitetônico deconstruído pelos estudantes, nas mais variadas possibilidades. Ele, o edifício, e as favelas foram os exemplos da experiência urbana brasileira sobre a qual se debruçaram arquitetos e estudantes, buscando saída e renovação para os impasses da arquitetura holandesa atual – ela mesma protagonista e em busca de ampliação de mercados na Europa una[2]. O inusitado fica por conta da simetria do que ocorrera entre nós com os modelos europeus em nossa antropofagia modernista, da qual o próprio Copan é uma decorrência exemplar.

Mas a experiência extrema ficou por conta de uma conversa com o seu arquiteto, realizada em 18/11/2001, em seu escritório no Rio de Janeiro[3]. Oscar Niemeyer descartou inapelavelmente essa solução tão celebrada. Se a análise da evolução de sua obra aponta o Copan – e a série de edifícios com a mesma, digamos, tipologia – como uma solução superada dentro da linguagem que se propõe desenvolver, a clareza com que isso é afirmado impressiona. E se todos sabemos, ou deduzimos, qual o pensamento desse autor sobre a relação do novo edifício e a cidade, ainda assim causa espanto o descarte desse projeto por causa dos constrangimentos urbanos a que, por equívoco, se submeteu. Nem o culto a essa fase de sua obra por parte de uma nova geração neomoderna arrefece o velho mestre em relação às suas convicções sobre como enfrentar – ou não enfrentar – o fenômeno das cidades no Brasil. Essa radicalidade – mais clarividente que essa celebração extemporânea – autoriza e reforça uma verificação de sua obra a partir de uma unidade coerente, como resposta, que não admite suavizações, aos desafios a que foi obrigada a responder ininterruptamente durante a maior parte do século XX. Dentro dessa

unidade, o edifício Copan é ao mesmo tempo uma experiência dissonante – refutação malograda que reforça as hipóteses iniciais – com resultados notáveis no desenvolvimento posterior dessa matriz arquitetônica. É também crônica importante desses anos cruciais para a história moderna brasileira e seus impasses.

Tal amplitude de possibilidades interpretativas indica ambas a complexidade da solução e a quantidade de problemas que propôs solucionar. Se considerarmos que esse exemplar – da série de que faz parte – foi a mais arrojada aproximação entre a tradição de edifícios da arquitetura moderna brasileira e os problemas reais das metrópoles emergentes a que a princípio estaria conectada, haverá interesse em re-focalizá-lo, a partir desses novos significados que o olhar contemporâneo propõe. Ou seja, a partir da virtualidade dessas imagens refratadas, recompor, atravessando o prisma que o decompõe, o objeto em suas múltiplas determinações. Que por sua vez é síntese de um processo mais abrangente que alcança os impasses mesmos da modernização em sua versão local, e, por extensão dialética, aponta as aporias da modernização burguesa *latu sensu*. Isso porque essa tentativa de conciliar linguagem moderna e cidade existente é uma proposição externa à lógica da própria arquitetura moderna, porquanto esta nada mais planteava que a superação da cidade industrial caótica do começo do século, por uma outra, industrial também, só que construída a partir de um *plano* (cujo edifício era a expressão mais evidente, porém parcial e insuficiente). É, no entanto, uma contradição do projeto moderno, quiçá a mais profunda, pois tal inflexibilidade – a reordenação total do espaço social – fez esvaírem-se as energias utópicas da sociedade moderna em seu oposto: ora a ordenação totalitária do *social*, ora a consagração do mercado e sua lógica (Arantes, 1998:21).

Edifício e cidade

Dois fenômenos da modernização brasileira parecem um grande paradoxo, se olhados com cuidado: a arquitetura moderna e a intensa metropolização do quadro urbano no Brasil. Por circunstâncias históricas bem determinadas, essas duas forças modernizadoras terminaram por desencontrar-se no desenvolvimento do capitalismo brasileiro, se o ponto de vista for o arranjo racional das cidades, mesmo que a partir de sua organização produtiva (nem social, nem ecológica, nem artística, etc.). Não se controlou modernamente nem a configuração das cidades tampouco seu crescimento, apesar das intervenções inspiradas nos princípios modernos serem encontradas aqui e ali, geralmente com um resultado desastroso.

Por essa razão, os inúmeros edifícios modernos de nossa prolífera tradição mantêm uma relação conflituosa com as cidades, negação que são da modernização urbana, base da modernização arquitetônica. Têm essa grande vantagem, no entanto: a forma moderna do edifício, ao desconsiderar a cidade, sobrevive a ela, ao seu mecanismo *deformador*. Com variações muito grandes, os edifícios modernos no Brasil conseguiram se arranjar com o caos urbano circundante, de diferentes maneiras: abrindo clareiras, desviando dos fragmentos e mantendo seu princípio formal, destacando-se do gabarito (ou melhor, a média volumétrica das edificações existentes), inserindo-se nele, fechando-se à cidade, refletindo-a, dialogando com a topografia (na boa lição corbusiana), etc. Diversas maneiras de resolver o problema da implantação sem aceitar a desorganicidade da cidade nem propor sua planificação (tarefa sabiamente descartada desde o início, se lembrarmos aqui das polêmicas iniciais dos estudos para o edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro em 1936).

O valor da arquitetura moderna brasileira deve ter sido, subjacente à primeira impressão de regozijo com a desenvoltura das formas curvas e etc. superando o subdesenvolvimento (sentimento próprio da má consciência européia e americana), exatamente realizar o edifício moderno sem o vínculo que lhe dava razão de ser: a conexão de cada elemento arquitetônico com o *Plano* urbano, e a lógica de mão dupla entre essas dimensões da nova cidade moderna. Sabedoria notadamente nacional, que acrescenta reticências às certezas modernas e atualiza seus compromissos, de início, difíceis de considerar e perceber.

Durante muito tempo (uns 50 anos), essa arquitetura refratária à cidade manteve funcionando o que sobrava de um sentimento moderno pelo *Novo*. Ora uma autonomia da forma e da beleza ainda que por sobre um mundo de injustiças, como é o caso de Oscar Niemeyer; ora a instauração de um novo programa e uma nova sociabilidade intra-muros, como é o caso de Vilanova Artigas, para ficarmos com as matrizes mais importantes. Em ambos os casos, do ponto de vista dessas arquiteturas, o contraste com o caos urbano poderia ser didático em relação a uma nova sociedade (do ponto de vista da cidade real, apenas mais um objeto-fragmento a reforçar-lhe a lógica). Esse ideário sobreviveu aos anos do "milagre econômico", mesmo porque foi amplamente utilizado para a construção das sedes das empresas estatais, ministérios, casas de autoridades, etc. Mas é inequívoca a sua crise durante os anos 80, coincidência ou não, os anos da redemocratização do país e seu ingresso no mundo dos mercados financeiros internacionais e a "nova ordem mundial".

Qualquer que tenha sido o motivo da sobrevida desse modelo moderno tardio que perseverou entre nós, o fato é que atravessamos imunes a crise que o assolou – tanto

no seu lugar de nascença, a Europa, como no lugar em que mais proliferou como um "estilo internacional", os EUA – durante os anos 60 e 70. Poderíamos dizer que esse modelo acompanhou, no Brasil, as transformações do Estado que lhe deu origem, garantiu sua disseminação, e dele se utilizou como uma de suas mais contundentes identidades. Malogrado esse projeto político (que envolvia uma idéia de Nação, que também fazia água com a "nova ordem mundial"), malograda essa arquitetura, em suas diferentes versões. Nesse momento, os anos 80, estávamos despreparados para tal orfandade estética, e, principalmente, desatualizados em relação às críticas já existentes fora do país, que propunham uma "volta às cidades", depois das desastrosas experiências do urbanismo moderno em toda parte. Mesmo porque, também nossas cidades não permitiam nenhuma volta, pois se desenvolveram todas já durante o século XX, com a modernização industrial do país, e, no pouco em que foram controladas e projetadas, seguiram uma cartilha avessa ao "espírito" urbano da tradição européia de cidades (usamos, com alguma variação, a cartilha moderna da tábula-rasa, *zoning*, grandes vias de circulação rápida para automóveis etc.)[4].

O que chegou ao país com grande rapidez foi a linguagem das grandes torres, símbolos do capital financeiro e do mundo dos serviços, que exigiam uma imagem mais contundente que as outrora discretas lâminas modernas. Essas novas torres são destinadas, principalmente, aos novos centros de negócios localizados nas periferias valorizadas das grandes cidades. Outra conseqüência desse atraso do debate acerca dos novos temas da arquitetura internacional – e da quase inexistência de autocrítica entre os arquitetos brasileiros – foi que a questão urbana chegou entre nós contaminada já pelo receituário do "planejamento estratégico", que prescreve para

as cidades aspirantes a "cidades globais", dentre outras coisas, centros renovados, com destaque para seu caráter "cultural" e "histórico". Foi dessa forma, com grande atraso, que as intervenções pontuais em centros urbanos começaram a aparecer a partir dos anos 80.

No caso de São Paulo, a maior e mais complexa metrópole do país, essa discreta "volta ao centro" vem exatamente quando se acentua a sua deterioração. Mesmo que se entenda a mudança em relação ao centro da cidade como uma alteração de uso – de sede das grandes empresas para comércio e serviços de caráter mais popular – o que não significa deterioração, deve-se observar a falta de investimentos do capital imobiliário nessa região, em comparação com outras áreas do eixo sudoeste supervalorizadas. Essa dinâmica de valorização de novas zonas de investimentos imobiliários, *pari passu* com os investimentos públicos, é uma das principais características da transformação lucrativa dessa metrópole (Recamán, 2000). O centro da cidade, deixado para trás pela dianteira do capital, vai se ressentir com mais evidência do expurgo histórico de sua população. Vazio fora dos horários comerciais, vai se tornar o abrigo das populações de rua que vão aparecer com a crise social e as novas políticas de modernização neoliberal dos anos 90.

E um dos símbolos de um novo centro a ser recuperado é o edifício Copan, porque parece conciliar a nossa tradição moderna e as preocupações contemporâneas com a retomada da vida pública nas cidades (ou, como dissemos, o receituário dos "planos estratégicos"). Exatamente esse grande edifício, que marcou o fim dos grandes investimentos imobiliários da área central, no início dos anos 50. Seu anunciado caráter urbano – uma exceção na arquitetura moderna brasileira – vem da solução encontrada, devedora das Unidades de Habitação corbusianas: uma

lâmina com habitação diversificada – a tão buscada *diferença*, seja de funções, de classes, etc. – e um embasamento com comércio e serviços que atendam tanto o edifício como a vizinhança. Estaria nessa fórmula bem sucedida a resposta moderna às novas demandas urbanas contemporâneas, a ser recuperada ela mesma e disseminada como solução para os problemas das cidades. Ficariam salvas do revisionismo contemporâneo pelo menos algumas das nossas experiências modernas, por assim dizer "regionalistas", no sentido da discussão crítica sobre as cidades durante os anos 70 na Europa e nos Estados Unidos. Em resumo, o Copan reúne muitas qualidades de sabor contemporâneo: é um marco urbano (cartão postal obrigatório da cidade de São Paulo, sempre em destaque em meio aos outros edifícios despersonalizados), possui uma diversidade de ocupantes (*mix* ainda maior que o imaginado por Oscar Niemeyer, já que as unidades de quatro dormitórios foram subdivididas em *kitchenettes*, uma das causas de deterioração do condomínio, segundo seus defensores), é "contextual" ("dialoga" com o meio urbano em que se insere), é patrimônio histórico (afinal a tradição moderna já deve ser preservada e recuperada como exemplar histórico), etc. Essas novas mitologias fazem com que a solução seja encarada, no início do novo século, como um exemplo atualizável dentro da reinvenção das cidades – em chave de grande evento "cultural" – no mundo contemporâneo.

"Desrecalque globalista"

Poderíamos dizer sem muito erro que a experiência moderna holandesa é um antípoda da brasileira. Porque os holandeses levaram a um patamar inédito a experiência habitacional – social – que era epígrafe central do movimento moderno,

enquanto o Brasil levou a patamar inédito sua experiência formal, ou, para não polemizar antecipadamente, a busca da "beleza" própria das formas arquitetônicas. Se o programa moderno em arquitetura buscava a síntese entre programa social e autonomia estética, podemos fazer essa distinção. Tanto os holandeses são criticados – e se reconhecem nessas críticas – pela pequena ousadia de sua pesquisa formal arquitetônica, como os arquitetos brasileiros são criticados pela ausência de objetivos sociais da arquitetura moderna brasileira.

Destacam-se na pesquisa holandesa as tipologias habitacionais e sua disposição urbana, ou seja, a relação entre cheios (edifícios) e vazios (espaço público) na composição da cidade. Mesmo com as críticas e autocríticas contemporâneas – que exigem "espetáculo" arquitetônico – a arquitetura holandesa mantém seu caráter, digamos, "social" (cabe lembrar que esse Estado do "bem-estar social" holandês data de quase um século e só foi possível em países centrais do capitalismo avançado). Mesmo sua mais destacada personalidade do *star system* internacional, o arquiteto Rem Koolhas, obstina-se na busca de uma síntese entre o edifício e o espaço urbano (ou melhor, externo), "desconstruindo" o esquema "figura-fundo" da normalização moderna. Propõe uma nova dinâmica urbana, que nada tem a ver com os contextualismos recentes, em que movimento e fluxos alteram a lógica do edifício como unidade. Não nos interessa discutir aqui se o resultado dessa operação é desmitificador ou re-mititicador, mas sim, o fato dos holandeses terem chegado a esse problema através da saturação de uma "ordem" urbana possível, promovida por uma visão moderna – ainda que específica – do todo social. A ênfase foi, durante esse século "moderno", a relação da unidade habitacional com o espaço coletivo, e a relação do conjunto com a cidade.

O Brasil, ao contrário, devido aos estreitamentos históricos de seu desenvolvimento, não pôde condicionar o crescimento de suas cidades, refratárias a qualquer tipo de ordenação outra que a lógica mais direta da especulação imobiliária e da segregação social. A modernidade arquitetônica interessou no que tinha de aparência, de forma apaziguadora dos conflitos da ordem burguesa industrial em uma sociedade periférica. Operar nesse nível foi a tarefa realizada com destreza por nossos arquitetos, ajudando a viabilizar uma modernização feita às custas da manutenção de relações sociais atrasadas ou pré-modernas. E para tanto fomos buscar na "tradição" européia os elementos já desenvolvidos de uma linguagem do edifício moderno, mais especificamente de linhagem corbusiana. Pois apenas sobre o edifício poderia recair uma ação moderna, ainda que todo o desenvolvimento de seus princípios indicasse a cidade como seu resultado final. Não se mostrou possível intervir "funcionalmente" nas cidades porque elas são a própria espacialização das relações de produção, o que por aqui não admitia objeção. Exatamente o elo frágil da cadeia de montagem moderna vai hipertrofiar-se, como signo de modernização. A forma-edifício (parte da cadeia "fordista" que vai desde os componentes da construção – ou mesmo os objetos do cotidiano – até o plano urbano) vai cristalizar-se, aproveitando a herança de significações consolidadas e do caráter simbólico – e de massa – da arquitetura.[5]

E a arquitetura moderna brasileira será a construção, ultrapassando os limites anteriores, desse *objeto* arquitetônico reificado. Se esse processo já estava dado pela equação moderna inicial, aqui ele pôde construir-se de modo unidirecional, potencializando os vínculos entre linguagem arquitetônica e as estruturas de poder,

no caso, modernizadoras (no sentido da aceleração autoritária da industrialização em um país agrário).

De pronto coloca-se um problema ideológico: como aprofundar uma reflexão moderna abrindo mão de sua gênese urbana? Segue-se a este, um outro, prático: o que fazer com as cidades que iniciam um violento processo de metropolização? Se a história da formação da arquitetura moderna brasileira responde satisfatoriamente – do ponto de vista da construção de uma ideologia modernizadora num ambiente discorde – à primeira questão, a solução não resistirá à contraprova das cidades. Pulando quinze anos do marco inicial – nos quais se consolida o *objeto arquitetônico* moderno e brasileiro – encontramos justamente o projeto do grande conjunto do Copan, em 1951, tentando reunir o que desenvolveu-se em disjunção: a trama urbana da metrópole e o edifício. O problema então se apresenta exacerbado, quer pelas dimensões do programa e da construção, quer por sua localização central, que enfatiza sua dimensão urbana no momento de aceleração do ritmo de crescimento da cidade de São Paulo, que se preparava para uma operação *estratégica*: a comemoração do quarto centenário de sua fundação (1554-1954).

Além disso, o destaque adquirido por essa construção está no fato de que ela rompe uma tipologia que se estabelecia: dos edifícios com *pilotis* limitados pelo lote (e que compõe boa parte dos conjuntos modernos na cidade até hoje). Solução que o próprio Oscar Niemeyer utilizou no período, mas que foi ultrapassada por essa nova interpretação moderna da cidade, a partir das contradições da equação original. O modernismo disseminado ficava a meio caminho, pois adaptava o paralelepípedo possível (legislação e propriedade do solo) a uma série de elementos que

consagraram uma linguagem moderna tímida, não poucas vezes eclética e amaneirada. Oscar Niemeyer ensaia no Copan uma dinâmica nova entre o objeto arquitetônico e a cidade-paisagem.

Pouca coisa restou da lição do MESP (1936), em sua adequação – nada corbusiana – ao sítio, além da necessidade de um marco numa paisagem dissonante. A principal alteração feita pela equipe brasileira em relação ao risco original de Le Corbusier para esse projeto inaugural se dá exatamente em sua implantação na quadra, que considera tanto os limites do arruamento do plano acadêmico de Alfred Agache, quanto os edifícios existentes. Da mesma maneira, levando em conta o descontrole sobre o processo de construção das novas edificações na área central, a horizontalidade corbusiana se transformou em uma verticalidade monumental que garantisse – como de fato garantiu – o destaque do edifício na paisagem caótica da cidade. Estabelecem-se então, dois padrões de aproximação à cidade, contrários à lição da matriz corbusiana: a afirmação da quadra, da volumetria circundante, dos fluxos pedestres e a verticalização do volume sobrepondo-se à irregularidade dos gabaritos urbanos. O desenvolvimento posterior da arquitetura moderna brasileira, no entanto, aprofundará as alterações da linguagem do edifício em detrimento de sua situação urbana. Estamos apenas destacando aqui que, no projeto do Copan, retoma-se em alguma medida essas questões latentes já equacionadas na primeira hora, abandonadas em função do programa não urbano dessa arquitetura (amplamente configurado nos edifícios ao redor do lago artificial do novo e distante bairro da Pampulha, em 1942).

Vejamos, então: *Plano* e *tábula-rasa* (matriz corbusiana); marco moderno sobrepondo-se à cidade antiga (MESP); marco moderno e vazio abrindo clareiras na

cidade caótica (Pampulha). Nenhuma dessas possibilidades está no horizonte do projeto do Copan, em seu confronto com a nova dinâmica metropolitana. O diálogo, inevitável pela própria justaposição – intrínseca ao empreendimento – não se dá mais em nenhum dos termos possíveis até o momento.

O Copan nem estabelece um vínculo com um Plano urbano de uma nova cidade – como de resto toda a produção brasileira à exceção da cidade-objeto de Brasília – como tampouco procura uma relação vital, de qualquer tonalidade, com o espaço público no qual se insere. O novo edifício poderia propor novas relações urbanas, pouco importando a qualidade desse espaço consolidado. Não se trata de uma simbiose "contextualista", mas, à maneira do MESP, propor novas relações espaciais na malha existente a partir de seus fluxos, proporções, monumentalidade, etc. A especificidade do Copan está no fato dessa inserção violenta de um objeto autônomo e introvertido no interior da cidade, sem os vazios apropriados, segundo a tradição moderna, para sua monumentalização ou neutralização em meio adverso. Ao usuário da cidade resta fruir a proximidade imediata desse mega-objeto arquitetônico, não inserido – incorporado ao existente – nem distanciado como uma nova realidade. Cabe lembrar que essa monumentalização pelo confronto foi lição parcialmente aprendida na experiência original do MESP, agora, sob todos os aspectos, agudizada.

O acúmulo e sobreposição dos objetos urbanos na metrópole fragmentam a experiência do cidadão porque seguem princípios exteriores à própria forma da cidade, ou seja, a espacialização da lógica produtiva que rege a ordenação urbana aparece como alógica e gratuita. A disposição de unidades arquitetônicas no solo dividido da propriedade privada submete qualquer princípio parcial à

desorganicidade do princípio geral. Sobretudo nos lugares em que essa lógica está desimpedida de outras mediações sociais (como os contra-vetores de democratização do acesso à propriedade do solo e aos equipamentos urbanos). Mais do que submeter-se, como objeto-unidade, à lógica urbana, o Copan introjeta-a, numa operação inédita pela aspereza demonstrada. Não propõe, à maneira da Torre da Seagram de Mies van der Rohe em Nova Iorque, uma contraposição ao entorno, instaurando uma nova ordem. Nada indica o *novo* no Copan, mas a sua distorção, a sua deturpação.

Os objetos arquitetônicos a que estávamos acostumados, e a que voltaremos a nos acostumar depois dessa experiência limite, exigiam o vazio. Ao anular o vazio nesse edifício, Oscar Niemeyer deforma-o por necessidades exteriores, que nada indicam a retórica da beleza da forma autônoma que justificaram as experiências em vários períodos de sua obra. Esse *objeto* se mantém, mas suas curvas, multiplicadas em sobreposição exaustiva, denunciam insensato acordo com os mecanismos da cidade, naquele momento, paradoxais ao extremo[6]. Ou ainda, uma contaminação com o ímpeto de desenvolvimento que se sabe e aceita-se parcial, desigual. Em nada lembre as operações vanguardistas de decomposição de objetos em nome dos processos da *forma*. Esse objeto não está decomposto, mas corrompido, para enfatizar-se.

Transformou-se não em marco da arquitetura moderna brasileira, mas em imagem-símbolo da metrópole de São Paulo. Povoa cartões-postais, vinhetas, cartazes, revistas de viagens etc. Representa, como nenhuma outra obra de arquitetura da cidade, o seu desajuste (que advém de seu "progresso"). Comprovam e acentuam essa experiência as fotos que reforçam essa deformação. Ora visto de cima (com

lentes "olho-de-peixe"), ora visto a partir do chão (forçando ângulos com perspectivas distorcidas), esse edifício concentra e sintetiza a cidade, sem nela diluir-se (como desaparece boa parte de tudo que nela é construído). Enganam-se os que reclamam vazio envoltório para que se possa reconhecer as qualidades da forma desse edifício (e então aproximá-lo de outros exemplares da obra niemeyeriana). O entorno dá sentido tanto à lâmina curva como às conturbadas vielas do embasamento. A operação não é de concordância, mas de dissonância e contorção; e não com o entorno imediato apenas, mas também com a escala da cidade dos anos 50, da qual sobressaía-se mesmo em relação ao espigão da Paulista, ainda não verticalizado.

É por isso que se pode falar, nesse caso, em um objeto *peculiar* dentro da obra desse arquiteto. O confronto dessa matriz arquitetônica, idealizada fora dos conflitos das cidades (o Pavilhão de Nova Iorque, em 1939, e a Pampulha, em 1942), com a maior metrópole do país, altera necessariamente seus princípios estéticos. Essa alteração talvez reforce alguns aspectos, e faça surgir algumas arestas, no mais das vezes desbastadas no controle maior da implantação ideal (em contextos não urbanos). A reação a todos esses elementos de realidade (além de tudo, tratava-se de um grande empreendimento imobiliário), provocou uma solução singular que em tudo revela as aporias do quadro geral. O jogo de cheios e vazios do conjunto, que aparentemente mimetiza o entorno na sua espontaneidade – e o que levaria à idéia de uma composição que parte da ordenação existente – é re-significado para garantir eloquência à grande forma curva que domina a composição. O caos da propriedade urbana potencializa o objeto arquitetônico que a princípio, ao isolar-se, contestaria a divisão da terra. Mas essa potencialização é deformadora, e não pode

ser aceita como elemento de projeto de uma arquitetura que nasce e desenvolve-se contra a cidade, na busca de uma beleza interna de suas formas. Essa experiência mostra que a arquitetura moderna brasileira, em sua matriz mais importante, não pode conviver, em nenhum termo, com a cidade real e suas relações sociais. Isso *alterará o* seu curso e, na impossibilidade de um recuo – pois as principiais cidades brasileiras explodem nesses anos de grande desenvolvimento – apontará para alternativas radicais.

Mas, por enquanto, voltemos a esse objeto potencializado e deformado, cujo vazio circundante é, como já dissemos, mimese do vazio-fragmento metropolitano que não logra transformar-se em espaço público. Ou, na desproporção do edifício em relação à escala da cidade dos anos 50, uma tábula-rasa também peculiar, pois formada pela textura homogênea em que a confusão urbana se transforma quando vista a boa distância. Qualquer das duas relações que seja considerada principal, o objeto inicial (existente apenas como hipótese) se desproporciona para alcançar diferenciação (objetivo evidente do projeto). Ao traduzir de maneira tão intrínseca algo da própria lógica da modernização da cidade, mantendo-se ainda objeto-unidade, transforma-se imediatamente em fetiche (da cidade, de sua modernização, da arquitetura moderna brasileira etc.). Apenas como contra-exemplo: o parque do Ibirapuera, pouco posterior, apesar de mais importante para a cidade, não alcança esse *status*, porque seus edifícios têm algo de indiferenciação que neutraliza a relação com uma cidade específica. Nesse caso, sim, as tipologias se referem entre si, num todo isolado cuja introversão é reforçada pela marquise-ligação.

Esse objeto-edifício fetichiza a cidade em sua ausência de ordenação aparente. Não é a toa que, na experiência holandesa, dois eram os elementos que serviram de base

para o trabalho: o Copan e as favelas. Essas últimas também são resquícios do sistema fundiário, que acabam contraditoriamente introjetando a sua lógica numa ação aparentemente conflitante. Com uma inércia menor, sua montagem acompanha limites inexistentes de propriedade, anula o espaço coletivo, e não *admite* qualquer antecipação racionalizadora. O grande edifício, com sua grande inércia, altera-se também, em outro registro, conforme a mesma lógica urbana. Com a vantagem de *formalizar* essa ação integradora, o que só é possível com todas as camadas ideológicas que o envolvem e o afastam dessa realidade a que se relaciona tão proximamente. Nisso também as favelas são mais precárias. Em ambos os casos os holandeses viam com bons olhos uma espontaneidade não autorizada pela escola moderna a qual entregaram quase um século de transformação de suas cidades. Os trabalho com as favelas resultavam em procedimentos[7], enquanto que os trabalhos com o Copan resultavam em impactantes arranjos compositivos.

Alguns aspectos do processo de urbanização da cidade de São Paulo seriam, então, uma alternativa contemporânea para o desenvolvimento das cidades no mundo da globalização, da fragmentação e da virtualidade informacional. E estariam representados por um elemento-síntese que opera, no mesmo registro, unidade formal e desorganicidade. O disparate da aproximação (a realidade da metrópole paulistana com 16 milhões de habitantes e cidades holandesas com 200 mil habitantes) não precisa ser demonstrado. Eqüivale ao impacto da imagem de uma imensa faixa de terreno que corta a cidade de Eindhoven (em processo de esvaziamento por causa das mudanças "globalizantes" na Philips) preenchida com seqüências *copy and paste* de Copans como símbolo de contemporaneidade. Quando perguntados sobre o programa dessa série de edifícios (que abrigariam um

quarto da população da cidade!), a resposta foi: "nenhum". Não deixa de ser interessante que um elemento arquitetônico, fruto da transposição da ordem funcional européia para um contexto impróprio, volte para seu contexto de origem – *numa antropofagia* às avessas – como ícone da crise da funcionalidade.

Correção de rumos

Na versão original da entrevista de Oscar Niemeyer, referida acima, o arquiteto responde da seguinte maneira uma pergunta sobre a atualidade do edifício Copan:

> "Niemeyer: Acho que a gente não pode, em um prédio moderno para uma cidade moderna, imaginá-lo em relação ao que há em volta. É muito complicado. Cada arquiteto quer dar o seu show, e as cidades são confusas. O Copan foi um gesto de coragem do empreiteiro que construiu, o Otávio Frias. Ele teve a coragem de construir aquilo, como exemplo de um prédio moderno, mas sem maior importância.
>
> Entrevistador: É de uma certa forma intrigante essa análise que você faz do Copan, por que hoje é uma solução muito bem vista....
>
> Niemeyer: Pois é.....mas já em relação à cidade não é tanto assim.
>
> Entrevistador: Não?
>
> Niemeyer: Acho que não. A cidade não foi projetada. Nenhum prédio em São Paulo foi feito com a liberdade que deveria ser. Tem o ambiente, tem as coisas em volta... Ele sofre isso tudo, e ele ainda aumenta às vezes a confusão... A arquitetura urbana é muito difícil.
>
> Entrevistador: Mas ele resiste, numa cidade sem paisagem, como símbolo. O crescimento da cidade de São Paulo se encaminhou para outras áreas, e o Copan ainda continua sendo uma referência construída da cidade....
>
> Niemeyer: O que eu fiz como arquiteto, as obras que eu projetei, você não vê um prédio de escritório e nem um prédio de apartamento. É difícil..., sofre sempre os problemas do lugar, os problemas do poder imobiliário. Eu nunca fiz essas coisas. Eu gosto de fazer outro tipo de edifício. Eu acho que as cidades deveriam ser multiplicadas e não deveriam crescer exatamente. Uma vez eu estudei uma cidade para o Nordeste, eu previa isso. É uma cidade para cem mil habitantes, mas quando ela estivesse

> completa fazia-se outra cidade, deixando o espaço livre, vegetação. Era outra coisa. Ela surgiria sucedendo assim linearmente, criando um grande conjunto, que seria uma série de cidades se multiplicando."[8]

Com maior clareza que os entusiastas da solução adotada no Copan, Oscar Niemeyer sabe tratar-se de uma impossibilidade. Um projeto como esse nem altera a "*confusão*" típica da cidade, nem se constitui plenamente como um objeto arquitetônico, no sentido da obra desse arquiteto. Ao contrário do modernismo disseminado nos anos 50 no Brasil, Oscar Niemeyer mantém-se fiel ao paradoxo corbusiano, enfaticamente reforçado naquele período com o projeto e construção de sua mais importante Unidade de Habitação, nos arrabaldes de Marselha (1947-52). Se a versão miesiana do pós-guerra encontrara uma acomodação urbana, em seus paralelepípedos de vidro – arranha-céus implantados em praças-vazios em meio às grandes metrópoles americanas, reforçando a ortogonalidade do plano urbanístico pré-moderno em "tabuleiro de xadrez" – as lições corbusianas que herdáramos e desenvolvêramos não permitiam estabelecer qualquer vínculo com a cidade-real.

Tal desvinculação vai além da tábula rasa do início dos anos 20, com o Plano para uma Cidade de 3 milhões de Habitantes (1922) e o Plano *Voisin* para Paris (1925). Nesses exemplos, as reminiscências da velha cidade são tratadas como áreas a modificar segundo a nova lógica da área piloto (com exceção de alguns monumentos a preservar graças ao seu caráter histórico e artístico, mas devidamente descontextualizados). Nos Planos para o Rio de Janeiro e Buenos Aires (1929) e principalmente o Plano para Argel (1930-1934), mais deslindado, Le Corbusier estabelece um novo patamar para essa relação entre *plano urbano* e *cidade existente*. Não se trata nunca de uma nova relação entre o *edifício moderno* e o *entorno*. O plano incorpora as antigas estruturas da cidade, que são interconectadas

por mega-estruturas de circulação, muitas vezes edifícios-ponte que atravessam a paisagem, serpenteando as encostas de topografias variadas. As vias de circulação rápida unem as diferentes partes, sejam elas os novos bairros residenciais, os centros comerciais ou administrativos, ou mesmo o centro histórico. Já não se pode falar *mesmo* em edifícios, já que essas mega-estruturas se transformam em *terrains artificiels* que recebem, com toda a infra-estrutura, as novas unidades como que autoconstruídas de acordo com as necessidades dos usuários.

Com a crise da *Ideologia do Plano* (discutiremos isso mais adiante), tais exemplos dos planos urbanos de Le Corbusier são o ápice e ao mesmo tempo a derrocada final do pensamento moderno em arquitetura. Essa crise, evidente na sua produção do segundo pós-guerra, tem um momento de transição na série de unidades de habitação que esse arquiteto projetou e construiu até o início dos anos 60[9]. Mesmo desvinculados de planos para essas cidades, esses edifícios guardam, por um lado, uma implantação *voisin*. Situados nas periferias, em meio a parques e vazios, aguardam melancolicamente a ordenação do espaço urbano. Mas sua importância vai além do fato de serem "exemplos" e formalizações parciais da cidade corbusiana. Na própria concepção desses edifícios, os "cinco pontos da arquitetura" vão perdendo clareza e, portanto, sua força. Os *pilotis* se avolumam, o *brise-soleil* domina plasticamente a fachada (que não é mais tão *livre* assim), o concreto, antes com a clareza dos ângulos e acabamentos perfeitos, admite as imperfeições das fôrmas de madeira e se apresenta *brut*[10]. Essas alterações programáticas, sensíveis a partir dos anos 40, se encaminharam para os projetos heteróclitos da capela de *Notre Dame du Haut* em Ronchamp (1950-1955), o convento de *La Tourette* em Eveux (1957-1960). Não é só o novo programa – religioso – que indica uma radical

alteração, mas a excepcionalidade e a ausência de qualquer retórica – sim, porque agora se trata de disso – tipológica nesses complexos jogos de formas arquitetônicas. Esse novo patamar não se arrefece nem quando o programa inclui a construção de uma cidade inteira no Punjab. Chandigarh em nada lembra os princípios urbanos estabelecidos nos anos 30. A imagem da nova cidade resume-se aos edifícios do Capitólio, amplamente divulgados e que beiram uma nova significação arquitetônica (aproximação irresistível quando se vê as fotos com a população local e seus animais sagrados percorrendo seus vazios, tendo ao fundo as expressivas evoluções formais desses palácios).

Se considerarmos esse percurso – simplificado intencionalmente aqui – poderíamos concluir que, guardadas as devidas diferenças, esse foi também o percurso da arquitetura moderna brasileira, na direção da construção de seus *objetos arquitetônicos*. Mas não: a arquitetura de Le Corbusier que se seguiu à crise final da arquitetura moderna nos anos 30 é um comentário pessoal de um seu protagonista. Não existe mais nenhum caráter programático nesses exemplares, ainda que Le Corbusier tenha sido um ativista da planificação urbana moderna até a sua morte em 1965. Discursos e escritos anulam-se diante da clareza com que a crise do programa moderno é equacionada em sua obra arquitetônica. No caso brasileiro há de se destacar dois fatos que nos separam da experiência corbusiana: nunca estivemos vinculados originalmente à *Ideologia do Plano*, tampouco nos resignamos a projetar alguns belos edifícios, *sem programa*. Enquanto que a pouco extensa obra de Le Corbusier foi se tornando um rigoroso desenvolvimento de uma linguagem pessoal que em muito se vincula ao seu trabalho de artista plástico no panorama de uma Europa em crise, nós tínhamos como programa arquitetônico a construção de um

país moderno e voltado para o futuro. Iniciávamos o nosso ciclo hiper-tardio de industrialização e, portanto, faziam sentido entre nós certas conexões ideológicas, ainda que cada vez mais frágeis a partir das graves crises que assolavam o capitalismo mundial. Transmigra para o Brasil o *programa moderno* sem as *ideologias da planificação*, ou seja, seu percurso histórico tem continuidade na periferia, para aqui se concluir (Arantes, 1998:99). E isso se dará pela *forma*, achado da modernidade, nível em que podem operar as contradições desvinculadas dos processos reais de modernização. As etapas de evolução do capital geram ideologias. Estas podem ser utilizadas, fora de seu contexto original, para provocar ou acelerar saltos em processos de modernização induzidos. Afinal, foi no contexto mesmo da industrialização tardia da Europa continental que o projeto moderno alcançou seu clímax ideológico.[11] Reutilizá-lo, flexibilizado, no contexto brasileiro, é exemplo claro de seu *funcionamento*, e não estilização ou traição a seus princípios sociais.

O Brasil dos anos 30 é exemplo contundente das conseqüências do fim da *Ideologia do Plano*: assim como o *New Deal*, o nazi-fascismo e os planos qüinqüenais da URSS promoveram uma intervenção direta do Estado na economia (a guerra é seu aspecto mais contundente), prescindindo das mediações ideológicas de planificação do "social" (os planos urbanos e suas totalizações), o Estado-Novo foi uma das culminâncias autoritárias de nossa "modernização conservadora". Nesse contexto, qualquer retomada do "espírito planificador" da arquitetura moderna seria um retrocesso inequívoco. Ao contrário, desde seu momento inicial com o projeto do MESP (1936), apesar do impacto do plano corbusiano para o Rio de Janeiro, a arquitetura moderna brasileira vai renunciar a qualquer vínculo entre a nova

arquitetura e o *plano* urbano da nova cidade. A linguagem autônoma dos novos edifícios se encarregará de concentrar os novos conteúdos ideológicos acionados pelo processo em curso. Isso estabelecerá novas contradições, diferentes daquelas do projeto original. A mais evidente é o fato de que essa desconexão entre edifício e *plano* urbano se dar, em nosso caso, em um processo de intensa urbanização, fenômeno acirrado nos anos 50. A ênfase no edifício, nesse contexto de grande crescimento das cidades brasileiras, indica as novas funções do programa moderno entre nós, que não incluem as propostas de democratização das estruturas sociais e do acesso à moradia e ao equipamento urbano. No entanto, a nova arquitetura se estabelece no Brasil na vanguarda de um programa de modernização do país. Na falta do lastro produtivo, isto é, aportando em um país agrário e recém saído de um sistema escravocrata que deixara profundas marcas sociais, vai encontrar no passado colonial o seu atestado de autenticidade. A inspiração moderna no *primitivo a-histórico* se deu entre nós na busca das origens coloniais da formação de uma nacionalidade brasileira (saltando o século XIX, um século *histórico*). A ideologia nacionalista – que não pode ser afastada do Modernismo dos anos 20 e que vai adquirir seu sentido mais imediato na década seguinte – é a aparência mais eloqüente da *refuncionalização do atraso*[12].

A modernidade arquitetônica brasileira se dará, então, a partir de um edifício que se constitui como um objeto autônomo *específico*. Isso quer dizer que a racionalidade construtiva moderna coincide com uma lógica interna, *nacional*. E que portanto seríamos mais modernos quanto mais nos mantivéssemos fiéis aos princípios da nossa arquitetura da colônia, na lição de Lúcio Costa. Essa operação de referência ao passado original só poderá se dar a partir da *forma* do edifício, receptáculo

exclusivo dessa racionalidade latente desde a origem mestiça. Na construção das cidades não se pôde verificar o mesmo fenômeno. A pressa na ocupação do imenso território e as intenções extrativistas do colonizador dificultaram a elaboração de planos de cidades ou vilas, ocasionando um crescimento desordenado e espontâneo.[13] Isso se contrapõe à lentidão que três séculos de isolamento proveu: uma arquitetura que soube acomodar os conhecimentos mestiços, adaptando-se ao sítio e ao clima. O nacionalismo dos anos 30 se encarregava, dessa forma, de extirpar qualquer debate que envolvesse questões que a "modernização conservadora" não estivesse pronta a responder. E a questão das cidades era crucial, pois ali se dava a espacialização do *atraso* das relações sociais necessárias ao passo gigante da industrialização periférica. Desvincular a modernidade social de sua lógica industrial e atribuir-lhe um papel cultural que deva anteceder e guiar os processos de modernização social foi tarefa que não encontrou resistência de um programa moderno em crise ideológica nos centros em que foi gerado. Afinal, tratava, essa transposição, de um encontro oportuno entre a falência das expectativas libertárias da sociedade burguesa (e o divórcio com seu sistema de produção de mercadorias) e uma sociedade de formação econômica heterodoxa. Garantir essa desvinculação mostrou-se necessário, quer para a sobrevida de um sistema cultural, quer como ingrediente ideológico de construção de uma Nação centralizada, e decidida a industrializar-se.

O trabalho com a *forma* do edifício e seu potencial comunicativo – e o abandono ágil de qualquer referência à transformação da cidade – foi uma opção que estava ancorada na origem mesma da modernidade arquitetônica, ela também baseada nas aparências da modernização burguesa. O colapso da *Ideologia do Plano* era um

dado da cultura arquitetônica européia nos anos 30, e atualizá-la no Brasil não seria apenas desnecessário, como um erro. Portanto o formalismo da arquitetura moderna brasileira não pode ser visto como um retrocesso do programa moderno, mas sua mais avançada estratégia naquelas circustâncias. Abrir mão do vínculo entre o edifício moderno e o plano urbano mostrou-se uma opção ideológica fundamental para o sucesso do programa dessa arquitetura, e por que não, para o sucesso da maior arrancada industrial no panorama mundial durante o século XX[14].

O Copan é fruto, não desse afastamento programado, mas de sua contradição essencial. Com a aceleração do desenvolvimento industrial a partir dos anos 40, a metropolização e verticalização da cidades – principalmente a capital paulista e a capital federal – encerrava-se a fase que poderíamos chamar de modernização autoritária do Estado Novo em direção a uma liberalização dos investimento privados (ainda que baseados nos incentivos estatais). O crescimento vertiginoso de São Paulo atesta essa mudança, que passa a ser símbolo da nova fase de industrialização no Brasil. Nesse hiato democrático – por assim dizer – a arquitetura moderna brasileira, formada noutra conjuntura (estado autoritário centralizador) deve associar-se simbolicamente a esse impulso empreendedor, cuja marca é a pujança da livre iniciativa e de sua desordem característica.

A grande questão que esse edifício coloca é se é possível a matriz hegemônica da arquitetura moderna brasileira incluir em seu programa uma democratização (liberal) de seus pressupostos, adaptando-os à convivência de uma cidade dinâmica e controlada pelo capital privado (num país estatal)[15]. E essa adaptação deveria ir além da simples construção de edifícios em estilo moderno, paralelepipedais circunscritos (senão coincidentes) ao lote urbano. Existe alguma possibilidade que

esse programa contemple isso que, com todos os cuidados, poderíamos chamar de liberalização? Não estaríamos, nesse caso, diante do paradoxo do caráter autoritário da sociedade brasileira (estrito controle social através de mecanismos variados, favorecendo a ampliação da acumulação privada), que se mostrou funcional no desenvolvimento de nosso capitalismo periférico?

Senão, vejamos: essa unidade de habitação (ensimesmada) inserida no tecido urbano desordenado reclamaria – seguindo o receituário corbusiano e sua versão nacional idealizada a partir do MESP (1936), exclusive[16] – espaço vazio circundante, para guardar distância contemplativa. A novidade do Copan é que, ao contrário dos projetos anteriores, busca criar novo arranjo que tente destacar o edifício abrindo mão do controle do território de propriedade dividida. Isso seria possível, primeiro, através da escala monumental em relação à própria paisagem urbana (como se pode ver nas fotografias do período), segundo, através da lâmina curva que aponta para o infinito, tanto horizontal como verticalmente. Ambos, possíveis e suficientes dentro do grande lote disponível. Essa infinitude sugerida na solução – que abre a forma do edifício nessas duas direções – contrasta com as formas fechadas, também de grande porte, de alguns edifícios que buscavam uma composição urbana a partir de marcos – pontos focais sugeridos no plano de avenidas de Prestes Maia – como o Edifício Estado e o Edifício Itália, para ficarmos nas vizinhanças do Copan (Mendonça, 1999). Os embasamentos dessas unidades se encarregariam de harmonizar a torre isolada e os edifícios vizinhos, de gabarito mais baixo. O contraste do edifício de Oscar Niemeyer vai além, e garante a coerência desconfortável desse projeto em relação aos princípios mais fundamentais da arquitetura moderna brasileira (dando razão ao velho mestre quando anuncia a falência precoce da solução celebrada).

Enquanto esses outros grandes edifícios, também símbolos da modernização em sua versão paulista-industrial, procuravam harmonizar a dinâmica sem controle do crescimento da cidade com uma *forma* urbana possível – dando acabamento arquitetônico às arestas do arruamento aleatório, principalmente no cruzamento das radiais e perimetrais do Plano de Avenidas de 1930 – o Copan insere-se no contexto urbano como fragmento interrompido, suspenso e contingente (segmento de um *continuum* confirmado como impossível). Não propõe ordenação, não fecha ângulos ou perspectivas monumentalizando a implantação. Oscar Niemeyer constrange o edifício-viaduto de 6 km de Le Corbusier para o Rio de Janeiro (e para outras cidades também), no espaço descontínuo da cidade, de uma forma mais radical que a contemporânea Unidade Residencial de Pedregulho (1950-1965), de Afonso Reidy. Esta, remetendo-se diretamente à forma desse edifício-viaduto do plano de 1929 (de Le Corbusier), possui uma situação urbana totalmente distinta do edifício paulista. Situada numa encosta na periferia da cidade do Rio de Janeiro, mantém a implantação seguindo as curvas de nível do terreno acidentado, que guarda semelhança com os estudos originais de Le Corbusier citados: o partido horizontal harmonizando-se com a paisagem e a estratégia topográfica (implantação a meia-encosta que garante a visibilidade do conjunto para a cidade e vice-versa). Poderíamos dizer que essa também é uma absorção parcial da obra do mestre franco-suíço, já que não considera qualquer tipo de ordenação do território fora dos limites do conjunto (uma unidade autônoma ainda mais extrema que as Unidades de Habitação de Le Corbusier, porque prevê escolas, ginásios, vestiários, piscinas, quadras, lavanderias, centro de saúde, creches, mercado, etc.). É, contudo, a solução formal mais próxima a que se pode chegar daquela tipologia arquitetônica. Oscar Niemeyer, durante a elaboração do projeto final do Copan, cinde e mescla

totalmente a solução corbusiana. Do estudo original para o definitivo, inverte a proporção entre os blocos curvo e paralelepipedal do conjunto. O primeiro destes, suficiente e o único a ser construído, tem sua altura aumentada, verticalizando o edifício de matriz horizontal – o que garantia, como princípio, a sugestão do espalhamento pelo território, universalizando a solução. Essa operação, não realizada em Pedregulho, independentiza o edifício, nega radicalmente sua reprodutibilidade e eleva a solução formal corbusiana a um novo patamar de significações (seguindo os argumentos iniciais deste trabalho, revela-lhe as causas e as motivações mais ocultas). Extravasa em direção a outra tipologia, a dos arranha-céus, símbolos, naquele momento, da modernização da cidade de São Paulo, com sua referência ao padrão urbano americano[17].

Tomemos um resultado posterior desse arranjo que pode iluminar alguns dos impasses da solução. O Edifício Liberdade (1954-1960), que Oscar Niemeyer projetou para Belo Horizonte, prorroga, para concluir, aspectos da solução do Copan, indicando seus limites. Concentremo-nos em apenas um deles: a forma aberta do primeiro e a forma fechada do segundo, a partir, aparentemente, da mesma solução de quebra-sóis horizontais de concreto. Enquanto o edifício de 1951 criava duas elevações paralelas e distintas (uma com os quebra-sóis de concreto e a outra com amplas janelas), interrompidas pelas empenas laterais, ressaltando o prolongamento horizontal virtual da lâmina serpentiforme (negada na verticalização não corbusiana do conjunto e na implantação), o edifício de 1954 é tubiforme curvilíneo vertical. Os quebra-sóis circundam todos os pavimentos uniformemente, ressaltando as curvaturas da planta (cada pavimento é delimitado por uma única curva fechada, tornando indistintas as elevações), que se sucedem em camadas. Não

indicam nenhuma prolongação horizontal nessa forma fechada, que se remete diretamente ao arranha-céu de vidro de Mies van der Rohe (1920-1921), de filiação expressionista. Isso, entretanto, no momento em que o mestre alemão já criava, nos Estados Unidos, o padrão prismático do arranha-céu americano do "estilo internacional". As diferentes tipologias de planta que compunham o pavimento-tipo do Copan, e que se sucediam reforçando a regularidade e continuidade horizontal (cada unidade é uma fração do volume do edifício, que é uma fração de um edifício-viaduto hipotético), se transformam, no Edifício Liberdade, em espaços irregulares e curvilíneos, muito próxima da solução de planta da Casa do Arquiteto na Gávea, de 1955. Os conflitos formais que o Copan sugere são resolvidos, nesse edifício, radicalizando-se a unicidade da solução, que passa do padrão moderno de "lâmina" (que implica regularidade e estandardização) para *objeto arquitetônico*, que apenas encontra razão de ser na sua excepcionalidade. Essa mudança em tão curto espaço de tempo ressalta a inviabilidade da solução do Copan, um híbrido tipológico improlífero. Isso não se resolve no segundo projeto em Belo Horizonte. Pelo contrário, amplia-se a contradição entre a busca da unicidade do objeto arquitetônico e sua reprodutibilidade moderna. A segunda solução, um empilhamento de formas livres, é, sob todos os aspectos, um exercício inconcluso de arquitetura, rapidamente abandonado. Como será o programa habitacional, que exige multiplicação e regularidade, pelo menos no âmbito de uma pesquisa moderna. As novas soluções também deverão estar eqüidistantes da multiplicidade urbana, de sua desorganização formal e social.

Nem plano, nem cidade

A arquitetura moderna brasileira não pôde superar sua contradição de origem: é ao mesmo tempo antiplanificação e antiurbana. Seu vínculo moderno pós-*Ideologia do Plano* obriga-a à grande recusa do futuro e do passado. Entenda-se aqui o *futuro* como a possibilidade de ordenação funcional do espaço produtivo (amalgamando racionalidade da máquina e racionalidade social), e *passado* como a sedimentação espacial de relações produtivas pretéritas, mas não obsoletas. A *funcionalidade* do atraso, na nova ordem econômica industrial brasileira, aparece sublimada em torno do mito da origem nacional (colonial). Uma espécie de espírito moderno *avant la lettre* traduzido na singeleza da arte e da arquitetura do período anterior à influência da Europa eclética (e resultado do isolamento de três séculos). Tanto essa *sublimação* – a naturalização de um "jeito brasileiro de ser" acima das diferenças entre as classes – quanto o *futuro* traduzido em ousadia estrutural (construída através de técnicas arcaicas baseadas em mão de obra abundante e pouco qualificada) devem reduzir-se ao edifício entendido como *objeto arquitetônico*, na medida em que não necessita mediações sociais e espaciais – históricas – para existir (o que conferiria o próprio sentido da *arquitetura*), apenas simbólicas. O que poderia ser visto como um retrocesso, já que a modernidade arquitetônica ultrapassou o *objeto* da tradição em direção ao *processo* industrial, é *fetichização* decorrente do fim da ideologia arquitetônica, possível apenas em seus postos avançados centrais (Estados Unidos com o "estilo internacional") e periféricos (Brasil e seu impressionante museu arquitetura de moderna). Em ambos os casos as soluções vinculam-se aos estágios desiguais de seu desenvolvimento capitalista. Na Europa, a crise da *Ideologia do*

Plano levou a conseqüências que prescindiram radicalmente das mediações da *forma* arquitetônica moderna para sua reorganização produtiva.

O edifício Copan apresenta o momento em que essa contradição gera um impasse da *forma*. Ao aproximar-se da cidade, correu o risco de absorver-lhe o caos. Se essa é a sua qualidade contemporânea que o sucesso do edifício confirma – estetização da desorganicidade da metrópole – não poderia ser a intenção do arquiteto naquela conjuntura. A luta sem trégua das horizontais – que sugerem padronização, regularidade e materialidade – e das verticais – que sugerem a excepcionalidade, expressividade e insubstancialidade – não alcança resultado nesse conjunto porque essa arquitetura não pode ser símbolo nem da *ordem* nem da *desordem*. Ambas as dimensões a aproximariam de um programa social que foi extirpado na origem. A formação da arquitetura moderna brasileira se deu sob a homogeneização autoritária do sentido de Nação, do qual deveria ser o mais puro símbolo de massa. O caráter abstrato – não histórico – dessa simplificação necessitou de um afastamento, quer da história das relações sociais no Brasil, quer de sua espacialidade concreta. Isolamento intransigente, não mitigado a partir dessa experiência urbana incompleta.

Mas essa experiência, tendo ocorrido na capital paulista no início dos anos 50, tem um significado especial. Poderíamos dizer que é nesse momento único que a arquitetura moderna brasileira já formada se defronta com a faceta liberal da nossa "modernização conservadora", isto é, um hiato democrático (ainda que restrito) e o arranque do setor privado na maior cidade do país. Essa fase liberalizante não deve ser contraposta ao caráter autoritário que marca o processo de modernização mais geral durante o século XX. Tampouco estatismo e investimento privado devem opor-se, já que foi a sua composição que garantiu a aceleração da industrialização nesse

período (o Estado viabilizando e potencializando a acumulação privada). Mas devemos considerar uma dissonância entre o momento centralizador e autoritário no qual a arquitetura moderna brasileira se forma (1936-1942) e esse momento de intensa atividade do capital privado produzindo descentralização, descontrole e multiplicidade de significados – e principalmente, luta de classes. Ainda que combinados (centralismo e ultraliberalismo), produzem um artefato incompleto, que nem essa arquitetura, em tudo sintonizada como o "desenvolvimentismo", poderá formalizar. O desacerto do Copan corresponde ao defectível processo de modernização brasileiro, um arranjo deformado entre desenvolvimento industrial e precariedade social. Essa é a sua importância, e a importância da rejeição ponderada de seu autor, em meio à falaciosa aclamação desse contra-exemplo.

Notas

---

[1] Edifíco projetado por Oscar Niemeyer em São Paulo em 1951.

[2] *Dois workshops* coordenados por professores holandeses e brasileiros nos dias 16 e 17 de fevereiro de 2001 na Holanda. Foi antecedido por um ano de pesquisas sobre a arquitetura brasileira e, principalmente sobre o processo de urbanização recente da capital paulista. Originou posteriormente um encontro, agora em terras brasileiras, em 16/04/2001, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, onde foram apresentados alguns dos resultados alcançados.
Esses *workshops* e o interesse pelos processos urbanos em países como o Brasil se enquadram numa busca de alternativas para a arquitetura holandesa, depois de décadas de pesquisas e consagradas experiências sobre tipologias habitacionais de alta densidade e baixo gabarito. Em recente artigo, Arthur Wortmann indica a "habitação espontânea" como a nova tendência holandesa:
"A storm is raging over architectonic Netherlands which does not seem to want to die down. Its name is 'spontaneous housing', and it was started by the sudden conviction that a new type of creature has come on to the scene, the housing consumer.
"For more than two years now newspaper articles, symposia, competitions and books have been devoted to spontaneous housing, all arguing that the consumer must be able to decide for himself how he is to be housed. In retrospect it can be easily explained why this discussion has been so infectious. The nature of the disaster taking place throughout the Netherlands is becoming apparent now that the first results of the Vinex housing program are available for inspection. The monotonous housing estates which sprang up all over the country after the war in an attempt to ease the quantitative demand for housing - an attempt repeatedly frustrated by the increase in population and the reduction in the average household size - are back again in a different form. Uniformity has given way to marginal diversity, which can hardly be seen as an improvement, nor has anything been learned from the deadliness of mono-functionality." (Wortmann, 1999)

[3] A entrevista foi realizada no dia 18 de setembro de 2001. Solicitada pelos editores da revista portuguesa *Arquitetura e Vida*, foi parcialmente publicada no nº 21, em novembro do mesmo ano, após ser revisada pelo próprio arquiteto. A resposta referida encontra-se principalmente na versão original.

[4] O abandono desse "espírito" urbano – que nossa origem européia, ainda que de fração lusa, também autorizava – não significou, é bom lembrar, a sistemática destruição do patrimônio histórico arquitetônico. Mantivemos um razoável acervo graças às idiossincrasias de nossa modernização e o mito nacional subjacente, segundo a lição de Lúcio Costa e Mário de Andrade. Nesse sentido, os edifícios "ecléticos" da segunda metade do século XIX e inícios do XX não tiveram a mesma sorte que os exemplares coloniais.

[5] Otília Arantes (1993:20) destaca, seguindo Walter Benjamim, o caráter de arte de massa da arquitetura "pois, ao contrário da pintura, que não se presta ao confronto imediato com as reações de um grande público (como o demonstrou o dadaísmo), a recepção da arquitetura, como outrora a da poesia épica e hoje a do cinema, se dá coletivamente e na forma da *distração*". Tira daí as

conseqüências desse poder comunicador na emergência e plenitude da sociedade de massas, principalmente a partir do segundo pós-guerra.

[6] Ultrapassando o Rio de Janeiro nos índices econômicos e de população durante aqueles anos, o discurso oficial das comemorações do IV Centenário exortava as qualidades e os defeitos da cidade, que possibilitavam tal progresso. É como se a desordem urbana da capital paulista fosse demonstração de sua rudeza bandeirante, condição necessária para um desenvolvimento sem limites.

[7]A cidade de Eindhoven (sede da Philips) possui uma grande série de galpões desativados (decorrentes da modernização e da transferência da produção pesada para o Oriente). Uma das propostas dos estudantes era que os habitantes que procurassem novas moradias comprassem um espaço dentro desses galpões, e com o material de demolição das partes internas, autoconstruíssem "casas" de acordo com suas necessidades. A imperícia do usuário garantiria uma variedade de espaços que não poderiam ser projetados nem idealizados. Cabe salientar que tais "barracos" contariam com a infra-estrutura das fábricas, com seus 6 tipos de tubulações diferentes. Não é necessário reforçar aqui os paradoxos de tais propostas.

[8] Ao realizar a revisão do texto (entrevista publicada), porém, Oscar Niemeyer responde dessa forma a perguntas semelhantes:

Entrevistador: Em São Paulo existe um edifício que você projetou, o Copan, cuja tipologia está sendo lembrada como um bom exemplo de intervenção nos centros urbanos. Como estabelecer uma comparação entre a proposta urbana deste edifício – com a lâmina curva e o embasamento – e intervenções isoladas, de conjuntos independentes na cidade, como o Memorial da América Latina?

Niemeyer: Não vamos levantar problemas de unidade arquitetônica onde ela não existe. No conjunto de confusão urbana que é a cidade de São Paulo, um prédio como o Copan ou o Memorial da América Latina pode lembrar como a sua arquitetura podia ser diferente. Apenas isso.

O nível arquitetônico das cidades modernas é tão ruim que justifica, quando possível, a construção de prédios ou conjuntos a que você se refere. E isso explica a elaboração de roteiros indicando aos visitantes os que merecem ser vistos.

Entrevistador: Por que você considera o Copan uma obra sua menos importante, cuja solução estaria superada, quando hoje ele é tido como um exemplo muito bem visto de intervenção e de programa urbano para uma grande cidade?

Niemeyer: Eu não tenho empenho em projetar prédios comerciais ou de apartamentos, por diversas razões. Primeiro, porque os vejo sempre ligados ao poder imobiliário. Segundo, porque as lojas se enchem de anúncios, letreiros, néon, etc., o que desvirtua a sua arquitetura. E, como é impossível controlar essa ânsia de propaganda, prefiro não projetá-los. E isso tinha que acontecer com o Copan inevitavelmente." (*Arquitetura e Vida*: 36)

[9] Além de Marselha (1947-1952), a unidade de Nantes (1952-1955) e a unidade de Briey-em-Forret (1957-1961).

[10] Frampton (1983:228) destaca o caráter brutalista dessa nova fase de Le Corbusier depois da guerra, principalmente pelo abandono da "tecnología maquinista del peso ligero, propia de la época anterior

a la guerra". Da mesma forma, a organização desse edifício é mais complexa que "el típico bloque Ville Radieuse" ("volumen horizontal continuo, herméticamente encerrado en vidrio").

[11] Pode-se ver na Inglaterra do século XIX, com algum esforço como fez Pevsner, os "pioneiros" da arquitetura moderna. Mas é patente, mesmo que algumas discussões tenham sido geradas no contexto da industrialização inglesa, o caráter conservador de seu modernismo, em relação às conquistas da Alemanha, França e Áustria, em seus novos ciclos de industrialização nas primeiras décadas do século XX.

[12] "Não há como escamotear o outro lado desta revisão do passado, mesmo quando feita com intuitos prospectivos. Ser fiel ao patrimônio histórico e à tradição artística local porque se é moderno, e não apesar de, é o mesmo, e mais 100 mil mediações, que modernizar repondo, ou refuncionalizando, o antigo regime herdado e restaurado: numa palavra, o moderno cresce e se alimenta reproduzindo seu lastro colonial." (Arantes, 2002:7)

[13] Existe uma polêmica atual em relação à clássica leitura de Sérgio Buarque de Holanda em seu *Raízes do Brasil*, quando este faz a distinção entre a ocupação espanhola e portuguesa na América ("O Ladrilhador e o Semeador"), indicando o caráter espontâneo da formação da vilas luso-americanas.. Existiriam, segundo essa nova versão (Reis Filho, 2001), planos prévios de ocupação territorial no Brasil em alguns casos. Consideráveis ou não, esses esquemas não foram definidores do desenvolvimento das cidades brasileiras, caracterizadas pela ausência de planos antecipatórios da ocupação, da colônia aos dias de hoje.

[14] Atestam essa opção avançada os acertos de bastidor necessários para que fosse Le Corbusier e não Piaccentini (o arquiteto *moderno* do *duce*) o inspirador dos projetos para o MESP e para a Cidade Universitária, ambos no Rio de Janeiro.

[15] É evidente que não se está considerando o caráter público do Estado Brasileiro, mas, ao contrário o seu caráter privado, isto é, seu papel de viabilizador da acumulação privada. Tampouco se pode falar em Democracia, título utilizado apenas para diferenciar a ação do Estado Brasileiro entre as ditaduras do Estado-Novo (1937-1945) e a militar (1964-1985).

[16] Como veremos mais adiante, o MESP reúne diversas e contraditórias estratégias. Ao retornar ao terreno original, e não aquele escolhido por Le Corbusier, o que estava em jogo era exatamente o relacionamento do novo edifício e a cidade, e sua sobrevivência como marco imerso na verticalização inevitável da área central da capital federal. A solução final rompe com os princípios urbanos corbusianos e adapta os "cinco pontos" tanto a ortogonalidade acadêmica do plano urbano resultante do arrasamento do morro do Castelo, quanto à desordem que já se anunciava no crescimento da cidade.

[17] Os edifícios de *Lake Shore Drive* em Chicago, de Mies van der Rohe foram construídos entre 1948-1951 e o edifício Lever, de Skidimore, Owings e Merril em Nova Iorque, foi terminado em 1952.

2. Edifício moderno e metrópole periférica

"Uma grande época começou" (Le Corbusier)

O impasse da *forma* explicitado no projeto do Copan deve ser entendido como essencial, se o que se quer é compreender a formação e o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, em sua matriz dominante. Utilizado aqui como uma espécie de exceção que ilumina a regra, ele indica a desconformidade intrínseca do padrão de edifício moderno que se estabeleceu no Brasil com seu meio urbano em acelerado processo de crescimento. Traz para o centro do debate brasileiro, nesse sentido, a contradição mais fundamental da Nova Arquitetura: a dimensão *funcional* da utopia da *forma*, posta a descoberto nessa apropriação devida.

Senão, vejamos: o empreendimento Copan impõe ao padrão arquitetônico já inconteste a inserção em meio urbano relativamente consolidado, em flagrante conflito com seus princípios formais fundamentais. No confronto com a cidade, reforça-se o fato de que as tarefas ideológicas da arquitetura moderna brasileira não incluem a definição do espaço democrático da cidade (uma alternativa ao espaço desordenado da especulação com a terra que a metropolização impunha). O desacerto do Copan indica a impossibilidade de conciliação entre o ordenamento formal alcançado e a desorganicidade da metrópole periférica. Os fundamentos desse ordenamento foram o descarte de quaisquer relações históricas ou geográficas determinadas, numa universalização que atravessou qualquer mediação social (uma *ideologia* ainda mais abstrata que suas matrizes liberais, que não pode levar em consideração os processos sociais altamente contraditórios e heterodoxos).

Mas fiquemos um instante no registro ideológico. De que serve essa tábula-rasa social e territorial – moderna *tout court* – não mais plataforma para a construção do *Novo* (que os instrumentos sociais da modernidade pareciam autorizar em seu contexto de origem)? Ou melhor: como entender o novo registro ideológico da modernidade no Brasil depois do colapso das ideologias arquitetônicas na Europa? O artefato arquitetônico produzido por essa transposição ideológica para um contexto não industrial – de pronto aparentando anular toda a lógica moderna da "máquina" – desvenda sua dimensão formal original, amplamente utilizada por aqui para novas funções *modernizadoras*[1]. Nos desdobramentos locais da "dialética da racionalidade arquitetônica" foram superadas as funções *organizadoras* da arquitetura em direção a novas sínteses simbólicas não

utópicas. A conformação da especificidade local – uma modernidade atávica – através da construção do mito *nacional* corresponde à centralização burocrático-autoritária de construção do Estado Nacional iniciada pela Revolução de 30 e desenvolvida nas décadas posteriores. O impulso vanguardista de destruição das *referências* sócio-históricas alienadas (o passado, os valores, a família, a cidade, a memória, etc.) teve entre nós tarefa acrescentada: a destruição do ponto de fuga utópico para onde convergiam as ações modernas, que embasavam a planificação fordista do espaço total. O programa social da arquitetura moderna (intrínseco à utopia do trabalho) deixava de fazer qualquer sentido na realidade brasileira dos anos 30. Uma feliz conjunção entre o colapso internacional da Ideologia do Plano e sua refuncionalização local.

A questão que o Copan coloca não é a oportunidade da tentativa de aproximação entre o edifício moderno e a cidade existente, na superação de uma modernidade ideológica (internacional e tábula rasa) e estilística (autocrítica inclusa), em crise patente nos anos do segundo pós-guerra. Ao contrário: qual a possibilidade de atualização de um programa social – já descartado no contexto de formação da arquitetura moderna brasileira – em uma sociedade que se construía cada vez mais sobre o atraso das relações sociais em sintonia com seu papel "desigual e combinado" dentro do panorama mundial dos anos 50? Da mesma maneira, qual é a possibilidade de intervenção no processo de desenvolvimento da grande cidade (foco do desenvolvimento econômico nacional) a partir de um programa arquitetônico antiurbano e introverso? Esse grande edifício responde negativamente às duas questões.

Mas passemos à regra, delineada até aqui em negativo. As transformações da arquitetura moderna brasileira durante os anos 30 e 40 devem ser entendidas então em chave dupla. Primeiro, como dimensão fundamental do processo interno de modernização nacional[2], em que confluem, sem se confundir, as pesquisas modernistas dos anos 20 e as transformações políticas definidas pela Revolução de 1930. Ao mesmo tempo, convergem para a margem do sistema (tábula rasa absoluta) a conclusão das potencialidades formais e ideológicas da modernidade européia, no momento da grande crise econômica internacional deflagrada a partir de 1929.

Comecemos por uma rápida reconstituição, nos termos discutidos até agora, pelas ambigüidades da modernização arquitetônica nos centros onde foi gerada. Isso deverá iluminar os termos de sua absorção no contexto brasileiro.

A funcionalidade da Utopia e a Ideologia do Plano (o "influxo externo")

A emergência do urbano como objeto da cultura arquitetônica a partir da segunda metade do século XVIII, e a simultânea crise da forma arquitetônica, estão diretamente interligados às vanguardas históricas e à arte moderna, definindo um ciclo burguês contraditório e unitário (Tafuri, 1987). A grande cidade – alteração de toda ordem da cidade tradicional – é o tema e o espaço que unificam as transformações sociais e a reflexão (artística, sociológica, arquitetônica, etc.). Para a arquitetura, a organização urbana através do *design* – em toda a sua abrangência – é a aceitação de sua redução à cadeia produtiva industrial (produção, circulação e consumo): "O declínio da utopia social

[utopismo político oitocentista] determina a rendição da ideologia à política das coisas realizada pelas leis do lucro: à ideologia arquitetônica, artística e urbana resta a utopia da forma, como projeto de recuperação da totalidade humana numa síntese ideal, como posse da desordem através da ordem." (Tafuri, 1985:38)

O século XIX assistirá a progressiva substituição do utopismo social e dos ideais da democracia moderna, frutos da universalização dos princípios da revolução burguesa e da ideologia liberal, pela formalização de uma utopia possível que segue a lógica da produção industrial. Essa ideologia arquitetônica colmatará o vazio da perda das expectativas de emancipação social (o enfraquecimento da ideologia liberal) operando, como prática, nos diferentes níveis de organização do todo social (do papel de parede *Arts and Crafts* aos planos urbanísticos do tipo Cidade-Jardim). Como polaridade negativa, que mantém o todo social em funcionamento, apontará para a igualdade possível *na produção*, através da utilização racional dos recursos tecnológicos e da propriedade do solo. Na consecução dessas práticas ideológicas – nem sempre concretizadas, construídas – concorrem dimensões utópicas e positivas, em cada projeto e na série de projetos que compõe a cultura arquitetônica nesse período (da segunda metade do século XIX até a segunda década do século XX), que podem indicar a *funcionalidade* da utopia, ou seja, o potencial organizador de elementos (*forma-processo*) como elaboração ideológica que precede a planificação da práxis social, necessária na intermitência das crises do Capital. Trata-se, o Plano de Haussmann para Paris, da pré-história desse processo. Pois lá, em sua forma mais radical, a arquitetura, precedida pela tábula-rasa de dimensão humana inédita, *constrói* a nova ordem burguesa pós-revolucionária (emblema máximo da crise

da ideologia liberal), que se espargirá, menos nítida, pelo mundo das idéias sobre a forma da vida nas grandes cidades.

Esse momento é o primeiro grande teste da economia liberal, agora disseminada na Europa, encarregada de liderar a maior máquina produtiva da história humana e tendo que dar respostas aos fenômenos decorrentes da nova organização da produção. Sobretudo a grande-cidade, que nessa fase, transforma-se na máquina produtiva total, concentração de fábricas e de mão de obra, fluxos de *inputs*, *outputs* e pessoas. Conflitos sociais e caos urbano mesclam-se e sobrepõem-se nos diagnósticos e prognósticos, sejam eles positivos ou negativos. Ali, na metrópole, opera-se o conflito, subproduto indesejado da produção industrial. Sua dimensão inédita e explosiva fará confluir, em nível ideológico, as tentativas à direita e à esquerda de refrear os impulsos desorganizadores do capital. Sejam seus críticos revolucionários, sejam seus críticos reformistas, o momento "pós-liberal" do pensamento urbanístico busca conceber formas *organizadas* da produção e da cidade (Benévolo, 1983:573). Não existem propriamente propostas urbanas revolucionárias, ou seja, decorrentes da esquerda marxista. Engels fará o relato da miséria urbana nas cidades inglesas, o que não inclui nenhuma tentativa de reformá-las a não ser a denúncia da ordem econômica injusta (a mudança do modo de produção é a única e verdadeira transformação estrutural da vida nas cidades, o que anula qualquer "ação subjetiva" do romantismo). Destaque-se, seguindo Benjamim, o caráter *antiurbano* de suas análises em contraposição à visão de Marx sobre a metrópole (Benjamin, 1980:137). O pensamento progressista sobre a cidade, e isso chegará às primeiras décadas do século seguinte, reordena o espaço da cidade seguindo a lógica e racionalidade da

produção industrial. Da mesma forma, o pensamento conservador procurará distinguir o caráter produtivo (ordem), das tendências desagregadoras do capital (desordem). Dentro desta última categoria encontram-se os mecanismos que atuam no espaço urbano, como o capital especulativo que obedece cegamente o a *lei do lucro* e cria problemas para o conjunto da cidade. Distinção essa que se baseia numa moralidade extraprodução, e que, portanto, necessitará de *formadores de sentido* (artistas em geral) para existir (Tafuri, 1985:50).

A nova experiência urbana é a própria realidade da produção: do choque da máquina e dos indivíduos na multidão das ruas, aos novos comportamentos públicos ligados ao consumo de massa. Se essa relação entre o mundo da indústria e a configuração da nova metrópole moderna já foi estabelecida[3], Tafuri procura vincular esse universo aos experimentos das vanguardas históricas no começo do século XX. A arte moderna, nessa perspectiva, deve absorver e transformar o choque (a vida nervosa) em princípio de desenvolvimento dinâmico, ou ainda, utilizar "a angústia que 'a indiferença ao valor' provoca e alimenta continuamente na experiência metropolitana" (1985:62). A montagem cubista organiza – analisa – os objetos da vida metropolitana (os *ready-made objects*), na recusa a qualquer representação dessa realidade auto-suficiente. O trabalho com a forma agora se resume a um comportamento ("reações subjetivas ao universo da produção"), ainda que particular, mas desde já universalizado. A metrópole não é apenas o lugar da vanguarda, mas o seu destino, isto é, para onde aponta a sua ação. Diz Tafuri:

> "Mondrian teve a coragem de 'nomear' a cidade como objeto final para que tende a composição neoplástica, mas viu-se constrangido a reconhecer que, uma vez traduzida em

> estrutura urbana, a pintura – daí em diante reduzida a puro modelo de comportamento – acabará por morrer" (1985:63).

Os quadrados neoplásticos, que se completam virtualmente fora do espaço da tela, estendem-se para o território da cidade, que deverá ser ordenada segundo esses princípios [4]. Nesse sentido se unificam as vanguardas, construtivas ou não, já que o plano é também acionado, em negativo e pelo absurdo, pelo anti-projetismo e pela recomposição Dadá. Atribuir novos significados aos produtos – mercadoria ou alienação – do universo maquinista (sem deles prescindir), através de sua reorganização: redução a seus elementos essenciais, novos arranjos, dessemantização, desfuncionalização etc. O imprevisto e o caos como base positiva de uma nova linguagem não verbal, e que aponta para uma reorganização da forma que ultrapassa o universo das vanguardas. A forma concreta dessa nova "instância da Razão" será formulada pela arquitetura, o que põe em crise a própria vanguarda ao:

> "... dar respostas reais às exigências colocadas pelo cubismo, pelo futurismo, por Dadá, por de Stijl, pelo construtivismo internacional. O Bauhaus, como câmara de decantação das vanguardas, tem precisamente esta tarefa histórica: selecionar todos os contributos dessas mesmas vanguardas, pondo-os à prova perante as exigências da realidade produtiva." (Tafuri, 1985:68).

Mas também a cultura arquitetônica aponta para um horizonte alheio: a reorganização da produção e do consumo. Durante a década de 20 o edifício moderno, em suas experiências mais radicais, se insere em uma seqüência de implicações que leva à planificação total da cidade. Tais "exigências insatisfeitas" – ainda que já estejamos imersos no universo tecnológico da produção – mantém uma margem de utopia, só que agora, uma utopia da *produção* plena, idealizada pela vanguarda, mas conservada apenas como possibilidade, porquanto o

desenvolvimento tecnológico se mantém condicionado às restrições do desenvolvimento social e suas contradições (ou seja, à *funcionalidade* da acumulação). A arquitetura não dá a ver que é fora de seus limites que se realiza essa operação, da qual passa a ser objeto e não sujeito. E nisso, nesse desentendimento, reside a utopia como possibilidade arquitetônica. Os impasses *provocados* por essa proximidade – entre *presença* e *antecipação* – vão moldar as experiências mais socialmente críticas dos anos 20. Por um lado a "arquitetura radical" afirmando na cidade a cadeia de montagem fordista ("do elemento padronizado à célula, ao bloco singular, à *Siedlung*, à cidade"); e por outro, a arquitetura do *expressionismo*, afirmando a *unidade* (o objeto arquitetônico) e sua *aura* em oposição – confronto – ao caos da grande cidade industrial.

Unidade e tipo

A disputa entre uma arquitetura baseada em um *tipo* e outra baseada em uma *unidade* transfere para um debate interno – ideológico – a ruptura em marcha: liberada da forma e de suas significações, a arquitetura moderna converte-se em *processo* abstrato de planificação. O elemento construtivo e formal que dá suporte ao *tipo* é o cubo (e o paralelepípedo), uma relação matemática. Nessa *célula* sedimentam-se diferentes conteúdos: é uma unidade funcional, estrutural-construtiva, modular, etc. Compõe-se, por sua vez, de elementos também modulares, estruturais etc., (painéis, vigas, pilares, vidros etc.), paralelepipedais. Mas a característica principal da Nova Arquitetura[5] (*Bauhaus, De Stijl, Neue Sachlichkeit*, etc.) é que a cada desenho-construção de um cubo, virtualiza-se, para o exterior, a *grade* de coordenadas que geometriza o espaço infinito e que

tudo contém.[6] A diversidade das geografias fica assemelhada e disponibilizada pelas coordenadas próprias da natureza do novo universo tecnológico. A *célula* é seu instante arquitetônico, pois sintetiza os elementos construtivos em um ambiente-módulo (que pode ser um cômodo ou uma unidade habitacional), que permite assimilar os componentes mínimos à estrutura que contempla o edifício (independente de seu tamanho, segue as dimensões modulares dadas pela resistência das estruturas – concreto, aço ou madeira). A partir dessa unidade estrutural-funcional – a *célula* – articula-se o conjunto, num processo de montagem, cujo limite é o território. Apesar de seu momento-síntese construtivo, a *célula-não objeto* retrocede à essencialidade da geometria do cubo, é parte tipológica de um *processo* que reúne, para dentro, componentes e pressupõe, para fora, a multiplicação: "o objeto arquitetônico, considerado como ' excepcional' relativamente à homogeneidade da cidade, dissipou-se completamente" (Tafuri, 1985:72). Integra-se, a arquitetura transformada, à cadeia produtiva. Inicialmente como um *princípio*, e depois como simplificação formal objetivando custos mais apropriados.

As experiências alemãs de Frankfurt, Berlim e Hamburgo, e de Amsterdã, são para Tafuri[7] o limite a que a gestão social-democrata levou a planificação das cidades a partir de uma lógica do trabalho (*Trabatenprinzip*) em confronto à lógica produtiva alienada. Herdeiras da ideologia antiurbana da cidade-jardim, as *Siedlungen* (bairros operários isolados conectados à metrópole por vias de circulação rápida) representaram satélites de racionalidade e ordem em relação à cidade da desordem e dos conflitos, com seu centro histórico e os novos espaços da produção. Ao não se estender a toda a cidade, ao admitir a convivência, em

negativo, com a metrópole, a cadeia taylorista se circunscreve a esses núcleos quase auto-suficientes. As implicações desses impasses são de várias ordens, ainda que estejamos falando das idéias de arquitetos intelectuais atuando como políticos durante a República de Weimar, dando resposta às "necessidades secundárias" da burguesia européia.

Contradição social-democrata

Ao estabelecer a *Grossstadt* como campo de intervenção (em concordância com a sociologia conterrânea da virada do século), a Nova Arquitetura alemã conflui os novos modelos de organização produtiva e a atividade técnica do arquiteto. Só que as contradições da social-democracia alemã se reproduzem na cidade: não vai existir, pelo menos até os anos 30, qualquer possibilidade de interação entre as novas propostas arquitetônicas e urbanísticas e a trama existente da metrópole. O fantasma das propostas de unidades autônomas dos utopistas do século XIX e das cidades-jardim reaparece nesse novo contexto no qual a cidade existente deve ser superada, ainda que permaneçam inalteradas as condições de sua existência. A ideologia antiurbana que estava no centro dessas propostas tardo-românticas estará também no centro do *Neue Welt*. Ao mesmo tempo em que os novos conjuntos habitacionais propõem, como princípio, uma reestruturação urbana global a partir da radicalização da lógica produtiva (em seus aspectos, assim considerados, racionais), o núcleo existente e determinante da grande cidade permanece intocado, quer por uma reforma de suas estruturas, quer pela contaminação, por proximidade, da nova lógica urbana das *Siedlungen*. Menos ainda por sua superação, ideológica ou funcional.

A confirmar as ambigüidades dos processos ideológicos, que ao se realizarem apontam para o reforço da práxis que a princípio pretendiam subverter, temos a política social-democrata que, ao retirar das mãos da iniciativa privada a construção de habitações populares, em direção à gestão pública da cidade, reduziu as despesas com moradia da classe operária, em comparação à situação do primeiro anteguerra. Ao mesmo tempo em que faz frente aos baixos salários, possibilitou a diminuição de custos operacionais que permitiram uma posição mais agressiva desses países no grave panorama econômico internacional daqueles anos. Estão na gênese da *forma moderna* da mais importante escola funcionalista européia os impasses e as ambigüidades advindas de ser o programa habitacional alemão uma compensação social para a incapacidade dos reformistas alemães em apresentar uma alternativa política e econômica abrangente ao capitalismo centro-europeu convulsionado.

Ao contrário das experiências expressionistas tardo-românticas de Bruno Taut em Magdeburgo (1921-1923) e suas utopias anarco-libertárias, a arquitetura, a partir das experiências de Ernest May em Breslava (1921), está apta a gerir a crise da cidade – o arquiteto é um administrador público – e não apenas criar objetos que são expressões da pesquisa tipológica. O que não significa que ela tenha condições políticas de alterar suas estruturas. E essa possibilidade está baseada na simbiose com o poder político, que permite a elaboração de planos reguladores e grandes investimentos públicos na construção de habitações a partir de uma legislação que facilita a desapropriação e a maior arrecadação de impostos na construção civil. Essa experiência é, segundo Tafuri, um "enxerto" da práxis anglo-saxônica e unwiniana sobre a articulação formal derivada da vanguarda

elementarista e tecnológica. As técnicas construtivas utilizavam painéis de concreto pré-fabricados, tipificação modular e a célula mínima estandardizada, e fazem desses conjuntos habitacionais "imagens metafóricas da cadeia de montagem" (1979:153). Sua essência é, no entanto, trabalho liberado, que contrapõe à irracionalidade dos processos sociais capitalistas a racionalidade da nova intervenção urbana, sua finalidade social e humana. A coroa de *Siedlungen* unidas ao centro urbano e situadas na periferia dos locais de trabalho realiza as aspirações inalcançadas de Unwin: integra as quadras de habitação proletária – e não de grupos privilegiados – à natureza, e nega a prática do século XIX de contínua renovação da estrutura urbana existente com fins especulativos. Parece haver aqui, como diz Tafuri, a união entre "a utopia da vanguarda (o mundo novo) e a práxis realista de uma gestão urbana democrática" (1979:153).

Mas aqui nos encontramos num dos impasses dessa experiência. Ao romper com o isolamento do trabalho intelectual da arquitetura, e passando à práxis, não se pode fazer àpenas uma crítica metodológica. Impõe verificar que o mais importante dessa experiência de May em Frankfurt é a demonstração de que os limites políticos da gestão social-democrática da cidade estão na gestão econômico-financeira. As experiências naufragaram por não poderem mais controlar os custos dessas operações, em meio à crise e à inflação. Quando esses impasses se tornam evidentes, as experiências formais como a *Siedlung* Römerstadt e Praunheim, entre 1926 e 1930, retrocedem da articulação de linguagem apontada para uma simplificação formal e construtiva com intuito de preservar custos. Nem dessa forma, porém, essas experiências podem continuar, e são deixadas de lado por colônias agrícolas de menor custo. Diz Tafuri: "Verifica-

se assim que uma reforma setorial, isolada de um complexo de reformas institucionais coordenadas em uma estratégia política coerente, conduz à falência, no limite, do setor pré-escolhido" (1979:153). De qualquer forma, essa experiência de May conclui e ultrapassa – ideologicamente – a transformação do papel do arquiteto tradicional, desenhador de objetos de qualquer escala. O confronto com os limites políticos intransponíveis na Alemanha do início dos anos 30 vai fazer com que ele, e outros arquitetos mudem para a URSS do primeiro plano qüinqüenal, deixando claro que a cidade moderna não pode ser o local da paz e equilíbrio, como pensavam Unwin, Howard e o próprio May. É, ao contrário, o lugar do conflito. E assim não aceita nem a contraposição do "oásis de ordem" do *Trabatenprinzip* desse modelo nuclear. O objeto arquitetônico foi definitivamente superado, apesar de não terem sido tocados os verdadeiros problemas do controle do território inteiro, nem pelo partido, nem pela central sindical em sua política de habitação operária. Como se trata ainda de uma articulação, em cadeia de montagem, de objetos, podem confrontar-se, em alguns casos, as duas tendências principais da arquitetura centro-européia: a *Neue Sachilichkeit* – com o "vazio da forma" e o rigor ascético – e a recuperação de uma arquitetura da imagem, que, segundo Tafuri, vai ser evocada no "mito orgânico". Da célula, à quadra, à *Siedlung* e à coroa de *Siedlungen*. E cada objeto único poderá conter a tensão formal entre um princípio ou estrutura e a sua realização como linguagem e forma.

Somente quando a cidade se apresentar integralmente como verdadeira unidade, na qual um princípio organizativo possa se estender a todo o território, é que o objeto arquitetônico será definitivamente substituído por um princípio regulador.

Em *Grossstadtarchitektur,* Hilberseimer (1927) diz que a metrópole não admite alternativa. Ela deve ser uma máquina social, na qual não existe lugar ou indivíduo, tampouco qualquer familiaridade. Essa *Grossstadt* estará completamente integrada à racionalidade produtiva capitalista. Enquanto as *Siedlungen* estabeleciam uma contra-lógica parcial a essa racionalidade, tornando a metrópole real fragmentada, Hilberseimer propõe uma cidade-princípio apoiada na realidade da cidade do capital. A célula dessa nova cadeia deverá ser pensada em abstrato, e não como um objeto arquitetônico. A unidade construída é a forma física da célula, do *tipo.* É por isso que ele contrapõe à célula o organismo urbano, cujas coordenadas – *plano* – podem alterar as conformações iniciais das unidades. Não é mais especificidade da arquitetura o trabalho com a linguagem, mas a *reorganização produtiva.* Não mais a crise do objeto, como para seus contemporâneos, mas sua superação. Os conflitos e contradições da Metrópole são anulados na organização taylorista total dos ciclos de produção. As experiências de Frankfurt e Berlim consideravam pouco, ou nada, a realidade urbana, que continuamente se transformava. No caso de Hilberseimer, a nova cidade será construída sobre a tábula-rasa do espaço total, superando o caos acumulado da cidade real.

Da arquitetura do século XIX a Hilberseimer temos, em transformação, o objeto arquitetônico, sua organização em relação a outros objetos, e um puro princípio produtivo que domina a totalidade do espaço social. Se as contradições da vanguarda arquitetônica levaram – do domínio do fragmento à necessidade de domínio de todo o território, como nos dizem as teorias de Hilberseimer (o próprio impasse social-democrata) – a um silêncio ou renúncia, por

desconsiderarem ou "superarem" as contradições e conflitos da metrópole terciária, a experiência vienense vai se caracterizar por sua atuação dentro de tais contradições. Em que medida?

Em primeiro lugar ao recusar as contribuições das descobertas das vanguardas, *tanto* nos aspectos tecnológicos da estandardização como nas implantações "satélite" dos conjuntos habitacionais. A recusa em participar dos possíveis avanços sociais da "reprodutibilidade técnica" benjaminiana vai reforçar o caráter crítico à lógica industrial-capitalista da experiência dos *Höfe* (blocos residenciais que ocupam os limites da quadra, deixando em seu interior um pátio que é ao mesmo tempo uma melhoria nas condições de aeração e insolação do edifício e um espaço semiprivado). A baixa tecnologia das novas edificações vienenses – que não previam qualquer pré-fabricação, mas sim a ocupação da mão de obra abundante e desempregada – deve ser também compreendida dentro do quadro de crise econômica e política a partir da desintegração do império austro-húngaro. As precárias condições econômicas dessa "cabeça sem corpo" em que se transformou a Áustria, apontam para uma situação distinta da Alemanha em relação à ordem econômica capitalista internacional. E a essa des-industrialização da produção de habitações operárias em Viena corresponde uma outra conformação tipológica, se considerada a cadeia de montagem alemã: ao invés de células articuladas em organismos independentes, ou semi-autosuficientes, grandes estruturas que ressaltam a unidade formal de fortalezas ou *bunkers* revolucionários em posição de defesa, e não de ataque. Inseridas na malha urbana existente, dentro da cidade, têm na contraposição à Viena imperial, amplamente modernizada no final do século XIX, a sua principal mensagem:

utopias construídas introversas, em contraposição à extroversão dos conjuntos alemães em sua integração ao espaço natural.

E se o modelo alemão estava ligado às cidades-jardim, o modelo vienense estará ligado às unidades autônomas dos utopistas do século XIX, só que desta vez encravados no seio da desordem da metrópole. Ambas alternativas – as *Siedlungen* e os *Höfe* – estavam colocadas no início das experiências habitacionais em Viena. Os primeiros modelos de Loos indicavam a alternativa alemã para o caso vienense. Porém, foi o modelo dos *Höfe* que acabou se impondo, por criticar o anacronismo idílico do padrão cidades-jardim, e por afirmar a necessidade da classe operária apropriar-se da metrópole, adensando as áreas adjacentes ao centro. Tem um sentido urbano inverso, portanto. Apesar de se poder fazer uma divisão de fases dessa experiência, seu momento mais importante, na segunda metade da década de 20 (com a construção do Karl Marx *Hof*, de Karl Ehn), vai definir o "monumento operário" que o *Hof* vai caracterizar: "uma unidade simbólica contraposta orgulhosamente ao contexto urbano" (Tafuri, 1979:162). Para tanto, prescindirá da radical dessemantização da célula, para propor uma semântica socialista contra a outra, do capital. Uma totalidade conformada, segundo Tafuri, ainda pelos mitos alto-burgueses, através desse "romance arquitetônico" de um herói contraposto à sociedade mercantil. Posteriormente, já com a crise inevitável desse modelo, outros exemplos foram construídos tentando um colóquio com a cidade, através de aberturas maiores e uma linguagem vernacular nacionalista. Isso em resposta aos conservadores que atacavam os *Höfe*, as "fortalezas vermelhas", já apontando a reação final,

tragicamente completada pelo bombardeio nazista do maior símbolo dessa república operária, o próprio Karl Marx *Hof.*

A linguagem da unidade em sua excepcionalidade, e a regularidade classicizante do *tipo* dominando o informe metropolitano: são esses os pólos que Tafuri aponta, em direção aos quais cinde-se a cultura arquitetônica centro-européia no entreguerras. Ambas alternativas revelam a atitude possível diante da metrópole: o enfrentamento da angústia dessublimada na recusa da *perda da forma,* ou a introjeção dos princípios do destino – transformado em *desenvolvimento* – e o aprofundar-se em suas contradições em direção a uma nova síntese. Tönnies contra Simmel, Poelzig contra Behrens. O objeto substituído por processo, da *Neue Sachilichkeit,* ou a sua exacerbação expressionista – são esses os pólos desse processo de ruptura.

Inseridas na perspectiva histórica do ciclo cultural e arquitetônico do movimento moderno europeu, essas experiências ganham novo significado. Estamos tratando do movimento das *aparências* do *plano.* Se por um lado as propostas do Expressionismo dos *Höfe* a Mendelshon são uma crítica aos procedimentos integrados da cadeia de montagem das *Siedlungen,* essa crítica não está apta a apresentar alternativas globais, nem de uma utopia construída às margens da metrópole, tampouco de uma reorganização completa do território. E é isso de que se trata aqui: o novo estágio do capitalismo europeu dos anos 20 assume a cidade moderna como grande máquina produtiva, que necessita uma transformação para atualizar-se como máquina-total. O caráter dessa modernização ficou claro nos anos que se seguiram. E a cadeia de montagem de May, Gropius e Taut são a aproximação possível desse novo papel da metrópole,

ainda que realizados a partir de uma ótica social-democrata. Para Tafuri, essa ótica de gestão urbana não ocorre como contraposta à lógica direta do capital, mas participa da necessidade de planificação global, que nesse momento é assumida pela cultura como *ideologia do plano*, mas que, a partir dos anos 30, com os mecanismos de planificação geral do capitalismo e suas estratégias anticíclicas, passa a ser controlada pelo próprio capital, que fica, portanto, livre de sua ideologia de fundo. A arquitetura moderna nesse momento entra em sua derradeira crise ideológica, e passa então a cumprir tarefas marginais dentro da cultura burguesa.

Mas voltemos aos pólos da cisão iminente, da qual fala Tafuri. Se as experiências expressionistas são uma crítica à metrópole feita a partir de posições conservadoras, tampouco as soluções parciais dos fragmentos de *Siedlungen* são uma solução global, ainda que introjetando a lógica do capital. Deixam sem abordagem a própria metrópole, em seu dinamismo e desequilíbrio estrutural, à qual contrapõem o equilíbrio desses "oásis de racionalidade". Mas: "a unidade da imagem urbana, metáfora formal da 'nova síntese' [...] não é realizada". Temos de volta as ideologias antiurbanas, das comunidades de Töennies. Só que essa visão estática da cidade não contempla os aspectos desequilibradores e dinâmicos irreversíveis da *Grossstadt*, a nova máquina-total cujo ritmo será o motor segundo o qual toda a sociedade (a *Gesselschaft* töenniesiana) se organizará.

Le Corbusier

Mas o desequilíbrio da cidade é a própria essência da acumulação, seu *desenvolvimento*. Isso ficará patente com a crise do final dos anos 20 e início dos anos 30. Conclui Tafuri:

> "A improbabilidade, a polifuncionalidade, a multiplicidade e a desorganicidade, em todos os aspectos contraditórios assumidos no seio da moderna metrópole terciária, mantém-se assim alheias às alternativas de racionalização da arquitetura centro-européia."

Todos os níveis da cidade existente serão absorvidos por Le Corbusier na elaboração da "hipótese teórica mais elevada da urbanística moderna" (Tafuri, 1985:87). Segundo esse autor, Le Corbusier atinge o ponto máximo das possibilidades ideológicas do *plano* exatamente por ultrapassar a dicotomia anterior entre o racional e o irracional presentes na dialética da cidade, chegando com isso a esgotar as possibilidades teóricas para conciliar desenvolvimento humano e produção capitalista. Esse ápice da cultura arquitetônica européia coincide com a crise final da arquitetura moderna nos termos em que foi desenvolvida até os anos 30, relativa à grande crise do capitalismo deflagrada com a crise financeira de 1929 nos EUA.

Como Le Corbusier supera a alternativas anteriores, alemã e vienense? Ao absorver a cidade real, com toda sua desorganicidade, seus múltiplos elementos (formais, estruturais, históricos, etc.) como gigantescos *ready-made objects* disponíveis para uma re-signinificação através do Plano, que deve recuperar para si a imponderabilidade da experiência do espírito. Para tanto, deve romper com tipologias urbanas e arquitetônicas precedentes. Todos os elementos da cidade e

da natureza se dispõem na construção de um *ambiente humano*, uma paisagem reconstruída que integra à Natureza a nova natureza da máquina através da *forma* ("tornando autêntico o universo não-natural da precisão tecnológica"). Qualquer separação anterior perde significação. Não apenas a propriedade privada do solo (resquício da "anarquia paleocapitalista da acumulação fundiária") e a contraposição cidade e campo que são superadas, mas logra a tridimensionalidade do espaço agora requisitada pela civilização da máquina. Incorpora a mutabilidade da cidade ao *plano*, não mais apenas a lógica da produção, mas agora a circulação e o consumo. Como *organizador* do todo social, Le Corbusier articula todos os agentes: o capital industrial (*L'appel aux industriels*), a autoridade pública (CIAM's – Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) e o consumidor-fruidor. Será impossível, a partir da síntese corbusiana, desarticular as tipologias edilícias e os planos urbanos:

> Contrariamente às realizações de Taut, May ou Gropius, Le Corbusier quebra a seqüência contínua arquitetura-bairro-cidade: a estrutura urbana como tal, enquanto unidade física e funcional, é depositária de uma nova escala de valores, e a dimensão na qual há que buscar o significado das suas comunicações é a própria dimensão da paisagem." (Tafuri, 1985:87)

Bom exemplo construtivo dessa síntese são os *terrains artificiels*, "favo" resultante de uma grande estrutura que percorre o tecido urbano das cidades – ela mesma conectada a diferentes tipologias, novas ou existentes. Paralelepípedo virtual disposto horizontalmente ou verticalmente (dependendo da solicitação urbana e topográfica) está preparado (com toda a infra-estrutura da civilização tecnológica: água, luz, telefone, etc.) para receber uma unidade habitacional flexível e adaptada ao usuário. E a cada usuário garantir a satisfação de suas solicitações

cambiantes através dos avanços da indústria da construção e do mobiliário, facilitando a montagem dos componentes do sistema. A diversidade do conjunto (o mosaico que resulta a fachada) é incorporada como forma à estrutura regular e racional da grade. Essa disponibilidade de Le Corbusier diante da variedade – do consumo – é que o separa do rigor ascético da célula de Hilberseimer. Variedade e multiplicidade "com a certeza do plano".[8]

A metodologia corbusiana – generalizável – parte de um caso particular cuja solução é única e não pode ser repetida. Porém, "o caráter genérico das hipóteses esbarra contra as estruturas que pretende estimular". A incapacidade do sistema em constituir-se de forma coerente e orgânica e a crise mais ampla da ideologia do *Neue Welt* podem explicar o malogro dos grandes projetos corbusianos. Para Tafuri não foram os regimes autoritários que varreram a Europa nos anos 30 que deflagraram a crise do projeto moderno. Mesmo considerando o protagonismo da Política na superação da grave crise econômica, sua perspectiva busca as decorrências internas: "a reorganização internacional do capital, a afirmação dos sistemas de planificação anticíclica, a realização do primeiro plano qüinqüenal soviético". Conclui:

> "Está agora confirmada a nossa hipótese inicial. A arquitetura como ideologia do Plano é subvertida pela realidade do plano, uma vez que, superado o nível da utopia, este se torna mecanismo operante.
>
> "A crise da arquitetura moderna começa no preciso momento em que o seu destinatário natural – o grande capital industrial – supera a sua ideologia de fundo, pondo de parte as superestruturas. A partir deste momento, a ideologia arquitetônica vê esgotados os seus próprios objetivos." (Tafuri, 1985:92)

As vanguardas históricas e a arquitetura radical concluem um ciclo, que poderíamos chamar de *universo da produção*. A reordenação capitalista vai se encaminhar, depois do hiato do totalitarismo e da guerra, para o *universo do consumo*. Os planos corbusianos foram a última tentativa de integração dessas dinâmicas numa totalização social[9].

A partir daí Tafuri vai encaminhar a sua crítica para as novas mitologias urbanas que vão animar a produção arquitetônica do pós-guerra até os anos 60. Não mais uma cidade funcional, mas uma sobreposição variada e fragmentada de imagens complexas e aleatórias (sem *desenvolvimento*). Arte e arquitetura vão alterar irreversivelmente suas funções:

> "Assim sendo, torna-se de fato necessário agir para convencer o público de que as contradições, desequilíbrios, caoticidade, típicos da cidade contemporânea, são inevitáveis: que tal caos contém até em si riquezas inexploráveis, possibilidades ilimitadas a utilizar, valores lúdicos a propor como novos fetiches sociais."

Para essa nova tarefa será novamente acionada a dupla arte-arquitetura, sem, no entanto, qualquer papel de transformação institucional, mas apenas operativo, através dos mecanismos de comunicação visual e programação de linguagem. Mas isso não é mais o tema deste trabalho. Agora, parte dessa dinâmica vista até aqui passará a se desenvolver em ultramar, e é para lá que seguiremos, acompanhados por Le Corbusier. Ele mesmo, que viajou para a América do Sul em 1929 procurando convencer as autoridades políticas (deixando para trás o *L'appel aux industriels* e os interlocutores liberais) da viabilidade de seus estranhos planos urbanos.

Le Corbusier e o Brasil

A partir de 1928, com sua viagem à União Soviética e com a fundação dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) em La Sarraz, a obra de Le Corbusier adquire uma nova dimensão universalizadora, abrindo-se, pode-se dizer, para o mundo além da Europa. A expansão do capitalismo – ou, no caso da URSS, a expansão da industrialização – atinge países fora do núcleo inicial europeu e norte-americano. E essa mistura entre mundos novos e impulso industrializante vai se tornar o foco de suas atenções. A situação político-econômica da América – em particular a do Sul *et pour cause* – permite que ele renove suas expectativas de mudanças urbanas radicais, que o velho continente parecia não poder assimilar. E a recepção de suas teorias, principalmente no Brasil, reforçavam a possibilidade de que era "chegada uma nova hora", em que uma síntese inédita seria possível: "uma grande época começou. A arquitetura e o urbanismo materializam esta afirmação... O urbanismo deve se projetar para o futuro, em direção a soluções inteiramente novas – construções que são sistemas sociais, econômicos, inclusive políticos, trazendo uma nova harmonia à sociedade"[10]. No momento de renovação política em grande medida ainda indefinido, essas palavras causariam grande impacto[11]. Da mesma forma, a viagem à América do Sul teria grandes repercussões em seu trabalho doravante, centrado na questão do urbanismo: "1930 inaugura uma etapa de preocupações novas", "minha cabeça continua impregnada da América" (Le Corbusier *apud* Santos et al., 1987:15).

Não é apenas a questão do urbanismo que volta a ocupar o centro das preocupações de Le Corbusier. Afinal, a estreita relação entre sua obra

arquitetônica e urbanística caracteriza sua obra desde sempre. As suas viagens pelo mundo vão, no entanto, fazer pender a tríade industriais, autoridade pública e cidadão-consumidor, para o centro do poder político que cada vez mais sobrepujava o processo social em todas as partes. O novo ordenamento urbano deixava de ser decorrência natural do processo de racionalidade produtiva da *indústria* para se tornar uma ação política de Estados fortalecidos e governantes esclarecidos. Países novos acrescentavam a essa característica uma outra: sem o peso da história e da tradição, estavam aptos a aceitar a Nova Arquitetura, sem riscos de retrocessos classicizantes, como no velho continente nostálgico de pretéritas glórias imperiais[12]. Em seu livro *La Ville Radieuse* de 1933, escrito ainda sob o impacto de sua visita à América, o tema da autoridade vai ganhar destaque, e não pode ser dissociado do clima político da época, principalmente do poder concentrado nas mãos de lideranças carismáticas, como o foram os modelos tradicionais em que se inspira (Luís XIV, que encomenda Versalhes a Colbert).

As mudanças provocadas por uma mais ampla visão do fenômeno urbano transbordarão para a dinâmica do edifício em sua relação com o meio. O impacto da paisagem natural intocada, e das cidades como que arranjadas em meio à massa verde da vegetação tropical, vão alterar os princípios cartesianos do Plano para uma cidade de 3 milhões de habitantes (1922) e do Plano *Voisin* para Paris (1925). As visões aéreas proporcionaram uma apreensão do território em três dimensões, e a percepção dos assentamentos urbanos em relação ao relevo (vales, encostas, rios, montanhas, etc.). Nesse sentido a cidade do Rio de Janeiro terá grande influência nas implantações dos novos planos realizados no período (Buenos Aires, Argel, Nemours, São Paulo, Montevidéu, etc.): "... então, no Rio de

Janeiro, cidade que parece desafiar radiosamente toda colaboração humana com a sua beleza universalmente proclamada, somos possuídos por um desejo violento, louco talvez, de tentar, aqui também, uma aventura humana – o desejo de jogar uma partida a dois, uma partida 'afirmação-homem' contra ou com 'presença-natureza'" (Le Corbusier *apud* Santos et al., 1987:21).

A relação entre a paisagem natural e a paisagem construída (as cidades) torna-se mais dinâmica que a concepção anterior, em que o campo (a natureza cultivada européia) surge como fundo e horizonte em que desaparecem em fuga as estradas e avenidas das cidades[13]. A paisagem e o território incorporam-se agora no plano urbano (que articula e se sobrepõe a todos esses elementos), assim como os centros históricos das cidades, conectados às novas estruturas por grandes edifícios-viaduto que atravessam vales e montanhas (explorando ao máximo o conceito de *pilotis* como o elemento que adapta o novo edifício a qualquer geografia). Essa nova concepção de plano urbano afasta-se da composição cartesiana do início dos anos 20 (do traçado e dos edifícios), para estabelecer com a orografia uma nova síntese entre a paisagem e o cubo elementar da unidade arquitetônica.

Mas o importante é vincular as transformações provocadas por essa nova concepção de espaço urbano à nova tipologia de edifícios que Le Corbusier desenvolve nesse período. Durante a década de 20 suas vilas eram ensaios das células "dominó" estandardizáveis, que se acoplariam horizontal ou verticalmente nos arranha-céus dos grandes planos urbanos (os edifícios eram uma decorrência formal dessa sobreposição). A partir do final da década, vai surgir em sua obra o edifício como instância intermediária entre a célula habitacional – ou de serviço –

e o plano da cidade (visto a partir da grande paisagem em três dimensões). Ou seja, entre a célula e a nova cidade estabelece-se uma instância formal semi-autônoma que articula e interfere nesses extremos da cadeia de montagem urbana (a unidade habitacional e o plano geral), da qual deixa de ser uma simples decorrência formal e funcional (prismas resultantes de planos de massa, se lembrarmos das experiências de Hilberseimer nesse mesmo período).

Essa é a importância do experimento da Vila *Savoye* em Poissy. Diferentemente das montagens "dominó" das vilas anteriores e também dos agrupamentos de células projetados nos *Immeubles-Villas* (1922) e construídos em Pessac na *Cité Fruges* (1925), essa vila define uma síntese arquitetônica que não se reduz à célula, tampouco ao plano. Mesmo considerada um ensaio dos *cinque points d'une architecture nouvelle* (1926) – já que ainda tardará para que Le Corbusier consiga construir um grande edifício – é nessa obra que se constitui uma unidade autônoma que é síntese formal – inalcançada até então – entre a determinação objetal da arquitetura e sua dimensão urbana moderna totalizadora. Entre a célula estandardizada e o plano (que como vimos, organiza a máquina produtiva social), uma forma-síntese que redefine a arquitetura para além dos impasses metodológicos das experiências anteriores da nova arquitetura. A cadeia de montagem fordista da experiência alemã (componente, célula, edifício, bairro, cidade, região) adquire assim uma nova dinâmica que permitirá a incorporação de elementos da realidade até então subestimados (a topografia, o sol e os ventos, a cidade existente, a variedade das atividades e do consumo, etc.), porque se ancora numa síntese-forma, que não pode ser simplesmente chamada de

"edifício" já que inclui, por exemplo, a realização de um edifício-viaduto de 6 km e com 100 m de altura, como o projetado para o Rio de Janeiro em 1929.

O marco inicial dessa nova concepção de arquitetura e cidade se dá com a definição em 1926 dos "cinco pontos de uma arquitetura nova". Parecem, a princípio, uma decorrência direta do sistema "dominó" estabelecido em 1914, e que pretendia criar um sistema construtivo racional em concreto armado, para resolver os problemas de reconstrução do primeiro pós-guerra. Consiste em uma malha ortogonal de 6 pilares e 3 lajes, que poderiam compor-se indefinidamente a partir de um módulo, tanto horizontalmente quanto verticalmente (cuja planta articulável lembra as peças e a sua disposição no jogo de dominó). O trabalho de Le Corbusier no início dos anos 20 pode ser entendido como uma exploração formal e funcional desse princípio. Podemos verificar a variedade de soluções encontradas em modelos isolados (como que protótipos de estruturas maiores), como o Pavilhão do *Esprit Nouveu* (1922), a Vila *Vaucresson* (1922), a casa *Citrohan* (1921) e a Vila *Garches* (1927). A variedade dos programas era atendida pela flexibilidade da estrutura e pela composição de cubos cheios e vazios, duplicando pés-direitos e possibilitando grande variedade do espaço interior. Esse jogo formal a partir de um sistema elementar distingue o trabalho de Le Corbusier, mesmo nessa fase, daquele produzido pelos arquitetos alemães e pela Bauhaus, mais preocupados com a modulação e estandardização a fim de reduzir os custos dos sistemas construtivos e sua implementação através dos programas de habitação social.

A grade abstrata do sistema "dominó" ganha, com os cinco pontos, tanto a definição de um bloco (que de fato é o abrigo, o edifício) e uma conexão

definitiva com o plano da nova cidade. O pavimento térreo livra-se das vedações e dos programas privados e define-se apenas com a estrutura e os acessos. Mas os *pilotis* não são apenas o térreo desimpedido para utilização pública e a melhoria da salubridade dos edifícios (possibilitando a aeração a fim de eliminar a umidade dos antigos porões em contato com o solo), estabelecem a conexão com o vazio intersticial que será a base na qual se estruturarão todos os componentes no novo território. Para fazer crer essa "verdadeira revolução na exploração do solo urbano", Le Corbusier compara as tipologias de quadras das cidades de Paris, Nova Iorque e Buenos Aires. Os benefícios são evidentes: "superfície construída: 12% do solo total; superfície disponível: 88% do solo total; Blocos habitacionais sobre *pilotis* no térreo, cujo efeito é deixar 100% do terreno à disposição dos pedestres" (Boesiger e Girsberger, 1971:332). Na conferência que realizou no Rio de Janeiro em 1936, destaca que o terraço-jardim na cobertura dos edifícios, outro dos cinco pontos, é também espaço coletivo, e que, portanto, a nova tipologia construtiva termina por devolver à cidade 112% da projeção ocupada de terreno pela nova construção (Bardi, 1984:124). Dessa maneira, os dois pontos (os *pilotis* e o terraço-jardim) atribuem funções diferenciadas aos extremos inferior e superior da grade estrutural tipo dominó, impondo limites formais à indistinção vertical infinita dos módulos estruturais. Nada indica essa interrupção na outra direção: a grade é interrompida horizontalmente pelas as empenas cegas, que sugerem a sua contingência, quer dizer, a possibilidade de continuidade. Os limites verticais são definidos, enquanto os horizontais indicam o espalhamento do edifício e da nova cidade, diferentemente da verticalidade acentuada e infinita dos planos iniciais[14]. No plano para o Rio de Janeiro, essa

continuidade alcança mais de 6 km e a cobertura do edifício se transforma em uma avenida suspensa a 100 m do nível do mar (inspirada na autopista sobre o edifício da Fiat em Turim), à qual se acede por elevadores para automóveis. Os pilotis, de até 40 m (o edifício de apartamentos propriamente tinha 60 m), percorriam a orla e se adaptavam, variando sua altura, à topografia irregular do território. No relato de sua viagem de 1929 (*Precision sur un état présent de l'archetecture et de l'Urbanisme*), feita parcialmente pelo vôo inaugural da Companhia Sul-Americana de Navegação Aérea, diz sob o impacto da imagem vista do alto:

> "Uma resposta, um eco, uma réplica. O local falava arquitetura: a água, a terra, o ar. Esse discurso era um poema de geometria humana e de imensa fantasia natural. O olho via alguma coisa, duas coisas: a natureza e o produto do trabalho humano. A cidade se anunciava por uma linha que, ela só, é capaz de cantar com o capricho veemente dos montes: a horizontal." (Le Corbusier *apud* Harris, 1987:33)

Então, se considerarmos a relação entre o sistema dominó de 1914 (experimentado de fato pela primeira vez em Pessac, em 1925) e a definição dos cinco pontos (1926), vamos perceber que as questões estritamente arquitetônicas vão ser atualizadas em termos do novo plano urbano. Deverão estar nos elementos mesmos do projeto racional de edifícios modernos a sua lógica urbana. Alteraram-se todos os elementos da equação: a unidade, o edifício e o plano; intrincados na fórmula única da *Ville Radieuse*. A nova forma-edifício, síntese entre as dimensões *construtivas* e *organizadoras* da arquitetura moderna, vai se tornar, no entanto, a instância possível de realização em diferentes situações (o MESP no Brasil dos anos 30 e as Unidades de Habitação na França da reconstrução do segundo pós-guerra, por exemplo).

Se o terceiro ponto, a "planta livre", decorrência construtiva da estrutura independente, está também presente no módulo "dominó" – era, aliás, sua característica mais importante e inovadora – agora, com os "cinco pontos" e com as novas experiências, essa estrutura se altera em três aspectos. Primeiro, se independentiza a ponto de se tornar autônoma em relação aos outros componentes, como estrutura base que recebe unidades cambiáveis e diversificadas. Segundo, perde definitivamente sua vinculação com a tradição do edifício (prisma continente e isolado), e se torna mega-estrutura ilimitada, a partir de um módulo dado pelas características do material empregado, no caso, o concreto armado. Terceiro, o resultado formal dessa flexibilidade se autonomiza e se dá na dimensão da paisagem, ou seja, não se remete mais à fórmula unidade-edifício-bairro-cidade, e a necessária composição de cubos superpostos. A síntese final desse novo pensamento que une inextricavelmente construção e cidade se dá no âmbito do território. Nunca será demais recordar que o território, em termos da pesquisa corbusiana, não se remete a quaisquer características culturais ou históricas, mas sim às suas características fisico-geográficas. O ambiente construído – artificial – se integra, como unidade, ao ambiente natural, inconfundíveis, mas, a partir daí, interconectados e em troca constante (a insolação, o verde, o vazio, a brisa, as grandes vistas, etc.). A distinção entre cidade e campo perde atualidade na cidade radiosa.

Separados, estrutura e vedações, permitem que os ambientes sejam ocupados segundo necessidades funcionais, e porque não, plásticas. Nos sistemas construtivos tradicionais, as paredes – espessas – eram responsáveis parcialmente pela transmissão vertical das cargas, e não permitiam mobilidade ou grandes

aberturas. Com a estrutura independente de concreto armado, as vedações leves, que não sobrecarregam a estrutura, podem seguir livremente a divisão dos ambientes, inclusive como elementos curvos que dinamizam o espaço prismático proveniente da grade ortogonal (assim definida pelas características do concreto armado). Poderiam ser de tal forma remontáveis, que permitissem sua fácil alteração seguindo as necessidades de cada usuário. Tendo como base a modulação dada pela estrutura, os componentes (painéis, unidades hidráulicas, armários-divisórias, etc.) poderiam ser fornecidos diretamente ao usuário por indústrias especializadas, libertando o consumidor da monotonia e constrangimentos da estandardização industrial. Exatamente o *consumo* e a diversificação que a ele está conectada, novo elemento dinamizador do capitalismo ligado às grandes massas urbanas, passa ao primeiro plano da pesquisa moderna a partir de Le Corbusier. Ultrapassa nesse sentido, a homogeneização industrial da cadeia de montagem fordista, que já naquele período ia encontrando seus limites econômicos e sociais (a homogeneização diminuidora de custos esbarra nos limites sociais do mercado). O interessante em Le Corbusier é que essa diversidade do consumo está reforçada e garantida na regularidade do *plano*. A variedade de cada unidade é possibilitada – e acentua – a regularidade da grande estrutura urbana à qual se acopla. Como disse Tafuri, citado acima, variedade e multiplicidade com a certeza do plano.

Mas essa variedade ultrapassa os limites internos desse novo edifício. O quarto ponto, a fachada livre, é possível graças ao recuo da linha de pilares do perímetro do bloco (outra característica da estrutura independente). Tornam-se membranas leves de paredes isoladoras ou de janelas (vedações externas). Dessa maneira, a

composição da fachada, outrora condicionada pelas pequenas aberturas nas espessas paredes ou acompanhando o ritmo dos estreitos intercolúnios, passa também a ser "livre" traduzindo as necessidades de divisão e isolamento da planta "livre". Se a configuração dessas plantas segue as necessidades funcionais – ou plásticas – da multiplicidade dos consumidores, essa variedade formal resultante estará veementemente expressa nas imensas fachadas que atravessam a cidade.

A "fachada livre" (as linhas horizontais contínuas possibilitadas pelo recuo dos pilares) permite as "janelas horizontais", o quinto ponto. As janelas do passado possuíam a proporção vertical, e ritmo marcado pelas restrições da estrutura (alvenaria auto-portante ou não). Para Le Corbusier a visão humana apreende a paisagem horizontalmente, e a janela é, mais que um elemento mecânico da habitação, um meio de relação com a natureza. Na vila *Savoie*, por exemplo, os rasgos horizontais nas fachadas, sejam janelas ou não, estejam em espaços externos ou internos, enquadram a paisagem circundante para o fruidor do "passeio arquitetural".

A janela horizontal transforma-se no projeto para a *Ville Radieuse*, de 1933, em "cortina de vidro". Essa mudança também corresponde ao desenvolvimento, por Le Corbusier, dos quebra-sóis, primeiramente experimentados nos projetos de Barcelona e Argel, no mesmo ano de 1933[15]. Ambas soluções apontam para um mesmo significado: a homogeneização das fachadas em direção à definição de uma lâmina "pura" sobre pilotis. Podemos admitir um rearranjo mais asséptico do edifício-síntese, definido até então a partir dos "cinco pontos da arquitetura nova". A contradição futura entre a "fachada livre" e a "cortina de vidro" pode ser já identificada no paradigmático projeto da vila *Savoie* em Poissy. Articulação

exemplar entre variedade dos espaços internos e classicismo palladiano da volumetria, desenvolve de modo intrigante o conflito entre o conceito de "fachada livre" (não mais determinada por um princípio exterior às necessidades internas de funcionalidade da planta), a "janela horizontal" (que busca a relação entre o interior e a paisagem) e a regularidade asséptica da futura "cortina de vidro" (simplificação e abstração máximas da volumetria do edifício), embrionária nesse projeto. O rasgo absolutamente simétrico, regular e horizontal no volume branco, incorpora todas as situações de abertura para o exterior da complexa planta (espaços internos, terraços cobertos e descobertos, dormitórios, salas, cozinha, etc.). Essa harmonização celebrada – iluminada pelo desdobramento ulterior do edifício lâmina sobre embasamento e anexo – indica um apaziguamento, na *forma*, de concepções conflitantes.

A nova concepção do edifício retrocede em alguns aspectos às soluções encontradas até os anos 30. Não deve ser afastada, essa alteração, da crise ideológica conflagrada com a grande crise de 1929, e a contaminação, na obra de Le Corbusier, das reduções que vão dar origem ao "estilo internacional", nesse mesmo período, a partir da influência da obra de Mies van der Rohe nos Estados Unidos. Nesse sentido, o arranha céu *Cartésien* (1938) e o arranha-céu do bairro da Marina em Argel (1938-42) interrompem a ênfase habitacional da pesquisa corbusiana até então. O próprio MESP insere-se nesse programa de escritórios – públicos ou privados – que, senão é novo, era até então tema secundário.

Dessa maneira, entre a primeira visita de Le Corbusier ao Brasil, em 1929, e a segunda, em 1936, deve-se registrar essa alteração da tipologia de edifício, já que vai ser essa a versão a base do projeto pioneiro do MESP. Na virada dos anos 30,

a partir das viagens que realiza, diluem-se as concepções tradicionais de edifício e cidade, presentes em boa parte da produção moderna nos anos 20. Mesmo a experiência alemã, que promoveu a articulação entre a unidade e o plano urbano, não logrou alcançar a complexidade dessa nova concepção que altera séculos de tradição arquitetônica. Mas a crise do início dos anos trinta vai provocar uma mudança que, ainda que discreta – na forma – em relação aos achados do momento anterior, vai refletir o refluxo do *Plano* e uma certa concentração e sobrecarga, do sentido urbano alcançado, nos limites geométricos da nova tipologia edilícia. Ocorre uma mutação no conceito edifício-processo, síntese do plano urbano totalizador, em direção à definição de uma unidade que resume formalmente a *Ideologia do Plano* resfriada. É algo como a simplificação de um edifício-processo em edifício-forma, de operacionalização possível dentro da conjuntura mundial a partir do início dos anos 30. Vê-se que o criticado "estilo internacional" – não associado à Le Corbusier – traidor da causa moderna, foi algo mais que uma simples estilização voluntária dos princípios heróicos dos grandes mestres. Uma formalização necessária, a partir dos impasses ideológicos criados pelo movimento moderno, tornados explícitos com a falência mundial de suas ideologias da planificação.

Um projeto de Le Corbusier pode elucidar a arqueologia dessa nova tipologia que se constitui com o passar dos anos 30 e que ajuda a formular o novo edifício-forma. O Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris (1930-32) define claramente uma lâmina sobre pilotis e um anexo no térreo. A lâmina, prisma regular de proporções horizontais, tem fachadas diferenciadas na direção norte e sul (cortina de vidro na fachada norte e alvenaria com pequenas aberturas na

fachada sul) e empenas cegas nas laterais. Identificam-se claramente os "cinco pontos da arquitetura nova", mas a nova morfologia é evidente: embasamento (*pilotis*), lâmina e anexo. Antecipa uma alteração "brutalista" que será corrente na produção pós-segunda guerra: os *pilotis* avolumados, separando-se conceitualmente do padrão estrutural que compõe o edifício. Essa separação, nesse momento, indica a necessidade de diferenciar os *pilotis* não apenas funcionalmente, mas formalmente, do resto da edificação. Recordemos: a grade estrutural de concreto armado (lajes e pilares) seguia a regularidade da modulação construtiva. O térreo era desimpedido para ocupação coletiva. Mantinha, no entanto, as características da estrutura independente, que se prolongava na horizontal (indefinidamente) e na vertical (definidamente). Agora essa relação deixa de existir, e os pilotis passam a ter uma unidade formal, funcional e construtiva não só diferente, mas em forte contraste com a regularidade da lâmina.

Esse jogo de contrastes parece dominar agora a composição. Nesse sentido, o anexo, composto pelo saguão, refeitório, diretoria, zeladoria, etc. (funções elas mesmas "diferentes" da regularidade do programa habitacional dos outros pavimentos) se utiliza da curva para se contrapor à regularidade da lâmina. Nada indica, é importante frisar, a sua necessidade, isto é, a utilização da curva "seguindo a função". O programa do térreo poderia ser construído ortogonalmente ou mesmo no primeiro pavimento da lâmina, deixando os *pilotis* (agora embasamento), livres para sua função coletiva. Mas ao arquiteto interessa agora a variedade. E essa variedade, somada à alteração morfológica das colunas

do embasamento (*pilotis*), indica uma clara divisão: nos térreos, nos espaços pedestres, a multiplicidade, o inusitado, a surpresa, *objets à réaction poétique.*

Os recursos formais dessa variedade não se restringem à volumetria. A transparência da fachada sul se contrapõe à opacidade da fachada norte. A "*janela horizontal*", no caso, ensaiando a "cortina de vidro", em sua universalidade atemporal se contrapõe ao quadriculado regular que lembra as seqüências de janelas da tradição européia (reforçada talvez na agradável proporção de quatro pavimentos tão próxima da Paris do século XIX). Estende-se, esse jogo formal, ao contraste dos materiais: pedra lavrada, pedra irregular, alvenaria branca, *béton brut*, etc.

A definição dos "cinco pontos da arquitetura nova" criava um princípio arquitetônico universalizador que se vinculava diretamente ao *plano*, articulador da dinâmica urbana e da "dinâmica do espírito", entre os quais não haveria contradição. A nova síntese, a partir dos anos 30, se dá não mais num princípio (um *processo*), mas numa *forma* de edifício, dessa maneira constituída, divulgada e replicada como arquitetura internacional (o Pavilhão suíço é um de seus objetos de culto). E a "improbabilidade, a polifuncionalidade, a multiplicidade e a desorganicidade", outrora garantidas por uma espécie de composição dadá que ressemantizava paisagem, cidade histórica e cidade nova, transformam-se agora em *jogo* e *contraste* formal. Aparências próximas, conteúdos profundamente transformados.

Em resumo, podemos admitir três fases da obra corbusiana, se considerarmos como ponto de fuga a arquitetura que vai se desenvolver no Brasil e que tem Le

Corbusier como inspirador exclusivo. Mesmo se o ponto de vista seja a compreensão de sua obra, podemos reconhecer coerência nessa divisão interessada. A partir da conjuntura do pré-guerra, um ramo da arquitetura corbusiana vai se desenvolver no Brasil, outro terá continuidade na obra do próprio arquiteto. Todas essas possibilidades já se encontravam formuladas, embrionariamente ou não, em sua obra até a segunda visita ao Brasil em 1936. As questões relativas à originalidade, nacionalidade, etc. do caso brasileiro devem ser entendidas como aparências dessa transformação, o que atualiza a arquitetura brasileira em relação aos impasses do movimento moderno internacional, ao mesmo tempo em que restringe as ilações nacionalistas, tão reivindicadas.

A saber: 1) uma primeira fase, que mantém a unidade arquitetônica e sua "montagem" em relação a um plano de massas cartesiano a partir da tábula rasa do território; 2) uma segunda fase em que a unidade arquitetônica se define a partir dos "cinco pontos da arquitetura nova" e se articula ao plano urbano que absorve a diversidade da metrópole terciária, seu centro, topografia e paisagem (sob o impacto da visita à América); 3) uma terceira fase em que, mantido o plano totalizador, sua articulação com o edifício-processo se reduz à elaboração de um edifício-forma (embasamento, lâmina e anexo), redefinição, em nova problemática, dos cinco pontos. Esse último momento da pesquisa corbusiana, em sintonia com a crise da Ideologia do Plano discutida, será o modelo transportado para o Brasil, e que aqui dará início a uma profícua tradição moderna.

Notas

---

[1] Ou, como conclui Otília Arantes: "Não foram poucas as incongruências e disparates (desde cedo registrados pelos estrangeiros que nos visitavam), e, no entanto não se pode negar que o Projeto Moderno reencontrou sua verdade na antiga franja colonial do sistema, graças ao poder empreendedor das camadas dirigentes organizadas na forma de Estados fortes e modenizantes. *Seria* o caso de dizer que, entre involuções formalistas e racionalidade arquitetônica privada de conseqüência social, o espírito utópico do Plano desenvolveu-se ao pé da letra. [...] E no entanto deu no que se sabe, cumprindo-se também na periferia a dialética da racionalização arquitetônica." (1998:38)

[2] Acionada que foi desde a primeira hora, em 1930, com a tentativa de reforma do curso na Escola Nacional de Belas Artes, e em 1935, para o projeto do MESP, uma das bases do programa de desenvolvimento da República Nova. Sua participação estratégica teve futuro promissor, sempre no cento das políticas oficiais de modernização, até seu paroxismo no projeto da capital federal.

[3] É a partir da crítica de Walter Benjamin (em *O Flâneur*) ao Engels da *Situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (Benjamin, 1980:74) – que representaria uma atitude de distanciamento da realidade urbana – em contraposição a Baudelaire dos *Tableaux parisens* – em que se pode "sentir a presença secreta da massa" – que Tafuri reconstrói a "invasão dos modos de produção na estrutura da morfologia urbana". E com Georg Simmel (*Die Grossstädte und das Geistesleben*) descreve a atitude *blasé* – indiferença resultante da contínua exposição ao choque e da interiorização da equivalência monetária – que seria o alvo da ação das vanguardas.

[4] Van Doesburg diz: "A palavra 'arte' não nos diz mais nada. Em seu lugar, exijamos a construção de nosso ambiente segundo leis criativas, derivadas de um princípio fixo. Essas leis, ligadas às econômicas, matemáticas, técnicas, higiênicas etc., levam a uma nova unidade plástica."
Mondrian diz: "No futuro, a realização da expressão figurativa pura na realidade apreensível de nosso ambiente substituirá a obra de arte. Contudo, para se chegar a isso, é necessário uma orientação para uma representação universal e um distanciamento da pressão da natureza. Então não teremos mais necessidade de quadros e de estátuas, porquanto viveremos em uma arte realizada. A arte desaparecerá da vida na medida em que a própria vida ganhe em equilíbrio."
Ambos citados em Benévolo (1976:398)

[5] É preciso distinguir aqui três grandes campos da arquitetura moderna, segundo as premissas levantadas: a arquitetura do chamado Expressionismo, que teve na Alemanha e na Áustria seu epicentro; uma corrente mais ligada às vanguardas construtivas, que por falta de nome melhor foi chamada de Nova Arquitetura e de matriz alemã e holandesa; e a arquitetura de Le Corbusier, na relação que estabelece entre edifício e cidade. Não será necessário dizer que esses momentos são puramente analíticos, e que se mesclam aqui e ali sem maiores considerações. Como estamos tratando das ideologias arquitetônicas, podem representar três grandes sínteses.

[6] Da mesma forma como o quadriculado do *centuriatio* romano (divisão do campo cultivável) era demarcado a partir da grade formada pelos *decumani* e pelos *cardi* (eixos que tinham como base o traçado das ruas das cidades romanas). Entre esses dois extremos – o antigo e o moderno – temos a precisão do universo tecnológico.

[7] As análises que se seguem sobre as experiências alemãs e vienenses durante os anos vinte e início dos anos 30 pontuam, livremente, as reflexões do próprio Tafuri no livro *Viena Rossa* (Tafuri, 1979).

[8] *Essa é a principal característica que destaca Le Corbusier da produção do período. A síntese mais complexa será ainda analisada, quando tratarmos do projeto do MESP: a lâmina regular sobre a variedade do embasamento.*

[9] Embora controversa, essa análise de Manfredo Tafuri sobre as vicissitudes do movimento moderno, em especial a obra de Le Corbusier, encontra paralelo em outros estudos sobre o mesmo período. A guinada dos anos 30 pode ter sua gênese discutida, mas é inevitável distinguir uma alteração. Outro pensador crítico da arquitetura moderna se aproxima dessa versão, sem a mesma radicalidade:
"Ao largo de la primera mitad de la década de 1930, esta tendencia monumentalizadora latente no disminuyó ni mucho menos el interés de Le Corbusier por equipar la civilización de la "época-máquina". Siguió dirigiéndose a los industriales y siempre que fue posible llamó la atención sobre su capacidad para diseñar los *objetstypes* a gran escala, considerados por él como esenciales para equipar una nueva época. [...] La fachada *pan-verre*, en cristal y acero, pretendia demostrar la estética de la "época-máquina", y como tal representaba una ruptura con la estructura de hormigón y obra de revoque empleada en las villas de los años veinte. Esta apoteosis de la Estética del Ingeniero ocurrió paradójicamente en el preciso momento en que lec empezaba a perder su fe en el triunfo inevitable de la época de la máquina. Poco después de 1933, empezó a reaccionar contra la producción racionalizada de la machine à habiter, aunque es difícil determinar si fue por desilusión respecto a la técnica moderna como tal o bien por desespero frente a un mundo trastornado por la depresión económica y la reacción política." (Frampton, 1983:185)

[10] As citações de Le Corbusier referem-se ao material produzido durante a primeira viagem à América Latina (livros, conferências, entrevistas, etc.). Foram publicados em Santos et al., 1987.

[11] "A revista Movimento Brasileiro registrava em 1929, ao publicar um resumo das conferências do arquiteto no Rio de janeiro: [Na América do Sul]... *Le Corbusier encontrou a expressão 'futurismo', não com o sentido real e europeu, da tentativa admirável da Itália, coisa já passadista hoje, mas como sinônimo de modernismo.* Fazendo suas as palavras do arquiteto, o jornalista escreveria como comentário: *Neste país, a sensibilidade não pode continuar envelhecida e presa a uma tradição pequenina e falsificada, que nada traz de útil ou de proveitoso. 'O Brasil é o país do futuro'.* E quase num tom profético proclamava: *As forças renovadoras, como Le Corbusier, deveriam encontrar em nós, que somos livres de compromissos com o passado, a máxima floração'*" (Santos et al., 1987:14).

[12] O contato com Le Corbusier para sua visita ao Brasil se deveu à elite intelectual paulistana que circulava pelos salões modernistas de Paris. Figuras centrais foram Paulo Prado, escritor e historiador herdeiro de grandes produtores de café, e Blaise Cendras, poeta modernista francês que teve longo contato com o Brasil e que se tornara amigo do trio modernista (Mário, Oswald e Tarsila), através do pintor Fernand Léger. Deles ouvira sobre a vontade de se construir Planaltina, a nova capital do país, impulso para o povoamento do interior praticamente não ocupado. Esse vínculo modernista não evitou que sua passagem pela capital paulista tivesse um caráter oficial: "Le Corbusier se mostrou bastante impressionado pela recepção em São Paulo, onde foi oficialmente saudado pela Câmara Municipal e pelo prefeito, o presidente eleito Júlio Prestes, assentando-se na tribuna presidencial, reservada apenas a visitantes ilustres. Leitor atento de *L'Esprit Nouveau*, Júlio Prestes passou horas discutido urbanismo com Le Corbusier." (Harris, 1987:25)
Não estava nos planos de Le Corbusier que esse presidente eleito não tomaria posse por causa de uma revolução, essa sim, grande responsável pela modernização da arquitetura brasileira, e pela sua volta ao país em 1936.

[13] "A partir de agora Le Corbusier abandona completamente o compromisso com a idéia de cidades jardins periféricas de baixa densidade, uma das soluções que propunha na *Ville Contemporaine de trois millions d'habitants* e que continua a interessá-lo ainda à época da publicação de Urbanisme (1925)." (Santos et al., 1987: 29, nota 23)

[14] "Embora Le Corbusier não tenha tomado a horizontalidade como um princípio absoluto, é evidente sua preferência por esta solução, especialmente no caso de edifícios isolados. Com efeito, os únicos edifícios por ele projetados, onde a verticalidade era traço dominante, eram parte de um conjunto urbano, cuja extensão contrabalançava o efeito de verticalidade parcial, substituindo-a por uma horizontalidade global." (Bruand, 1981:84)

[15] "O novo princípio abre ao arquiteto um campo de investigações muito especial. Coloca o problema da superfície envidraçada ou 'fachada de vidro', ou seja, a envolvente opaca, translúcida ou transparente dos blocos de habitação. As condições são inteiramente novas; podem conceber-se estes edifícios de uns 50 m de altura, construídos sobre pilotis de concreto armado desde o porão até o teto dos serviços comuns situados na sobreloja. Acima, a construção é uma armação de aço. A fachada, por conseguinte, não é obrigada a nenhuma função estática. É apenas uma tela que fecha e protege da intempérie. Protege dos ventos, do frio, do calor, dos intrusos; facilita a luz solar, mas pode eliminá-la. A fachada de vidro deve ser considerada nos países temperados; nos climas extremos (continentais, com 50° e – 50°) com ar condicionado. [...]
"Uma indicação: segundo a intensidade do sol no decorrer do dia, a superfície envidraçada deverá ser provida de dispositivos categóricos: os quebra-sóis. O arquiteto, utilizando perfis ditados pelos quebra-sol em cada circunstância precisa, poderá criar grandes ordenações arquitetônicas: superfície envidraçada na fachada, atrás de sacadas de 1,20 ou 2,5 m de saliência, etc., no fundo de maciços alvéolos." (Boesiger e Girsberger, 1971:335)

A formação da arquitetura moderna brasileira

"Ao tornarem-se despropósito, estas idéias deixam também de enganar"
(Roberto Schwarz)

O projeto do MESP

A divisão proposta da obra de Le Corbusier até a metade dos anos 30 coloca em outra base as discussões sobre a originalidade do projeto do MESP. Transmudam-se, para o contexto brasileiro, os impasses formais a que a obra desse arquiteto já chegara, migração essa que é já indicação da crise de seus mais fundamentais pressupostos. A realização do projeto no Rio de Janeiro em 1936 leva adiante as possibilidades abertas pela crise ideológica que liberou a forma do edifício de seus conteúdos sociais e urbanos. Muito da excepcional contribuição da equipe brasileira

foi compreender essas possibilidades aprisionadas no esquema corbusiano do edifício. O salto promovido por esse projeto ultrapassa a própria perspectiva do mestre franco-suíço, em sua quixotesca defesa da planificação urbana mesmo em meio hostil como era o Brasil dos anos que anteciparam o Estado-Novo.

Para além de todas as polêmicas que rodeiam esse projeto e que preenchem vasta bibliografia (boa parte correndo atrás de pistas falsas levantadas pela versão oficial), podemos nos concentrar em dois aspectos que mantém os termos da discussão apresentada até o momento: as questões que envolveram a localização do terreno e as alterações promovidas pela equipe brasileira no risco original de Le Corbusier. Não para identificar a autoria tampouco a originalidade das mudanças, mas para verificar como um grupo de jovens recém apresentados à vanguarda arquitetônica pôde perceber do que realmente se tratava essa operação, à primeira vista "fora do lugar".

O terreno

Quando Le Corbusier volta ao Rio de Janeiro pela segunda vez, incumbido de realizar o projeto para a nova Cidade Universitária[1] e, em segundo lugar em importância, para a nova sede do estratégico Ministério da Educação e Saúde Pública do governo revolucionário, retoma os estudos para o projeto de urbanização dessa cidade. Para ele, essa seria a grande oportunidade de conseguir implementação desse plano. Nesse sentido, o projeto de um edifício tinha de

evidenciar as vantagens de uma planificação de tal monta. A polêmica sobre a localização do terreno se reveste, assim, de uma disputa entre perspectivas de renovação urbana conflitantes.

O terreno apresentado a Le Corbusier era uma quadra vazia resultante da urbanização da área de arrasamento do morro Castelo, definida pelo Plano Agache. Localizava-se a 4 quadras da avenida Beira-mar e da Praia de Santa Luzia (antes, evidentemente, da construção do Aterro do Flamengo), e a duas quadras da Avenida Rio Branco. Não correspondia de forma nenhuma às necessidades estratégicas que envolviam tal projeto: tinha pequenas dimensões e não contava com perspectivas importantes. Estava em meio a uma grande área vazia, que, no entanto, seria ocupada com outros edifícios no decorrer da década, segundo as diretrizes do plano urbanístico original. Submetia-se, enfim, a um princípio urbano contra o qual Le Corbusier vinha se debatendo, em sua incansável luta contra a Academia Francesa, e contra as ruas-corredor (o "caminho das mulas"), que formavam "calhas" definidas pelas fachadas dos edifícios no alinhamento. A escolha do terreno envolveu, portanto, desde o início, uma questão urbana fundamental, principalmente na cidade que havia causado tanto impacto em sua obra desde sua primeira visita[2].

Le Corbusier havia concebido um grande bloco único horizontal que conflitava com as proporções do terreno do Castelo. Esse bloco remetia-se às proporções dos edifícios resultantes do plano para a cidade, elaborado em esboços desde 1929, e agora retomado (dele, Le Corbusier se ocupou nas conferências, conclamando as autoridades à necessidade inadiável de sua realização). Horizontalidade e vazio

circundante eram, portanto, os requisitos fundamentais da localização do edifício. Lembremos que Le Corbusier trabalhava com uma tipologia, por assim dizer, neutra, em relação ao edifício. Seu edifício-tipo ganhava significação e sentido a partir da estratégia urbana da implantação, em relação ao *plano* da cidade. Um edifício isolado que se encarregasse dessa significação (ou de outra, como foi o caso) não constava das estratégias corbusianas, ainda que no período, sua arquitetura já apontava plenamente para essa possibilidade.

A descontextualização das novas edificações em relação a quaisquer condicionantes tradicionais (urbanísticos, culturais, históricos, etc.) pode ser verificada na insistência de Le Corbusier em encontrar outro terreno, e no processo de elaboração de um novo projeto. Passou imediatamente a comandar a equipe para a execução de um novo estudo, enquanto percorria a cidade em busca de uma nova localização, que deveria ser próxima do mar e do Aeroporto Santos Dumont, que também seria objeto de concurso no ano seguinte, e também se tornaria importante exemplar da arquitetura moderna brasileira (projeto dos arquitetos Marcelo e Milton Roberto). O terreno foi escolhido finalmente, quando o novo projeto já estava definido e bastante adiantado. Ficava próximo ao terreno original, mas à beira mar: "A praia, ampla, daria ao prédio a vantagem de uma vista magnífica da orla da baía da Guanabara, com o oceano e o Pão de Açúcar à distância" (Harris, 1987:83). A lâmina principal ficaria paralela à praia, com magnífica frontalidade em meio à movimentada perspectiva da baía. Exatamente como os belos desenhos que Le Corbusier executara ainda na primeira viagem à cidade, encantado com a vista de sua paisagem a partir

do alto. Apesar da discussão em torno da mudança de terreno ter se dado em torno da monumentalidade do edifício – horizontalidade e perspectiva – seu fundamento último era o novo traçado para a cidade do Rio de Janeiro.

Mesmo nessa sua segunda viagem, a partir do convite para coordenar o anteprojeto do MESP e da Cidade Universitária, as palestras que Le Corbusier ministrou insistiam nas questões mais amplas da urbanização no mundo industrial, e da necessidade do Poder Público tomar a dianteira no processo de transformação das cidades e dos serviços. Sem se preocupar com os projetos que lhe foram encarregados, Le Corbusier procurava mostrar que o novo urbanismo pode oferecer a todos os cidadãos os privilégios naturais com os quais a cidade fora dotada, através do investimento em habitações coletivas que multiplicariam o terreno através dos novos pavimentos criados, sem a necessidade de ocupar as encostas e os morros (como de fato ocorreu nas décadas seguintes). Esse urbanismo de "três dimensões" estaria concretizado em seu edifício estrada: habitação como mais um serviço público. E como se falasse aos governantes que o contrataram para fazer edifícios: "Posso completar meu desenho com uma pergunta. Diz-se: é uma loucura, e eu respondo: os loucos são aqueles que se recusam a fazê-lo, eis minha resposta" (Le Corbusier *apud* Bardi, 1984:146). Não conformado com as limitações da tarefa que lhe fora encarregada, não perdeu oportunidades – públicas como essas palestras, ou privadas, em conversas com os responsáveis – de expor seus planos e a dimensão do trabalho a ser realizado. Isso vale também para seus estudos pontuais, como o MESP, cujas soluções particulares remetiam à cidade transformada. O contrário – edifícios

isolados mesmo que estandardizados – era inconcebível para o organismo-total corbusiano. Seus estudos pontuais estão freqüentemente relacionados aos planos gerais, por vezes considerados exercícios de retórica, apesar da documentação existente demonstrar o seu empenho em realizá-los. Essas intervenções localizadas, como a *proposta* do MESP, seriam "clareiras radiosas" em meio ao caos circundante, que teriam função de propagar seus princípios por todos os domínios.

Nada poderia ser mais paradoxal em relação às intenções do Estado brasileiro nesse momento. Apesar da expectativa de Le Corbusier, mesmo depois de sua partida em 18 de agosto de 1936 de volta para França, de que o Ministro Capanema conseguisse mudar o endereço da sede do MESP para o terreno junto à praia, a equipe de arquitetos encarregada, chefiada por Lúcio Costa, inicia imediatamente o desenvolvimento do projeto para o terreno original, na esplanada do Castelo.

As novas possibilidades abertas pela obra de Le Corbusier – uma nova *funcionalidade* do edifício – decorrente do desenvolvimento levado adiante por seu próprio autor, pareciam mais perceptíveis para os jovens neomodernos e para as novas "autoridades esclarecidas" no Brasil (parte delas), que para seu mestre e idealizador. As potencialidades da nova linguagem em relação ao programa modernizador ainda oscilante do governo recém empossado indicavam a criação de um símbolo de modernização que ajudasse a impulsionar o processo de transformação que o país atravessava. O projeto político do MESP nasce em 1934 com a posse de Gustavo Capanema, e termina com a inauguração do edifício em 3 de outubro de 1945, 15° aniversário da Revolução de 1930. Atravessa, portanto, a

ditadura Vargas, desde seus momentos mais brandos e indefinidos até seu clímax autoritário no período 1939-1942. Registra, nas diversas decisões de projeto que prosseguiram mesmo durante a construção e finalização da obra, as idas e vindas das disputas ideológicas entre os grupos envolvidos e, principalmente, a constituição de um modelo para a arquitetura nacional, não mais apenas *moderna*, como era a intenção inicial, mas *brasileira*.

O Edifício

A literatura sobre o assunto consagrou quatro estudos para o projeto do MESP. São os estudos elaborados pela equipe coordenada por Lúcio Costa e da qual faziam parte os jovens arquitetos Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcellos. Eles haviam participado separadamente do concurso para o MESP realizado no ano anterior, e não haviam sido classificados para a última fase. Dois desses estudos foram elaborados sob orientação de Le Corbusier, que veio especialmente ao país para essa função (além do projeto para a Cidade Universitária), e que aqui ficou entre 13 de julho de 1936 e 18 de agosto do mesmo ano. A contratação dessa equipe encerrava a polêmica que revestiu esse concurso, do qual saíra vencedor o Arquiteto Archimedes Memória, consagrado diretor da Escola Nacional de Belas Artes (ainda empenhada na divulgação do estilo neocolonial) e membro da Câmara dos Quarenta da Ação Integralista Brasileira (Sá, 1986:21). O "estilo" do projeto vencedor – em que pese suas características volumétricas e de planta aparentadas ao neoclássico simplificado – era de inspiração

marajoara, uma espécie de revivalismo ultranacionalista de referência à pré-cabralina civilização da Ilha de Marajó, de cuja cerâmica retirava os motivos da ornamentação[3]. O grupo de modernista ao qual Capanema era ligado desde a juventude (Rodrigo de Melo e Franco de Andrade, Carlos Drumond de Andrade, Manuel Bandeira, etc.) teve grande influência na orientação modernista do projeto. Capanema, pessoalmente, guiava-se, além desse grupo, pela influência política de Francisco Campos, político mineiro ligado ao fascismo, e pela Igreja Católica, que fez dele seu representante no governo Vargas.

O primeiro estudo foi realizado pela equipe para o terreno central, na esplanada do Castelo, encomendado pelo Ministro após a anulação do concurso, e é anterior à sugestão da consultoria de Le Corbusier feita por Lúcio Costa. O segundo estudo foi realizado já sob a orientação de Le Corbusier para um terreno hipotético, posteriormente definido na praia de Santa Luzia. O terceiro estudo foi realizado por Le Corbusier e equipe para a quadra da esplanada do Castelo, nas vésperas da partida para a França. Atendiam a um pedido do Ministro, que antevia as dificuldades para a troca de terrenos. O quarto estudo, definitivo, foi produzido pela equipe após a partida de Le Corbusier, desenvolvendo o terceiro estudo e realizando algumas alterações importantes. Desse estudo, que foi praticamente o construído, interessa-nos retirar implicações relativas ao eixo de análise deste trabalho, ou seja, as relações entre o edifício e a cidade.

Para tanto, podemos dividir essas alterações promovidas pela equipe brasileira, já sem a presença de Le Corbusier, em duas ênfases: a implantação (a disposição dos

volumes na quadra), que abandona qualquer vínculo com o *plano* e acerta quando propõe uma relação com a cidade "real", reafirmando-a; e o edifício propriamente dito, que, no tratamento dos elementos arquitetônicos da linguagem corbusiana, valoriza a especificidade e unicidade do símbolo, mais que "modelo" ou "tipo" (aprofundando o desencontro já existente nas questões sobre a sua localização). É bom lembrar que nenhuma delas compromete a filiação corbusiana do projeto (os "cinco pontos da arquitetura nova"), a ponto de este ter sido publicado por Le Corbusier em suas Obras Completas, com uma perspectiva rabiscada a partir de uma fotografia do projeto construído (Boesiger e Girsberger, 1971:126), reivindicando equivocadamente a autoria. Se não comprometem a filiação, dão, no entanto, novo sentido, quer à obra do próprio Le Corbusier, quer à nova fase da arquitetura brasileira que se iniciava.

A construção de um símbolo de modernização – para isso utilizando o esquema corbusiano, decorrente dos "cinco pontos", a lâmina, embasamento e anexos – entrou em choque com a construção de uma implantação-tipo, vinculada ao plano geral. Esse foi o choque de expectativas entre a equipe de brasileiros e seu mestre. Enquanto os primeiros tentavam – e conseguiam – absorver os conhecimentos e o domínio do mestre em relação à linguagem moderna que ele próprio criara, Le Corbusier tentava mostrar a cada passo as vantagens da ampliação dos propósitos do trabalho a ser executado. Esse choque não se traduziu em conflito entre os integrantes da equipe, cujo relacionamento, segundo depoimentos, era sempre

cordial e respeitoso. Traduziu-se nas propostas que, separados, discípulos e mestre realizaram para o mesmo problema, em diferentes oportunidades.

O primeiro projeto (realizado pela equipe antes da vinda de Le Corbusier) procurava manter as proporções do Palácio do Centrosoyus em Moscou (1929-1930), principalmente do penúltimo projeto, no qual os dois blocos laterais são perpendiculares ao bloco principal. No projeto final, os blocos laterais se abrem ligeiramente em direção ao auditório. Devido às reduzidas dimensões da quadra destinada ao novo edifício do MESP, a equipe, procurando manter as proporções do projeto de Moscou, reduziu à metade sua extensão, mantendo o mesmo número de pavimentos. As características buscadas – a horizontalidade e frontalidade – foram anuladas nessa transposição inadequada. Tampouco se estabeleceu qualquer relação com o fato dessa quadra estar incrustada num meio urbano em rápido crescimento, inviabilizando, portanto, as grandes perspectivas possíveis no projeto que o inspirou. Ao ocupar toda a quadra, não tentou recuar o bloco principal para garantir alguma visibilidade através de uma praça ou vazio frontal, como fez o próprio Le Corbusier no terceiro estudo (e cujo resultado é insuficiente, também). Em resumo, a implantação proposta pela equipe, antes da vinda de Le Corbusier, não compreendia ainda a nova maneira moderna de implantação de lâminas direcionadas para a melhor insolação ou para qualquer outra relação urbana (um plano geral das massas). Aproximava-se, paradoxalmente, à implantação acadêmica, apropriada para o traçado de Agache, que buscava a simetria e o perímetro da quadra, com pátios centrais para melhorar a ventilação. Tampouco a completava, já que o "u" formado

pelos três blocos ocupava meia quadra, recuando e constrangendo-se para receber, no espaço restante, o auditório trapezoidal conectado ao edifício – reforçando a centralidade – em meio ao vazio residual do resto do terreno. A área livre – ou possível praça – era, assim, secionada em duas partes, com prejuízo de sua utilização futura, quer como praça, quer como desafogo para garantir alguma distância perspética. A implantação equivocada criava também janelas para todas as orientações, o que obrigava ao tratamento diferenciado de cada uma, devido aos problemas de intensa insolação tropical. Esse híbrido não estabelecia, portanto, nem vínculos com os princípios urbanos de filiação corbusiana, nem relação com o entorno existente ou em vias de se formar.

A solução em lâmina única foi a primeira sugestão de Le Corbusier, encarregado inicialmente pelo próprio ministro de avaliar o anteprojeto da equipe. Vários problemas poderiam assim ser resolvidos, não fosse a questão, imediatamente colocada, da troca terrenos[4]. Nasce então, um novo projeto, totalmente corbusiano, no qual se aplica o conceito de lâmina única, ensaiada nos projetos do Pavilhão Suíço e no Imóvel *Clarte* em Genebra (ambos realizados em 1930-32). Esse prisma "puro" que Le Corbusier vinha adotando ultrapassava o esquema "funcional" da distribuição da planta (como era o caso do exemplar projeto para a sede da *Bauhaus* em Dessau, de Walter Gropius, em 1925-26). Nesse caso, o formato da planta do edifício seguia as características do organograma, formando blocos isolados, acopladas de acordo com necessidades funcionais. A lâmina única criava uma nova unidade "funcional-formal", síntese entre as necessidades da edificação e do plano

para a nova cidade. Não mais preso à funcionalidade estrita da planta, esse novo prisma – a lâmina isolada – transformava-se em elemento de composição urbana, conectado ao solo pela variedade do embasamento e dos anexos (diferente, portanto, dos volumes cúbicos elementares acoplados, como na "cadeia de montagem" alemã). Essa base diversificada permitia grande flexibilidade de implantação e conexão com outros elementos urbanos, ampliando as possibilidades do *plano*, outrora preso à grade ortogonal virtual que cobria todo o território. Da mesma forma que a cidade nova corbusiana se abria para a variedade dos elementos da paisagem, da topografia, do percurso do sol e mesmo para a cidade existente (nos termos já discutidos), incorporando a variedade ao plano, a própria unidade também absorvia essa lógica na multiplicidade de seus componentes. A lâmina isolada remetia-se à regularidade do conjunto construído, os anexos à variedade do evento urbano pedestre. Edifícios especiais poderiam também se tornar evento de variedade, na escala da cidade (como o Palácio dos Sovietes em Moscou, de 1931, com sua estrutura em arcos). Enfim, a nova unidade trazida para o Brasil nessa segunda visita, tinha impressa em seus princípios originais a relação com o *plano*, mas tal condensação de significados era agora sintetizada em uma unidade formal, o que permitia amplas possibilidade de linguagem (a isso os jovens arquitetos brasileiros ficaram especialmente atentos).

O segundo estudo definia o novo edifício a partir de uma lâmina de proporções horizontais, que estava implantada perpendicularmente ao "eixo visual da baía da Guanabara" (Le Corbusier *apud* Santos *et al.*, 1987:171). Isso resultaria numa

orientação Norte-Sul, que possibilitava sem problemas a solução "cortina de vidro" e "quebra sol" para a lâmina principal. Assim, a fachada sul, sem incidência de sol durante o horário comercial, era envidraçada e voltada para a baía, garantindo a magnífica vista para o Pão de Açúcar (que corresponderia aproximadamente à vista *existente* hoje a partir dos jardins do Museu de Arte Moderna). A fachada norte, ao contrário, que tem grande incidência de insolação, era protegida por quebra-sóis nos dois anexos que avançavam nos limites do edifício, e janelas menores na parte central (vãos quadrados definindo janelas tipo "grelha", como a fachada norte do Pavilhão Suíço). Insolação favorável, horizontalidade, implantação frontal a um eixo estruturador e macro-visuais coincidem nessa opção corbusiana.

O terceiro estudo deve ser analisado levando-se em consideração as condições de sua realização. Foi feito por Le Corbusier nos três dias que antecederam a viagem, provavelmente sem a convicção necessária, já que, para ele, tudo indicava a solução anterior como definitiva. Tratou-se apenas da adaptação, bastante inadequada, do esquema do projeto para a praia. Evidentemente que a largueza do terreno e de horizontes da situação anterior, inexistentes no Castelo, exigiam alterações mais drásticas do que as realizadas com pressa por Le Corbusier. Mas nesse quase "ato falho" podem-se comprovar algumas hipóteses aqui apresentadas. Ele mantém a horizontalidade e frontalidade da implantação anterior (princípios que se relacionam com o *plano* para a cidade). Recompõe os três elementos do edifício (lâmina, embasamento e anexos) segundo essas prioridades, adaptando-os à quadra.

Um primeiro inconveniente é a orientação da lâmina. No terreno da praia coincidiam vista e orientação mais adequadas das fachadas (norte-sul). No Castelo, onde não existiam a princípio grandes visuais a privilegiar, devido ao futuro enclausurarmento da quadra, Le Corbusier estaria livre para orientar sua lâmina buscando exclusivamente o melhor sol (mantendo portando a mesma orientação anterior). Cabe lembrar que, seguindo os princípios da implantação moderna, principalmente a corbusiana, a disposição dos volumes das novas edificações deve seguir variáveis físicas do sítio (topografia, insolação, ventos predominantes, etc.) e sua articulação com o todo renovado. Mesmo tornando mais complexa a relação entre esses elementos que uma simples ordenação ortogonal e cartesiana – fazendo constar inclusive os elementos já construídos – não existe possibilidade, em Le Corbusier, de qualquer disposição seguindo os constrangimentos da velha ordem urbanística (ruas e quadras, definindo cheios e vazios). Seus edifícios não se dispõem no terreno a partir, por exemplo, do alinhamento das ruas, como a situação urbana do terreno do Castelo sugeriria. Quais seriam, então, as variáveis a considerar em implantação tão desfavorável?

Exatamente nessa situação de crise (divergência entre os princípios de Le Corbusier e da "autoridade esclarecida"), vê-se aflorar com nitidez suas prioridades, que não deixam também de revelar o ajuste formalista possibilitado pela solução geral. E de fato, desse estudo feito às pressas, é somente isso que se pode retirar (e não, como querem alguns ao criticar o deslize do mestre, fazer valer a superioridade da solução local). Le Corbusier sacrificou vários princípios em função da frontalidade e da

horizontalidade, ou seja, em função de uma macro-disposição só apreensível a partir da transformação geral, a partir do plano ordenador. Implantou a lâmina na direção norte-sul, ou seja, com fachadas leste-oeste (extremamente desfavoráveis para o clima carioca), com o único objetivo de acomodá-la do lado mais comprido da quadra, paralelo à avenida Graça Aranha. Tal situação requereria a colocação de quebra-sóis dos dois lados, mas os desenhos sugerem a mesma solução anterior ("cortina de vidro" na fachada leste e quebra-sóis e janela em grelha na fachada oeste)[5]. Mantém as características do volume estreito e horizontal, mas, no entanto, reduz quase à metade, em extensão, a lâmina projetada para a baía.

Para solucionar essa drástica redução – não permitida pelo complexo programa ministerial do edifício – propõe o acréscimo de quatro pavimentos, o que restringe ainda mais sua horizontalidade, mas mantém o vazio dianteiro que permite, de forma restrita, a frontalidade da aproximação principal do edifício (compreensível, vendo seus esboços, para a situação da baía, mas "amaneirada" e com reminiscências barrocas, se pensamos na nova situação a que responde). Na busca desse espaço vazio que garanta uma apreensão total do edifício por um observador (o que denuncia o formalismo da solução, embrionário desde o início), os anexos, antes divididos em salão de exposições na fachada norte junto à praia, e o auditório na fachada sul, passam agora a ocupar o mesmo lado, contiguamente, a fim de que o bloco principal possa ser afastado o máximo possível para os limites da quadra. Esse novo volume (justaposição do salão de exposições e do auditório) forma agora uma unidade, apesar do giro de 90° no auditório, que mantém a mesma planta em leque,

para provavelmente acomodá-lo à exiguidade do terreno. Dessa maneira, bloco principal (embasamento e lâmina), forma um "L" em relação aos anexos, na tentativa de afastamento máximo dentro dos limites da quadra. Recria, melancolicamente, uma situação de "frente e fundos", à semelhança da situação anterior (só que o vazio dianteiro no terreno de Santa Luzia era a própria baía de Guanabanara). Mesmo com essa finalidade, recusa-se a utilizar a ajuda do arruamento, cuja hierarquia indicava a disposição contrária, pois Le Corbusier volta a composição para a rua da Imprensa, a menos importante e mais estreita, desprezando a avenida, mais ampla. Por todos os constrangimentos, o esboço realizado é um arremedo da monumentalidade e ousadia iniciais.

Com sua partida, a equipe brasileira passa a desenvolver o estudo para o terreno do Castelo, ciente da impossibilidade burocrática da troca de terrenos, apesar das desvantagens evidentes da quadra original. Não se podem precisar quais as responsabilidades das alterações sugeridas, em direção ao estudo definito. Versões da bibliografia sugerem desde a ascensão meteórica do talento do jovem Oscar Niemeyer – encarregado por Le Corbusier das perspectivas de apresentação – até do próprio Ministro Capanema, que teria sugerido a forma final em "T", os quebra-sóis em toda a fachada, a praça urbana que atravessa todo o térreo e o giro de 90° de todo o conjunto em relação ao terceiro estudo (Harris, 1987:119). Essa versão daria ao Ministro o mérito não só de viabilizar o projeto político como definir as características principais da versão arquitetônica definitiva. Parece improvável essa

ênfase, e de difícil averiguação, já que as alterações continuaram durante a própria construção, até mesmo a inauguração em 1945[6].

O quarto estudo rearranja os três elementos desenvolvidos nos últimos anos por Le *Corbusier*, e que constavam em todos os estudos: a lâmina, o embasamento e os anexos. A lâmina foi girada em 90° em relação ao estudo anterior para esse terreno, restabelecendo a orientação mais adequada (abrindo mão, portanto do maior vazio possível na quadra). Mantinha-se também, enquanto não chegassem os edifícios da vizinhança (o arruamento era recente), a magnífica vista para a baía. Ao ocupar o sentido mais estreito do terreno, abandonou a horizontalidade das propostas anteriores. Para comportar esse encurtamento da lâmina, projetou-se mais uma seqüência de colunas no sentido longitudinal, duplicando a área do pavimento tipo. Um corredor central dividia os andares, criando salas voltadas para ambos os lados, diferentemente das propostas corbusianas que mantinham a seqüência de salas, ao longo de um corredor na fachada mais desfavorável (outra incoerência do terceiro estudo, já que em ambas as fachadas eram parcialmente desfavoráveis). Agora toda a fachada norte recebe os quebra-sóis, sem qualquer variação de janelas tipo grelha como nos estudos anteriores. No interior, as divisórias da "planta livre" não alcançavam o teto, o que permitia uma ventilação cruzada – forçada pela diferença de temperaturas entre as fachadas – que mantinha uma refrigeração natural adequada (Costa, 1962:60).

Perdida a proporção horizontal e longilínea das lâminas anteriores, o novo volume foi aumentado em duas, e reduzido em uma, das dimensões do paralelepípedo do

segundo estudo (maior altura, maior profundidade e menor extensão). A nova volumetria, num primeiro momento, se tornou mais atarracada, perdendo completamente a proporção anterior. Esse desequilíbrio do volume ainda era um *resquício* da proporção horizontal da lâmina corbusiana, em luta com as transformações necessárias (em todos os sentidos), e que se resolverá com a ampliação, prevista desde o início, de 11 para 14 pavimentos; ganha assim o volume uma proporção mais adequada e definitivamente vertical. O edifício vai, passo a passo, deixando de lado qualquer conexão exterior (com o plano, a paisagem, etc) e busca através de seus próprios elementos alcançar a monumentalidade necessária. Agora, como um objeto diferenciado, em contraste com as construções existentes e com o padrão urbano devedor do urbanismo do século XIX.

As características dessa diferenciação em relação ao entorno são o porte vertical que se impõe ao gabarito corrente (e é relativo a ele, ou seja, só é monumental em relação ao meio em que se insere), a linguagem moderna do concreto e vidro reforçando o destaque da figura em relação ao fundo acadêmico e historicista e, principalmente, a implantação não usual na quadra, que permanece desocupada no térreo graças aos *pilotis* (achado corbusiano, mas aqui totalmente alterados, como veremos mais adiante)[7]. Todas essas leituras se oferecem ao contemplador próximo do *objeto*, desarticulado agora do contexto (relacionando-se a ele por contraposição) e sem quaisquer vínculos com o domínio aéreo da paisagem e da transformação global do plano. Está rompido definitivamente o elo existente na obra coetânea de Le Corbusier entre o evento arquitetônico parcial e o plano geral de transformação da

cidade. Essas duas dimensões distintas e conectadas revelariam, no trabalho mais avançado desse arquiteto, em torno de 1930, a simultaneidade das diferentes escalas da intervenção arquitetônica. Plano e variedade espacial não se contrapõem, mas potencializam o fato arquitetônico: uma ação parcial que deflagra o todo, uma intervenção local que revela uma ordem transformadora que a precede. O projeto do MESP, no entanto, leva a um novo patamar essa ruptura, sem ser propriamente por ela responsável. Está no desenvolvimento da obra do mestre, como vimos, a indicação da abstração do *processo* arquitetônico atrelado ao *plano*, que permite a constituição autônoma de um *edifício-forma*, que supera a síntese dinâmica e parcial dos "cinco pontos da arquitetura nova". O projeto do MESP é, antes de uma drástica alteração, também um momento de transição dentro da própria obra de Le Corbusier, em que pesem as falsas disputas de autoria.

A lâmina, agora situada no meio da quadra na direção leste-oeste, está sobrelevada por *pilotis* hipertróficos que disponibilizam o térreo não apenas funcionalmente – como o fazem os *pilotis* corbusianos – mas no espaço, ampliando a volumetria do vazio. Essa nova disposição em "T", com o térreo esvaziado, anula a outra prioridade de Le Corbusier: a frontalidade da lâmina, garantida antes pelo vazio adjacente. Perde-se com isso qualquer relação à macro-paisagem (a baía e as montanhas, fundamentais no segundo estudo) e se ganha uma nova abordagem da percepção do conjunto a partir da aproximação pelo térreo, sempre se considerando a estrutura urbana existente (ruas, praças e edifícios). Não mais expressão síntese entre a lógica totalizadora do plano e a dinâmica da cidade (entendida em relação à paisagem e à

variedade de novas atividades), o edifício do MESP define de maneira complexa uma nova funcionalidade: o edifício-símbolo, cuja eficiência máxima se dá no contraste com um passado a superar.

Para tanto, realiza-se como um edifício-objeto, exemplar, mas não *estandard*. A relação com a paisagem, que era o fundo sobre o qual se afirmava a nova cidade, é substituída pelo contraste com a cidade existente. E uma apreensão simultânea do edifício oferecida pela dinâmica do espaço circundante (ruas, avenidas e vazios), pela ausência de grande afastamento e pela aproximação aleatória, anula a relação figura-fundo oferecida pelo macro-enquadramento da visão corbusiana. O *promenade architecturele* corbusiano, no qual o usuário em movimento apreende a variedade dos espaços internos e o enquadramento da natureza ou do espaço externo através das aberturas, é agora um instantâneo oferecido por um objeto já ele mesmo, *cubista*, ou seja, uma apreensão simultânea e de tensão entre o que é dado a ver do mega-objeto e o que se deixa entrever dos fragmentos da cidade e da paisagem, sem a hierarquia dos planos perspéticos. Inexiste o centro da composição, um ponto focal único privilegiado pela composição. Quando existe uma sugestão de aproximação – pelos grandes vazios descobertos que flanqueiam a lâmina – ela é diagonal, eixo resultante do paralelismo e ortogonalidade da implantação. Não existe hierarquia entre esses dois possíveis eixos diagonais que se localizam lado a lado do edifício-praça, anulando qualquer percepção de fachada principal ou de fundos. Mesmo a frontalidade do bloco salão de exposições-auditório (que apesar de estarem em lados opostos em relação à lâmina, formam um elemento único que

atravessa os *pilotis* engrandecidos), possível pela contiguidade virtual entre as duas praças que definiriam um grande vazio, é anulada pela forte percepção da lâmina elevada. O olhar, então, é desviado em curva ascensional, do anexo para a lâmina, que se impõe pela pureza e pela altura. Uma imagem freqüente, quer da experiência no local, quer do registro fotográfico, é a lâmina em escorço contra o céu (uma imagem impactante).

Uma alteração na lâmina reforça o efeito descrito, além de produzir uma unidade homogênea desse elemento (violentamente separado dos anexos e embasamento), não registrada nas outras experiências corbusianas, apenas timidamente ensaiada no Pavilhão Suíço. A solução corbusiana para o segundo estudo, previa a utilização de "cortina de vidro" para a fachada sul, quebra-sóis e janelas tipo grelha para a fachada norte, mais ensolarada. No estudo definitivo, a fachada norte recebe quebra-sol em toda a extensão, propiciando-lhe uma textura homogênea de mesmo impacto que a textura homogênea do vidro. Então, a lâmina dos outros estudos, que previam anexos e soluções variadas de proteção do sol, transforma-se em lâmina *absoluta*, com duas fachadas rigorosamente uniformes. As empenas cegas, espécie de atestado de modernidade corbusiana, evidentemente permanecem. Mas, se anteriormente, com a horizontalidade do conjunto e com a referência ao plano geral essas empenas representavam os cortes de um só edifício que se acoplaria indefinidamente, agora, com maiores largura e altura por causa da duplicação em planta do pavimento tipo e o aumento do número de andares, as amplas paredes sem quaisquer aberturas se aproximam, em uniformidade, das fachadas principais, diminuindo o próprio efeito

"lâmina" (proporção em que a espessura do prisma é menor que a altura e a largura). Deixa assim de ser um princípio – formulado através da funcionalidade da planta livre, estrutura independente e linguagem padronizada do concreto – e passa a ser *outro elemento* na interessante equação formal que esse edifício enuncia.

É bom lembrar que essa aproximação diagonal não hierarquizada que o estudo definitivo parece propor não se relaciona à situação em "L" do terceiro estudo (de Le Corbusier para o terreno do Castelo). Se em planta essa leitura é possível, volumetricamente não existirá dúvidas sobre a ordem da apreensão: lâmina horizontal dominando a composição e anexos (portanto subordinados ao bloco principal). Se de fato acontecesse essa leitura em diagonal, seria um efeito exatamente contrário ao desejado, já que essa situação se deveu aos constrangimentos do terreno. A opção do quarto estudo, que localiza a lâmina principal elevada no centro da quadra, não procura a distância, antes aproxima todos os elementos, agora em justaposição na composição de cheios e vazios, que não privilegia mais um ponto de observação.

Nesse estudo, os *pilotis* deixam definitivamente de se relacionar com os "cinco pontos da arquitetura nova" (um princípio construtivo que unia arquitetura e plano) e passam a ser mais um elemento que compõe a nova síntese. Se essa alteração *formalista* já estava enunciada no projeto do Pavilhão Suíço (1930-32) – deformação que retornaria plenamente nas *Unites d'Habitations* do pós-guerra – no projeto do MESP ela é explorada de maneira inédita. Porque rompe com uma das constantes corbusianas, que atravessou a fase "dominó", dos "cindo pontos" e das lâminas da

Ville Radieuse: mesmo que com forma variada, esse elemento mantém a idéia de um pavimento desocupado, isto é, um pé-direito que eqüivale ou se aproxima da regularidade das alturas *standard* da lâmina. Nem a monumentalidade do segundo estudo fez com que Le Corbusier alterasse, para engrandecer, a altura desse *princípio*, que é também *Modulor* (antropometria das medidas verticais em arquitetura, estabelecido em 1947 pelo próprio Le Corbusier). O jogo das verticais, freqüente nos projetos de várias fases desse arquiteto, mantinha um módulo vertical. Um saguão monumental, por exemplo, poderia ter internamente duplicada a sua altura (duas vezes o módulo), sem perder o nexo "dominó" (que suprime vedações para criar ambientes funcionais). Da mesma forma os apartamentos tipo "duplex" das Unidades de Habitação mantém a modulação dos cubos, padrão virtual enfatizado até pela sua duplicação. O jogo interno de cheios e vazios circunscreve-se ao prisma regular, elemento do plano geral (regularidade e diversidade não se opõem em Le Corbusier, mas complementam-se de maneira dinâmica).

No MESP (segundo e terceiros estudos), Le Corbusier define *pilotis* de 4m de altura[8], reforçando a horizontalidade do conjunto. Para monumentalizar o saguão, cria um vazio de uma parte do primeiro pavimento, sobre a entrada do edifício, duplicando no interior, o seu pé-direito. Harmoniza assim o acoplamento do salão de exposições (que também está sobre *pilotis*) à lâmina principal. Ao contrário da solução definitiva, Le Corbusier suaviza, do exterior, a duplicação do pé direito interno do saguão – e das colunas – através da marcação horizontal da caixilharia, que reproduz a modulação da fachada. Note-se a série de recursos que esse arquiteto

utiliza para reforçar o módulo "dominó", mesmo quando esse é duplicado no interior do saguão para ampliar a vista direta para o mar e para a escultura "O Homem Brasileiro" de 10m de altura, em contraposição à negação de qualquer modulação da altura dos *pilotis* empreendida pelas alterações do projeto final.

Mais que suporte para a lâmina que libera o solo para atividades coletivas, os novos *pilotis* ganham status de protagonistas da composição final. Mantém o módulo horizontal (o intercolúnio), imperceptível na lâmina graças ao recuo em relação ao perímetro da planta do pavimento tipo (a "fachada livre"). O módulo horizontal, no entanto, é totalmente alterado, sendo impossível definir qualquer relação com os pés-direitos dos andares. Não se trata de duplicar ou triplicar o módulo, preservando-o, mas de anular qualquer relação *standard* com a lâmina, independentizando-os como elemento persuasivo. A autoria dessa sugestão também é polêmica, atribuída a Lúcio Costa (Harris, 1987:118), a Oscar Niemeyer e ao próprio Ministro Capanema. Interessa mais a operação formal efetuada: não satisfeitos com o "ruído" provocado na lâmina (que vai adquirindo "pureza" absoluta passo a passo) pelo acoplamento do salão de exposições, ele também sobre *pilotis* na altura do primeiro pavimento, suspendeu-se a lâmina para que o volume no salão atravessasse os novos *pilotis* agigantados e encontrasse o volume trapezoidal do auditório do outro lado da praça. Essa operação dá, ao mesmo tempo unicidade aos blocos dos anexos (salão de exposições e auditório) que antes estavam separados pela lâmina. Agora se apresentam como elemento único, através da homogeneização da caixilharia e das lajes que recuam, apesar de serem ambientes

distintos. O paralelepípedo do salão ultrapassa a outra extremidade do bloco principal, com os dois últimos pares de colunas abrindo-se suavemente para receber, através de dois corredores laterais, o volume fechado do auditório. Essa solução reduz nas laterais a massa correspondente ao auditório a um terço – praticamente a sala de projeções – ou seja, até a interrupção dos corredores laterais que o abraçam. Harmoniza e suaviza o volume trapezoidal, que Le Corbusier utilizara, ao contrário, como massa destacada nos seus estudos anteriores. Apesar de, nesse momento, ser essa apenas uma solução localizada, a abertura dos dois pares de pilares indica uma alteração importante. Ao invés de adequar os elementos acoplados à grade estrutural determinante, conforme ensinam os "cinco pontos", mantendo fixos os pilares e as vigas "dominó", a alteração dessa modulação vai indicar uma das soluções para corrigir a "rigidez" da arquitetura racionalista. Os pilotis são, então, desalinhados e têm sua altura modificada fora do módulo. Ao contrário da orientação moderna que busca a exploração das possibilidades estéticas das novas tecnologias, radicalizando sua linguagem, a partir de agora essa linguagem deve ser "suavizada" (nasce aí um longo percurso ideológico que procura dar especificidade à produção local).

A lâmina torna-se prisma puro absoluto: sem saliências ou qualquer distinção nas áreas de serviço, sem janelas quadradas tipo grelha e quebra-sol. E agora sem qualquer interrupção em seu volume pelos anexos. Sua volumetria puríssima é reforçada pela textura homogênea de suas fachadas. Os *pilotis* são agora protagonistas da composição, já que o conjunto é apreendido do térreo (ruas e praças) e não mais à distância (o que dava maior importância à lâmina). Os anexos

se unificam e agora se relacionam dinamicamente à composição, responsáveis formais que são pela sobrelevação da lâmina. Os três princípios corbusianos – eles mesmo já uma alteração importante dos "cinco pontos" – convertem-se, a partir de agora, em elementos formais de grande caráter expressivo. A referência ao processo moderno de transformação das cidades, embutido nas soluções da nova arquitetura, passam agora a atuar como ícone de modernização. O *edifício-processo*, assim concebido e nunca realizado, transforma-se em *edifício-objeto*.

Essa transformação pode ser bem compreendida através de um recurso utilizado pela equipe brasileira, no sentido, novamente de reforçar os *pilotis* como elemento protagonista da composição. O esquema corbusiano "volume sobre pilotis" vai sofrer uma importante modificação. A grande praça formada pelo térreo da quadra se caracteriza espacialmente pelo ritmo vertical dos *pilotis* (que definem áreas cobertas e descobertas). Nos outros estudos existiam também *pilotis* sob o salão de exposições, que equivaliam em altura aos *pilotis* da lâmina principal (ou seja, mesmo princípio, mesma solução formal). Com a elevação da lâmina, os *pilotis* dos anexos, mantido seu princípio de suporte do volume da edificação, teriam proporção (altura e diâmetro) diferente dos *pilotis* da lâmina. Para suavizar a diferença – que não é apenas formal, mas também das respectivas cargas, às quais devem corresponder com *verdade* – entre os *pilotis* do salão de exposições (5 m) e os da lâmina (10 m), duplicou-se através de efeitos arquitetônicos, a altura dos menores. Recuando paredes e caixilhos no térreo e no primeiro pavimento do anexo – ou melhor, avançando as colunas, que por princípio "fachada livre" deveriam ser

recuadas – obtém-se por efeito de contraste em luz (coluna) e sombra (fundo caixilho ou vazio) um impressionante ritmo vertical que ocupa toda a área coberta da praça. Esse artifício tem como objetivo último a criação de um espaço dinâmico, único, que rompe com qualquer proporcionalidade pré-determinada. Os *pilotis*-gigante individualizam esse edifício-objeto na afirmação expressionista – ou romântica – de suas relações formais internas e, por contraste, com o entorno imediato, e portanto, na negação da universalidade da padronização *Modulor*.

Registre-se, com essa operação, o reforço de um movimento ascensional, que rompe contundentemente com a horizontalidade inicial (e com tudo aquilo que ela representava naquele momento). Instaura um eixo vertical que demarca o lugar, que cria a distinção do sítio em relação ao espaço em geral (repetindo o gesto do colonizador em meio à natureza indistinta, referência de Lúcio Costa na criação do eixo monumental do plano piloto de Brasília). Ao contrário do gesto moderno radical que estabelece a tábula rasa (indistinção absoluta) por sobre o território pleno de significações a ultrapassar, a arquitetura brasileira procura símbolos instauradores de significados modernos em território a desbravar.

Construído o projeto, realiza-se o intenso jogo formal que articula todos os elementos da composição. Um volume puríssimo contra o céu e um complexo de cheios e vazios marcados por um ritmo vertical que, se são pilares de apoio dessa grande massa prismática vertical, nada sustentam na outra direção (do anexo). A ilusão de continuidade das colunas através do salão de exposições anula o efeito de apoio (veemente afirmado na lâmina), já que nada existe sobre esses *pilotis*

simulados. As horizontais são ocultadas quer pela verticalização do complexo de *pilotis*, quer pela acentuada proporção vertical da lâmina. Mas isso também é reforçado pelo tratamento das fachadas, que privilegia as marcações verticais quer *dos caixilhos* do lado sul, quer dos suportes dos quebra-sóis do lado norte. Anula definitivamente qualquer medida padrão vertical nos *pilotis* a identificação (com insistência, já que essa informação é dissimulada) de dois pavimentos na área dos anexos, e de três pavimentos no volume fechado sob a outra extremidade do bloco principal, recuados em relação aos pilotis principais (na face voltada para o interior recebe os painéis decorativos de Portinari). Os três pavimentos são confirmados na fachada sul, envidraçada.

Os *pilotis*-forma estão desimpedidos de seus princípios construtivos ou urbanos. Sua modulação vertical pode, portanto, abrigar dois pavimentos de um lado e três do outro. Isso lhes confirma a autonomia em relação à lógica global do edifício, disponíveis para realizar importante expressão gráfica: destacam-se sobre o vidro, o vazio ou sobre as paredes coloridas dos painéis de azulejo, dinamizando ainda mais *o térreo-praça*. Dos elementos arquitetônicos explora-se o potencial plástico, em detrimento da relação entre sua lógica construtiva ou técnica e a forma artística (racionalidade e beleza coincidiriam na fórmula moderna). Beleza e *civilisation machiniste* desencontram-se no contexto brasileiro dos anos 30, e a elaboração formal faz o ajuste de contas desse desequilíbrio. Essa pesquisa, direcionada a novos pressupostos, leva adiante o que já estava conformado nos últimos trabalhos de Le Corbusier em relação à linguagem da edificação, que indicavam já a falsidade dessa

aproximação. Mas libera-se de seus últimos resquícios ideológicos – para atualizar-se em novos enganos – no país que preparava um salto modernizador livre de qualquer pretensão de redenção social. Estão nessas sutis correções, discretas suavizações do *rigor* da forma corbusiana, os embriões da desenvoltura plástica da nascente arquitetura moderna brasileira, com grande fluência e plenamente distinguível a partir de então no panorama de refluxo da modernidade na Europa. E, no âmbito local, essa arquitetura passa a realizar novas funções também modernizadoras, mas agora no embate sem atenuantes do desenvolvimento capitalista periférico posterior à grande crise internacional de 1929, que exigiu por aqui grandes transformações.

Essa transposição do programa moderno para o contexto brasileiro não deve ser entendida como um desenvolvimento regional de processo de consolidação da Nova Arquitetura. A crise da Ideologia Arquitetônica, de que fala Tafuri, tem no Brasil dos anos 30 e 40 um de seus mais contundentes corolários. As transformações operadas estavam autorizadas pela lógica própria da racionalidade arquitetônica (garantida pela simbiose entre seus princípios estéticos autônomos e sua dimensão emancipadora). Com a superação da ideologia de fundo desse enlace, vêem-se aflorar, onde quer que o movimento moderno em arquitetura tenha prosperado no pré-guerra, o formalismo contido no *tour de force* do Movimento Moderno.

Mas essas alterações evidentes no projeto inaugural do MESP cumpriram, também por aqui, novas tarefas ideológicas, a princípio não plenamente discerníveis. A "suavização" do rigor corbusiano vai se transformar – durante a construção desse edifício, mas não na sua primeira hora – em manifestação embrionária das

idiossincrasias nacionais, que serão plenamente repertoriadas nos projetos que se seguiram, sob o comando de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, e sob a tutela do Estado-Novo. Da mesma maneira que as ambigüidades do projeto nacionalista da revolução de 1930 foram se transformando em um modelo de inspiração fascista no final década, a arquitetura brasileira, que nasce e se desenvolve a partir de um projeto estratégico do governo de Getúlio Vargas, vai se transformando numa das mais contundentes imagens desse ideal autoritário e centralizado de Nação. Ficou responsável por ajudar a criar a imagem da identidade de um país multiforme, ao mesmo tempo moderna e específica dentro do contexto internacional. Eficiência comunicativa necessária às mudanças sociais que o Brasil atravessava, decorrentes da intensa industrialização e urbanização, e dos novos personagens em ascensão (as novas massas urbanas que estavam transformando o perfil agrário do país). Se o projeto do MESP nasce e se desenvolve acompanhando esse percurso, não vai ser seu modelo mais acabado. Sua tarefa foi, no entanto, de liberar o potencial simbólico e formal presentes na arquitetura moderna, através de um exercício que ao mesmo tempo absorveu e ultrapassou, ideologicamente, seus princípios e sua linguagem.

Nesse entrecruzamento de transformações nacionais e movimentação internacional do capitalismo do início dos anos 30, subjacentes às suas representações ideológicas também convulsionadas, alteram-se ambos os processos (o local e o internacional). A "questão nacional" vinha ocupando as mentes modernas do país desde a década anterior, sem falar das polêmicas a respeito do Neocolonial inauguradas em 1914.

Passamos boa parte do nosso tempo, desde a independência pelo menos, a tentar responder a "que país é este?" Com várias tonalidades, o *nacionalismo* parece dominar a cultura brasileira no início do século XX.

Será na confluência da vertente moderna corbusiana – a mais avança no contexto europeu – com a vertente nacionalista nas artes brasileiras dos anos vinte – em progressiva normatização e conservadorismo durante os anos trinta – que se consolidará a matriz moderna da arquitetura brasileira. Esse encontro se dará no projeto do MESP que, nas questões que envolveram a elaboração dos quatro estudos, não reivindicava características locais para a nova arquitetura, nem qualquer alteração em relação aos princípios de Le Corbusier. Constitui-se, portanto, um período de transição, em que a "questão nacional" (nos novos sentidos atribuídos pela onda ultraconservadora que abalroava as diferentes facetas do governo) vai aos poucos ganhando relevância. Não está presente na elaboração dos estudos, mas vai sendo introduzida durante a construção do edifício, nas decisões que envolvem os acabamentos e a decoração. É, no entanto, do próprio Le Corbusier a sugestão de utilização de alguns revestimentos alternativos de sabor local[9]. O granito rosa e cinza, por exemplo, abundante na natureza carioca, e que não era utilizado na arquitetura do período. Da mesma forma, a utilização da azulejaria coloria, realizada por Portinari, uma referência à tradição portuguesa muito utilizada na arquitetura colonial brasileira do litoral. Ao contrário de uma tentativa de regionalizar a arquitetura do edifício, essa adaptação era propriamente moderna, porquanto o granito local substituiria, com grandes vantagens de custo, os mármores importados

da Europa, característicos de uma arquitetura eclética que o projeto do MESP pretendia superar. Da mesma forma o revestimento cerâmico, utilizado pela arquitetura tradicional em sua adaptação às dificuldades do clima tropical, que Le *Corbusier* utilizara na *Cite de Refuge* em Paris (1930-33). Não era outro o sentido da defesa da arquitetura colonial feita por Lúcio Costa nesse período ("Documentação Necessária", de 1937), sem que se entenda nessa aproximação lógica – e racional – uma aproximação formal. A Nova Arquitetura revelaria o conteúdo racional e funcional da arquitetura tradicional brasileira, sem que para isso necessitasse de qualquer adaptação ou abrasileiramento. O nacional e o moderno coincidiriam, sem adjetivação, nessa apropriação arquitetônica retardatária do Modernismo brasileiro.

Os acirramentos ideológicos do final da década de trinta vão provocar alterações que atingirão de imediato a orientação da arquitetura brasileira, já amadurecida após o contato com Le Corbusier. Pode-se admitir que o amplo leque de possibilidades aberto pela atuação de Lúcio Costa desde o início dos anos trinta – comandando discretamente a modernização arquitetônica – e pelo projeto para o MESP, passa por um realinhamento. As diversas possibilidades vão sendo reordenadas numa equação que una modernização e nacionalismo. E esse momento vai consolidar em definitivo uma matriz hegemônica da arquitetura moderna brasileira, que culminará com a construção da nova Capital Federal. As novas características devem ser encontradas fora da ênfase na desenvoltura formal da obra niemeyeriana, muito evidente, mas menos definidora de seu fundamento. Recoloca-se, como essencial, a relação entre o

edifício e a cidade, a fim de se compreender seus estratos mais profundos e as contradições insuperáveis de seu esquema.

O Pavilhão de Nova Iorque

A ascensão da arquitetura moderna brasileira foi formidável: inicia com a construção de um grande e pioneiro edifício corbusiano e atinge seu clímax vinte anos depois, com o início da construção da Capital Federal, seguindo os princípios modernos dos CIAM. Feito inédito, principalmente se considerarmos que atravessa incólume a crise – digamos, estética – do movimento moderno e do estilo internacional, cada vez mais indisfarçável depois da segunda guerra mundial. Afluente e coerente – a partir de uma matriz hegemônica facilmente reconhecível e centrada na obra de Oscar Niemeyer – foi duplamente oficializada. Primeiro, por um mecenato não apenas promotor mas instaurador (de início, rondando os gabinetes do governo e depois através da ação direta do próprio presidente Juscelino Kubitschek). Segundo, através de uma espécie de versão teórico-histórica consistente e definitiva, graças, novamente, à perspicácia estratégica de Lúcio Costa. Seus textos ao mesmo tempo justificavam com naturalidade a existência dessa arquitetura, como indicavam os caminhos a seguir. Garantiu com isso um denso arsenal explicativo, que, de certo modo, autorizava a ousada pesquisa formal de seus protagonistas[10].

O resultado desse monobloco ideologicamente coerente, ainda que pleno de velhas e novas contradições, contribuiu para a longa sobrevida que o movimento moderno teve no Brasil. Retardou em muito uma revisão crítica desses princípios e o desvelamento dos impasses a que esse modelo conduziu. Impediu, entre outras coisas, que se verificasse com mais precisão o relacionamento entre a arquitetura

moderna brasileira e o Estado. Não simplesmente a partir de uma espécie de pacto inicial, amplamente divulgado na descrição dos eventos que cercaram o projeto para o MESP, mas no desenvolvimento desse cortejo, que atravessou com sucesso as *diferentes* conjunturas políticas nacionais durante boa parte do século XX. O mais importante é que os acertos de rumo dessa conjuntura alteraram profundamente o que, a primeira vista, parece ser um desenvolvimento endógeno ininterrupto, consagrado pela literatura a respeito.

E é esse realinhamento de rumos que deve ser destacado nos próximos passos dados pela arquitetura moderna brasileira após a experiência fundamental do projeto do MESP. Esse projeto atualizou repertório, deu segurança à equipe de jovens arquitetos, indicou possibilidades de adaptação, etc. A partir dessa base conceitual e prática, o amplo campo de possibilidades – inclusive o desenvolvimento hipertrófico da linguagem – começa a delimitar-se a partir de desafios externos, em função da movimentação político-ideológica que se inicia com o golpe do Estado Novo, em 1937, mas radicaliza-se, acompanhando a conjuntura internacional, entre 1939 e 1942. Essa arquitetura não apenas responde com presteza às necessidades da circunstância política, ela se estrutura a partir delas, e participa ativamente da definição de seus contornos, ainda que muitas vezes com grandes atritos.

Se, a partir de 1937, modernização e nacionalismo continuavam sendo a ênfase do novo governo, não podiam mais ocultar sua estratégia conservadora. E é sob esse acirramento ideológico, com posições mais nítidas, que vai se consolidar a nova arquitetura, desenvolvendo princípios antecipadamente enunciados no momento

anterior. Já sob orientação direta do Estado-Novo, o lema modernista de aproximação entre a arte moderna e as características da arte popular e tradicional brasileiras passa a ser uma preocupação de governo. A síntese entre uma arquitetura *nova* e as características nacionais faz parte do edital do concurso para a construção de um pavilhão que *represente* o Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque em 1939[11]. As alterações dos princípios corbusianos, realizadas nos estudo final para o projeto do MESP, adquirem agora nova direção e sentido ideológico mais claro. Devem ajudar a dar feições específicas a uma jovem nação com dificuldades históricas em construir uma auto-imagem. A literatura considera o projeto para o Pavilhão de Nova Iorque como um estágio intermediário entre o "rigor" corbusiano (aqui já descartado) e a liberdade formal da Pampulha, como que um patamar intermediário de desenvolvimento interno de uma forma arquitetônica brasileira em gestação. Devemos compreendê-lo, no entanto, como o resultado da incidência direta de determinações externas que antevêem, a partir da experiência com MESP, a grande aptidão de comunicação e síntese da arquitetura em formação.

Depois da partida de Le Corbusier, as alterações realizadas pela equipe adquirem sentido adicional que aquele apontado, que situa esse projeto no contexto internacional de crise do movimento moderno. As alterações resultaram necessárias pela transposição de contexto – muitas delas sugeridas pelo próprio Le Corbusier. Passam, no entanto, a ser revestidas de novas velaturas ideológicas, a serviço da movimentação política local. Adquirem um sentido de "abrasileiramento", no contexto da exacerbação das políticas de identidade e nacionalidade a partir de

1937, que buscavam a homogeneização e a simplificação autoritária de conteúdos nacionais complexos e heterogêneos. A arquitetura moderna, de genealogia corbusiana, deixa de ser o resultado lógico do desenvolvimento de uma simplicidade e *racionalidade* próprias da tradição construtiva brasileira – como a definiu Lúcio Costa – e passa a exigir cada vez mais elaborações formais adicionais que as discretas alterações do projeto básico do MESP (as alterações na decoração já se inseriam nesse novo espírito de ultranacionalismo). O que era a adaptação de um princípio às condições locais (de clima, econômicas, dos materiais, etc.), segundo ensinamentos de Le Corbusier e seu método de análise das variáveis presentes em cada caso em particular, passa a ser a principal característica dos novos projetos, a ser didaticamente ressaltada[12].

Todavia, preservando um pouco a análise do mero jogo das aparências, verificamos que a grande alteração promovida pelo projeto do MESP não é a mais evidente (azulejos, quebra-sol, materiais locais, etc.). É, antes, a extraordinária alteração do sentido urbano do projeto, indicado quer nas modificações da implantação, quer nas modificações realizadas no edifício. Portanto deve ser no sentido dessas alterações concretas que se há de buscar uma continuidade e desdobramento, ainda que fortemente realinhados a partir das já indicadas determinações externas.

O projeto para o Pavilhão tem uma origem curiosa, síntese da estratégia de Lúcio Costa: este se sai vencedor do concurso (pelo aspecto "brasileiro" do resultado), mas exige a participação de Oscar Niemeyer na elaboração de um novo projeto, que ficara em segundo lugar (devido às qualidades funcionais e econômicas). Mas

concorrerão de fato nesse projeto duas tendências embrionárias até então, fruto da mesma experiência dos anos trinta: uma ligada à tradição brasileira, e outra "livre" de referências sociais. Esses pontos de vista estão em disputa na harmonia aparente *desse* projeto brasileiro em Nova Iorque, exemplo de amadurecimento e evolução de uma linguagem *brasileira*. Discretamente analisado pela bibliografia a respeito, sua importância, no entanto, é fundamental, do ponto de vista do próprio Lúcio Costa: "O que estava em jogo era a boa causa da arquitetura" (Costa, 1995:190). Essa associação entre esses dois jovens arquitetos é vista como definidora de um programa para a arquitetura brasileira. No projeto do Pavilhão, no entanto, não vai se produzir uma síntese. Esse pequeno edifício resultou, antes, em uma composição híbrida, de princípios distintos e difusos que vão ganhar contornos claros e se decompor, a partir dessa experiência.

O projeto para um pavilhão, situado em área de exposições afastada, e devendo ser desmontado em meses, estava completamente livre de qualquer retórica tipológica e totalizadora. Mesmo assim, foi o modelo corbusiano, filtrado pela experiência do MESP, que serviu de base para esse projeto heteróclito: anexos curvilíneos que se encarregam de programas variados, à semelhança do Pavilhão Suíço, e *pilotis* simulados, à semelhança do salão de exposições do MESP. Do MESP provém também, a análise do entorno imediato para definir a volumetria, implantação e acessos.

Uma de suas características mais importantes – a suave curva do bloco principal – seria resultado do aproveitamento da curvatura original do terreno[13]. A solução de

Oscar Niemeyer, que recebeu o segundo lugar, teria agradado Lúcio Costa e o convencido da necessidade de elaborar um novo projeto "baseado na idéia origina dele [Oscar Niemeyer] de tirar partido, na construção, da curva ondulada do terreno..." (Costa, 1995:18). O vazio da lateral direita do terreno possibilitou o aproveitamento do ângulo entre as fachadas oeste e sul, de maneira a indicá-lo como acesso principal, obliqüidade reforçada pela rampa que leva ao terraço superior, com eixo de 45° em relação aos dois blocos. Vem do MESP também a preocupação e as soluções relativas à insolação. Dessa maneira, a fachada oeste recebe, no pavimento térreo, as paredes divisórias recuadas do restaurante, da pista de dança e do café, simulando uma certa permeabilidade com referência aos *pilotis*. Esses ambientes ficam abertos para o jardim interno contíguo ao lago, voltados para o sol mais ameno da manhã (fachada leste). No piso superior, a fachada oeste é totalmente fechada – reforçando plasticamente a curva suave do bloco principal – enquanto que a fachada leste, é, da mesma maneira que no piso inferior, aberta para o jardim. A fachada norte do bloco principal é envidraçada, enquanto a fachada sul, mais ensolarada, recebe quebra-sol fixo e de solução diferente do MESP. Provavelmente reminiscência do projeto original de Lúcio Costa, já que sua textura os aproxima dos cobogós que esse arquiteto utilizará no conjunto do Parque Guinle (1948-54), referência à influência mourisca na arquitetura luso-brasileira.

A singularidade do programa de um pavilhão faz, no entanto, com que do MESP se desconsidere o que a princípio seria sua característica fundamental: a lâmina. Ela contém em si a dimensão urbana geral, resultante de sua monumentalidade e

regularidade. Do esquema corbusiano, é a lâmina que mantém a dimensão do todo (em relação ao plano ou em relação à paisagem), mesmo que como elemento urbano racional único e contrastante com o entorno (formado pelos outros edifícios). Sem esse laço, ainda que tênue no caso do MESP, o Pavilhão é pura excepcionalidade. Dá sentido, então, à exacerbação dos *pilotis* e dos anexos do caso anterior. Neles se experimentou a variedade e a flexibilidade que agora são o tema exclusivo. Plenamente apto a desenvolver as tarefas comunicativas que o programa e a situação exigiam: a exibição da modernidade e especificidade da arquitetura brasileira, recém vislumbrada, ainda em formação.

A experiência do MESP logrou, enfim, a cisão definitiva dos elementos arquitetônicos que em Le Corbusier formavam uma síntese única (lâmina, embasamento e anexo, um desenvolvimento já dos "cinco pontos"). Separados, submeteram-se a uma re-significação, cujo sentido só pode ser discernível nessa nova oportunidade.

Uma certa referência formal às vilas corbusianas dos anos 20, e principalmente ao Pavilhão do *Esprit Nouveau* em Paris (1922) também não deve ser vista como retrocesso, depois da avançada experiência com o MESP e a Cidade Universitária no Rio de Janeiro. Se esse pavilhão de 1922 era "uma célula *imeuble-villa*, construída inteiramente da mesma forma que se estivesse a 15 metros acima do solo" (Boesiger e Girsberger, 1971:28), sua construção para uma exposição pretendia ressaltar a variedade espacial que o conceito "célula" autorizava. Assim como em suas vilas, Le Corbusier criou um espaço interno muito dinâmico, explorando as possibilidades de cheios e vazios que a estrutura "dominó" permitia. Evidente é a referência ao recorte

circular da laje que cobre um espaço externo, para deixar passar o tronco de uma grande árvore, e a laje similar que cobre o espaço externo do acesso principal do pavilhão brasileiro. Mas também quando a referência é o Le Corbusier pré-"cinco pontos", o resíduo, digamos, universalizador (no caso a estrutura em grade que implica estandardização), é abandonado. O pavilhão de Nova Iorque inspira-se nesse interessante jogo formal interno das vilas corbusianas, mas ultrapassa-as ao romper com a "célula" modular. Novamente, é pura excepcionalidade, retirando, do esquema corbusiano, o seu potencial plástico e expressivo, em que nem o volume prismático continente resiste a essa apropriação.

Como a história conta que o resultado final desse projeto foi a composição acordada entre dois estudos diferentes de seus autores (que fizeram questão de não publicar ou divulgá-los), e, munidos do conhecimento de sua produção ulterior, pode-se claramente perceber a convivência, nem sempre harmoniosa de dois princípios embrionários. De um lado, lá está "o pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor" de Lúcio Costa, em seus volumes proporcionais, estruturados, inter-relacionados e permeáveis (como que voltados para um interior acolhedor da "casa brasileira"). De outro, a generosidade dos volumes, rampa e lajes curvas, que parecem querer desestruturar os volumes que ainda possam ser perceptíveis. Elementos dinâmicos, extrovertidos, à busca do público que vem conhecer, curioso, o exotismo desse país tropical. Por um lado, a constrição dos volumes principais, por outro, a aleatoriedade – e certa desproporção – dos volumes anexos, que assim reclamam submissão apenas ao jogo compositivo e plástico.

O bloco principal faz curiosa operação formal. No MESP tínhamos pilotis corbusianos que foram modificados em sua altura e significação. Para melhor resolver a conexão do anexo com o bloco principal, a equipe brasileira prolongou os pilotis sob o salão de exposições exteriormente à fachada envidraçada do primeiro e único pavimento desse anexo. Simulando dessa maneira uma continuidade formal de um elemento totalmente alijado de sua significação original. Esses "novos" pilotis envolvem completamente o volume que deveriam sustentar (e estruturalmente sustentam), para criar uma ilusão de continuidade com os pilotis de 10 m sob a lâmina principal. Agora, no pavilhão, a mesma solução (pilotis metálicos que envolvem o primeiro e único pavimento, prolongando-se exteriormente pela fachada envidraçada), sem mais qualquer necessidade de ilusionismo. A solução autonomiza-se integralmente, bastando-se pelo ritmo que impõe ao desenvolvimento curvilíneo e horizontal do bloco principal. Adquire, surpreendentemente, a proporção de um sobrado, com suas marcações verticais, que Lúcio Costa havia desenhado para Monlevade (1934) e suas "casas sem dono", do mesmo período (Costa, 1995:85). Nesse caso, a "curva graciosa" e sutil não elimina a compacidade do volume, como que prolongando – e dando novo significado – a pequena e também suave curva de uma extremidade do volume do salão de exposições do MESP, que se abria para receber o auditório. Nesse caso, a ruptura com a ordenação ortogonal das linhas de pilares-*pilotis*, que esse pequeno desvio provocava, domina agora, no pavilhão, o próprio tema da composição.

Mas a serenidade do ritmo da seqüência de pilares do bloco principal, voltados para os jardins que reproduziam um ambiente tropical, contrastava com a diversidade de sua aplicação no interior. Sua disposição, igualmente ondulada acompanhando a volumetria do bloco, era interrompida de modo vibrante pela laje ondulada do mezanino que Oscar Niemeyer irá utilizar depois no Palácio das Indústrias no Parque do Ibirapuera (1953). Essa variação da volumetria interna (com pés-direitos simples, duplos e mezaninos) procura o dinamismo vertical que as curvas permitiam na planta. Ou seja, o jogo volumétrico de cheios e vazios (uma espécie de paroxismo das experiências corbusianas dos anos vinte) é acentuado pela forma livre da volumetria envolvente. A rampa externa é uma espécie de síntese embrionária da dinâmica entre as horizontais (que já incorporam a curva) e as verticais (convulsionadas pela tensa linha curva da laje do mezanino que passeia por entre os pilares, mas ainda presas à ortogonalidade). Esse elemento recurvado, quer em planta, quer em elevação, prenuncia a pesquisa volumétrica da obra de Oscar Niemeyer, que tenderá à curva desenvolvida no espaço (formalizada pela primeira vez na capela de São Francisco na Pampulha e didaticamente apresentada no símbolo do IV Centenário).

Deve distinguir-se também a curva do eixo longitudinal do bloco principal e a aquelas dos diversos elementos que compõe os planos horizontais. A primeira é constituinte do volume, empresta-lhe a característica principal. O "S" suave mal deixa perceber a inflexão e as curvas estruturadoras (de grandes raios). Provocam, para utilizar expressões caras a Lúcio Costa, "amolecimento" e "serenidade" ao

volume visto do exterior, quer do lado de fora, formando um bloco opaco elevado, quer visto do jardim, em contraste com as plantas e curvas do lago artificial. Diferentes são as curvas do interior do edifício e do anexo, onde está o auditório. Possuem raios bem definidos, concordância entre curvas e retas que evitam as angulações, volumes isolados e justapostos, etc. À fluidez da volumetria externa do bloco principal contrapõe-se a fragmentação dos elementos curvos próximos, mas independentes, que não procuram continuidade (rampa, auditório, pista de dança, aviário e caixa d'água). É como se os anexos corbusianos, de formas livres em relação ao rigor prismático da lâmina, se apresentassem todos justapostos, em menor escala, não como contraposição ao módulo – agora inexistente – mas buscando a tensão entre si, propondo como tema a sua desarmonia.

A partir da constituição desse bloco principal, poderíamos supor, seguindo a lição corbusiana aprendida no MESP, o pequeno auditório no piso superior como um anexo (sem lâmina, seria um anexo do anexo). Mas o programa exigia amplas áreas de exibição que não se acomodam no bloco principal. Para resolver isso, o segundo bloco (do acesso principal) transforma-se num misto de salão, no térreo, e anexo, no primeiro pavimento. Inicia-se assim uma operação *sui generis*, que tem como origem uma certa inadequação do programa e como resultado uma aclamada dinâmica espacial e formal. As perspectivas a partir da aproximação pela rampa informam um conjunto em tudo diferente daquele informado pela perspectiva do lago. A análise da planta (uma abstração puramente técnica) deslinda a operação formal a partir do

hibridismo original do pavilhão, que não pode ser compreendido a partir de qualquer modelo anterior.

O resultado geral parece tentar conter o movimento centrífugo dos componentes-fragmentos, através da delimitação de um volume por recursos ilusionistas, que por isso é virtual e incoerente, e depende do ângulo de aproximação para definir-se como tal. Não há como não recordar o projeto de Mies van der Rhoe para o Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional de Barcelona, uma década anterior. Nesse caso, a disposição dos planos horizontais e verticais procurava romper com a forma prismática continente, ainda que através da mais rigorosa ortogonalidade (destaquemos apenas um dos múltiplos aspectos desse projeto canônico). E, novamente, o projeto para o Pavilhão do Esprit Nouveau de Le Corbusier (1925), em sua concentração prismática "dominó", que, no entanto, autorizava as variações internas à célula (que não comprometiam a disposição seqüencial na horizontal ou vertical).

A pureza volumétrica do bloco principal, sugerida quer pela vista do bloco opaco a partir do exterior, quer pela fachada envidraçada leste que dá acesso ao jardim, é contestada do lado sul, pela justaposição de outros elementos arquitetônicos que completam o programa. No térreo, existe uma certa contigüidade espacial entre a área do restaurante-café (do bloco principal) e a área de exibições (o anexo). Apesar da disposição em curva da linha de pilares do primeiro encontrar com a rigorosa ortogonalidade dos eixos dos pilares do segundo. A mesma laje do mezanino cobre toda a área de exibições, que não chega a formar um bloco autônomo, mas uma

desconfortável justaposição que tampouco se define como anexo, já que dá continuidade ao espaço interno e ao sistema estrutural (apesar do desalinhamento dos pilares, provavelmente imperceptíveis no local devido ao intenso jogo de formas). Se a relação entre esse espaço de exibições e o bloco principal fica indefinida, ele é plenamente delimitado nos três lados restantes (além da interface com o café): vidraças tanto a norte quanto a sul, e um bloco maciço que contem sanitários e depósitos a leste. Acrescente-se o limite superior do prisma, isto é, a própria laje de mezanino. Essa perfeita delimitação espacial e volumétrica, em contraposição ao que ocorre no seu andar superior, torna mais estranha a sua indefinição como elemento arquitetônico. Explicando melhor: não é que uma planta em "L", mesmo que sem qualquer ortogonalidade entre as partes, não fosse possível. Mesmo sem repetir-se no primeiro pavimento. Acontece que essas plantas desencontradas são contundentemente negadas pela definição ilusionista dos volumes.

Isso fica mais claro no segundo pavimento desse segundo bloco. Resulta num terraço parcialmente descoberto com um auditório curvo formando um claro volume independente, como ensina o conceito de "planta livre" de Le Corbusier. A esse terraço dá acesso a rampa, diretamente do exterior. O prolongamento no primeiro pavimento da parede leste (que fechava os sanitários e os depósitos no térreo) dá fechamento total pelo lado leste a essa área aberta, direcionando as visuais do belvedere na direção norte-sul. O prolongamento da laje superior do bloco principal, que se afasta dos pilares e da modulação, se une, em curva, com a laje de cobertura

do volume do auditório. Percorre antes, a borda da fachada sul, formando uma marquise que dá enquadramento a esse espaço vazio, a partir da aproximação pela rampa (a entrada principal). Essa moldura transforma esse piso superior em prisma, muito mais próximo da rígida volumetria do Pavilhão do Esprit Nouveau que do terraço-jardim da Vila *Savoye* em Poissy, ou mesmo, o da cobertura do MESP. Esses últimos caracterizam-se pelas formas livres e curvas por sobre o prisma do bloco principal. No pavilhão brasileiro, esse enquadramento, que procura *a posteriori* unificar elementos dispersos, assemelha-se formalmente à solução "célula" do pavilhão corbusiano. Porém por uma lógica inversa: enquanto o pavilhão do Esprit Nouveau parte do prisma rigoroso (base da multiplicação estandardizada) para alcançar uma variedade do espaço interno sem qualquer contradição com sua modulação, o pavilhão brasileiro procura alinhavar anexos hesitantes através de sua conformação por elementos secundários (marquises, empenas, etc.), em uma forma prismática a corroborar sua modernidade. Principalmente uma modernidade corbusiana, a que a linguagem em concreto branco reclama filiação extemporânea (afinal a "arquitetura branca" dos anos vinte antecede as pesquisas de Le Corbusier a que tivéramos acesso direto na experiência do MESP). Procede-se, dessa maneira, a uma espécie de autópsia do repertório corbusiano, fundamental para o próximo passo que será a definição de uma linguagem, paradoxalmente, nacional. O papel desse projeto em Nova Iorque foi duplo: dar sentido específico às alterações iniciadas no MESP (leveza e graciosidade) e ampliar o vocabulário – sem romper a exclusiva filiação – para aprofundar as necessárias possibilidades de linguagem.

Na fachada sul, que possui a rampa, essa súbita reordenação – de volumes e programas desconexos enquadrados por uma moldura – se completa com novo efeito ilusionista. O cobogó, que protege os escritórios do primeiro pavimento do bloco principal da intensa insolação, é formalmente capturado para a composição de uma falsa "fachada" principal. Essa fachada é construída por recursos de arremate, mas é negada pela "verdade" volumétrica dos blocos. Quem se aproxime pelo lado leste, o acesso principal, reconhecerá um bloco frontal horizontal, permeável em sua maior parte, quer por grandes aberturas nos dois pavimentos, quer pelo quebra-sol do primeiro pavimento. Tal permeabilidade que produz intensa variedade de formas é, no entanto, rigorosamente enquadrada por vértices que não possuem outra função que conciliar o conjunto, e com eloqüência retórica, afiliá-lo. Um efeito *trompe l'oeil* que anula, para o usuário nessa posição, a definição dos volumes, clara nas outras situações, além de plenamente definidas na modulação estrutural. Esse jogo de falseamento de volumes acompanha a indefinição funcional dos espaços, ou melhor, desconsidera a desejada correspondência – exigida pela modernidade arquitetônica até então – entre a conformação dos espaços e volumes e sua função. Suspensão da norma, indeterminação, interpenetração, fragmentação e ilusionismo são as chaves para a compreensão desse projeto. Que a isso tenha se dado um sentido de afirmação de nacionalidade, é coisa do jogo das aparências, sem dúvida fundamental no contexto discutido.

O projeto para o MESP, diferentemente, criava intensa articulação entre os elementos-volume (cheios e vazios perfeitamente distinguíveis), para promover uma

dinâmica apreensão "cubista", em sua simultaneidade e ausência de foco central (sem aproximação frontal privilegiada). O pavilhão preocupa-se com enquadramentos, portanto, com a definição clara de pontos de vista. O tratamento desses ângulos de apreensão invoca os acabamentos de desenho, acessórios que se tornam importantes recursos gráficos na obtenção dos efeitos pitorescos desejados.

De onde proviria essa estratégia, que envolve rupturas com a tradição moderna, ao mesmo tempo aprofundando seus temas mais importantes? De uma *tentativa* de conciliação entre possibilidades colocadas pela modernização arquitetônica no Brasil a partir da experiência do MESP. Ou melhor, da definição do sentido de nacionalidade que deveria ser desenvolvido por essa arquitetura nascente, a partir de sua emancipação. "Falsas" fachadas, espaços vazados e interpenetrados, interiores cobertos dentro e fora dos volumes principais, interiores descobertos, jardins externos e íntimos (a destacar os famosos jardins de Burle Marx), exteriores cobertos (terraço superior e parte do térreo), exteriores descobertos e quebra-sol são elementos que podem ser também revistos a partir de certa referência histórica, como os cobogós, proporção dos sobrados ou casarões coloniais, alpendres, galerias, muros caiados, quintais, etc. A apresentação simultânea desses elementos, muitos ainda em estágio embrionário, só é possível através de uma falsa unidade compositiva dos fragmentos. Subjacente a ela, fica evidente a tensão entre formas e conceitos arquitetônicos, entre a excitação da percepção através das formas irregulares (laje curva do mezanino, os pré-volumes da rampa, auditório, aviários, etc.) e a tranqüilidade "acolhedora" da escala familiar, da implantação que define

frente e fundos (espaços da intimidade), ritmo dos pilares, a meia luz das permeabilidades (quebra-sol, terraços, varandas, etc.).

Supondo um percurso de concepção desse projeto, pode-se admitir, em rápidas *traçadas*, que a solução se origina a partir de um bloco principal, a oeste. Lá estão a analogia da curva suave do terreno, os espaços principais, a solução essencial. O crescimento do programa deve ter exigido uma ampliação, que acomodasse o aumento da área de exposições no térreo, sobrecarregado com a pista de dança, café e restaurante. Essa ampliação era possível a leste, e abalroava o pequeno auditório, que, como no MESP, era um volume autônomo e de formas mais livres que a modulação do bloco principal (um anexo). As soluções formais discutidas acima provêm então dos elementos formais acessórios para recompor a unidade perdida com essa suposta ampliação. Sem qualquer compromisso "funcional", esses elementos permitiram a liberdade de risco que tais manobras necessitavam, mas sempre mantida a referência formal a soluções modernas consagradas. Dessa maneira deve ser entendia a laje intersticial que cobre o auditório no piso superior, enquadra e sombreia o terraço que surge por causa da laje de cobertura do salão de exposições. Surgido o terraço, acrescenta-se a solução da rampa, elemento secundário na origem, e essencial na composição final.

Esse projeto procura conciliar a tensão existente entre duas possibilidades abertas a partir da experiência do MESP, sobreposta à discussão sobre a nacionalidade, no decorrer dos anos 30. Uma, a que se pode dar conhecimento através dos escritos de Lúcio Costa, e que procura uma ambientação brasileira da casa tradicional (que não

envolve, evidentemente, qualquer referência de vocabulário passadista), e outra, que se vai definindo ao sabor da onda ultraconservadora que se instala no país (e no mundo), a procura ainda de expressão. Está parcialmente colocada, no entanto, nesse projeto do pavilhão brasileiro em Nova Iorque, através de uma certa indeterminação volumétrica de elementos em tensão, e as tentativas de harmonização. Descobre-se o poder expressivo e comunicativo dos elementos de "exceção". Aquilo que em Le Corbusier era complemento do rigoroso princípio de montagem (como os elementos curvos da "planta livre" que buscavam melhor afinação funcional e espacial não mais presos ao esquema da estrutura) ganha agora autonomia e não se remetem mais a qualquer ordem. Um primeiro impacto dessa descoberta fez, no pavilhão, com que fossem reunidos sob uma forma-ordem (um prisma branco corbusiano), que, no entanto não rege mais a lógica original, a síntese arquitetônica, apenas reivindica nexo racional *ad hoc*.

Retomando o fio condutor do argumento geral: a dissociação entre o edifício e a cidade-plano operada no projeto do MESP deflagra aqui conseqüências inesperadas e inadiáveis. O tênue vínculo que esse projeto mantinha com o edifício-processo (mesmo invertendo a hierarquia, mantinha lâmina, pilotis e anexos) passa por nova mutação necessária no projeto do pavilhão. Atualiza-se como um conflito entre elementos e conjunto, entre parte e todo do edifício, e o que nele eram reminiscências totalizadoras. Este perde sua forma-princípio e fratura-se, fazendo emergir o potencial da forma que estava contido na solução, liberando-a do vínculo ideológico com o Plano. Adquire uma aparência de grande simplicidade: a adoção

da curva em detrimento do ângulo reto, do prisma puro. Tal fratura só é possível a partir do afrouxamento ideológico provocado pela crise internacional da ideologia do plano. É, portanto, operação de desfecho moderno, de ocorrência local, mas de implacável lógica integral.

Mas se a ruptura da forma-princípio realizada pelo Pavilhão de Nova Iorque é uma decorrência intrínseca da desagregação ideológica do Movimento Moderno, a incidência dos desentendimentos históricos inevitáveis geram também uma mediação formal, que se pode admitir específica. A tentativa de reordenamento da unidade fraturada exige solução plástica conciliadora, porque não se pode prescindir do que nessa operação é insígnia de modernidade. É tarefa ideológica da arquitetura brasileira nesse momento, não romper ou superar a arquitetura moderna, mas torná-la possível e evidente numa conjuntura de atraso. Então a tensão entre a desagregação da forma que se impõe e a tentativa de reestruturação formal de uma unidade-objeto, será o fundamento do exercício que se inicia nesse projeto, e que se completa na Pampulha. Lajes curvas que recolhem fragmentos-forma; simulação de continuidades em flagrante contradição com a volumetria primária; volumetria-conceito preterida pelos enquadramentos; elementos de união de partes desconexas tornados protagonistas; volumes curvos extrudados; etc. A consecução dessas tarefas possibilitará a definição de um repertório, que a partir daí, se tornará específico e distinguível. Resumindo: esse repertório – embrionário – nasce da desagregação da unidade-princípio e a simultânea necessidade de sua reconciliação formal. Será, a

partir daí, decantado e seus achados, individualizados para transformarem-se em linguagem moderna brasileira.

O pavilhão elabora a exceção. Um amálgama de anexos e "terraço-jardim" sem qualquer contraponto, dá ao conjunto um acúmulo de soluções que passam a definir um novo universo sintático. Um aflorar de signos, ainda contidos dentro de uma estrutura comum, que serão refuncionalizados de acordo com as necessidades ideológicas do país naquele momento. Como signos modernos devidamente dessemantizados, estão aptos a receber novas significações que explorem seu potencial comunicativo, no momento em que as políticas da ditadura getulista procuram sínteses de identidade. Um processo curioso deflagrado pela mais autônoma legalidade interna da arquitetura moderna, cujos elementos dessemantizados puderam então receber os novos conteúdos da sociedade de massas, totalitária, no caso brasileiro e europeu, ou de consumo, como nos Estados Unidos.

Não há dúvidas, como ressaltamos no início, de que outros aspectos podem ser entrevistos no rarefeito material disponível. Mas é fácil, a partir da recepção que esse edifício teve na Feira Internacional, detectar quais vetores se consagraram a partir do hibridismo apontado. A conferir a lista de adjetivos que a arquitetura brasileira vai colecionar a partir dessa sua estréia internacional, definitivamente consagrada pela exposição e livro *Brazil Builds: Architecture New and Old*, 1652-1942 (Goodwin, 1943). Expressões como leveza, graciosidade, sensualidade, exuberância, etc. contrastam com as características de simplicidade e economia que Lúcio Costa

atribui ao Pavilhão em sua memória descritiva. Indicam um desencontro inicial, rapidamente superado em direção a uma linguagem que permita rápida identificação de signos tanto de modernidade quanto de "brasilidade". Não teria existido ocasião mais oportuna que uma Feira Internacional para essa tarefa.

Registrar esse desencontro tem a importância de desmistificar a leitura oficial dos fatos, que fala de um *amadurecimento* – entre o MESP e a Pampulha, passando pelo Pavilhão – da arquitetura moderna brasileira. Desenvolvimento que seria uma decorrência lógica agraciada por excelentes oportunidades, que seus protagonistas souberam bem aproveitar. Autoriza uma outra leitura possível, a ambigüidade do próprio texto de Lúcio Costa, que parece por vezes registrar as intenções, e não os resultados alcançados[14].

Se for possível falar de uma estrutura "original" que precedeu a solução definitiva, poderíamos arriscar que ela partiu da implantação e da proporção volumétrica. Esse momento mais desataviado desse projeto (talvez herança do estudo de Lúcio Costa premiado no concurso) revelaria a opção pelo "recuo do corpo principal da construção", aproveitado para a criação do jardim interno (destacado do resto das áreas ajardinadas da feira) e do lago. O afastamento, a horizontalidade e as pequenas proporções em relação aos pavilhões vizinhos, poderiam conferir "qualidades de harmonia e de equilíbrio" a esse edifício "simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor". Essa preocupação teria motivado Lúcio Costa na definição da volumetria básica e das proporções, em sintonia com suas análises sobre arquitetura contemporânea e tradicional, no mesmo período.

Mesmo com o apelo por uma nacionalidade mais explícita, o caminho percorrido por Lúcio Costa permite imaginar uma solução que procurasse uma ambiência "brasileira" nas proporções, nas permeabilidades dos espaços através de varandas e *terraços, nos* jardins internos para uma fruição mais íntima, e, principalmente, na simplicidade dos volumes, em sua clara definição, qualidade que ele tanto destacara da tradição ibérica aprofundada na colônia. Esses objetivos podem ser apreendidos em alguns ângulos dos registros fotográficos desse pavilhão, principalmente quando mostram a fachada leste, transparente e pontuada pelos elegantes pilares metálicos, de frente para os jardins parcialmente enclausurados, na boa lembrança dos pátios dos conventos franciscanos encontrados nas cidades antigas do Brasil. Uma análise, digamos, arqueológica, da planta, também revela um momento em que esses temas possam ter sido a diretriz da solução, progressivamente alterada, quer pelas circunstâncias, quer pelas qualidades de uma outra abordagem, talvez encontrada no projeto que recebera o segundo lugar, de Oscar Niemeyer. Que o próprio Lúcio Costa soubera reconhecer e preferir, como que percebendo as exigências do momento, e, sobretudo, a grande oportunidade que se colocava de prover ao país a sua arquitetura moderna.

Não será absurda a contraposição do espírito que rege a vista a partir do lago e do jardim, um afastamento que dá tranqüilidade e leveza ao conjunto, em contraposição à proximidade nervosa da aproximação pelo lado sul. Nem tampouco a suposição de um bloco principal livre, não dos anexos (como o volume do pequeno auditório, à maneira do MESP), mas dos elementos de ligação que recriam

o outro bloco simulado. Uma composição que definiria um bloco principal, jardins e anexos, com clareza. Somada ao ritmo dos pilares e dos quebra-sóis e à "conveniência de se deixar grande parte do pavimento térreo aberto ou apenas envidraçado" próximo ao jardim, poderíamos entender a síntese entre sobriedade e acolhimento, características tão caras a Lúcio Costa.

Tal reconstrução hipotética – na contramão da historiografia a respeito, que destaca a harmonia do conjunto e a maturidade da linguagem – objetiva apenas destacar a hipertrofia dos elementos de ligação que procuram forçosamente integrar o bloco principal aos outros componentes e anexos. Um profuso jogo de curvas e retas que busca sintetizar os princípios antagônicos que convivem nesse projeto, e que terminam por protagonizar o resultado. A imagem final do Pavilhão não será aquela dos planos matizados de luzes e sombras, em que prevalecem os cinzas e as transparências da vista do jardim, mas aquela do jogo vertiginoso de cheios e vazios, do claro-escuro do simulado prisma niemeyeriano, voltado para o sol. Ambas imagens, potencialidades em formação, sendo forjados a partir das circunstâncias a que deviam resposta.

As análises aqui empreendidas têm como objetivo apresentar a genealogia da forma da matriz que vai presidir o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira. Esse trabalho de formação só estará completo, no entanto, com o seu deslinde no projeto da Pampulha, a seguir. Neste momento – o projeto e a construção de um pavilhão brasileiro na Feira Internacional de Nova Iorque – é como se as alternativas possíveis estivessem em disputa, ao mesmo tempo em que se constituíam. Importante: esse

processo se dá na excepcionalidade máxima de construção de um pavilhão efêmero (um pavilhão internacional simula e concentra as representações de um país). Ou seja, inexiste qualquer situação urbana a que responder ou qualquer programa moderno que dê consistência a essa pesquisa nascente. A simulação é de origem, campo fértil para o desenvolvimento de símbolos e de linguagem carregados de significações extra-arquitetônicas. A hipotética disputa de modelos se dava no âmbito das possibilidades da linguagem. Uma, mais, digamos, histórica, e outra, mais abstrata[15]. Mas nenhuma poderia dar ao projeto uma modernidade perdida, e de cuja perda ele é destacado sintoma e realização.

A Pampulha

A experiência de exceção do Pavilhão de Nova Iorque se amplia em vários sentidos no ano seguinte com o projeto para o conjunto da Pampulha em Belo Horizonte. Em 1940, Oscar Niemeyer é convidado pelo Governador de Minas Gerais Benedito Valadares, por indicação de Gustavo Capanema, para realizar um cassino na Capital mineira. Com a posterior indicação de Juscelino Kubitschek para prefeito (não havia eleições nesse período), surge a idéia de transferir o cassino para um novo bairro "elegante" que ele então pretendia construir na periferia de Belo Horizonte, fora dos limites originais do plano da cidade. Segundo Yves Bruand (1981:28), foi de Oscar Niemeyer a sugestão dada ao governador da mudança do terreno original, situado nas colinas ao redor da cidade, e da criação de todo o conjunto de edifícios. Idéia que entusiasmaria o recém empossado prefeito Juscelino Kubitschek, figura política

central no processo de modernização da arquitetura brasileira a partir daí. Foi o cassino o primeiro projeto que margeava o lago da Pampulha, feito durante uma noite em um quarto de hotel, segundo Oscar Niemeyer. Seguiram-se os estudos da Casa de Baile, do Iate Clube e da Igreja de São Francisco (Sodré, 1978:34).

As contradições de um programa destinado às diversões de fim de semana da burguesia mineira, patrocinados por governantes da ditadura do Estado Novo, não precisam ser reiteradas. Foram também apontadas por Mário Pedrosa, que, no entanto, ainda via possibilidades de independência de um programa verdadeiramente moderno para arquitetura brasileira (devido aos "ideais democráticos e sociais implícitos na nova arquitetura"). Apesar dessas prerrogativas, enfatizava que a contaminação da relação estreita com a ditadura Vargas e suas necessidades de "autopropaganda" ficariam registradas nas formas exuberantes e na gratuidade experimental dos novos edifícios.[16]

A partir da "liberdade total" do momento, assim traduzido pelo próprio arquiteto, um conjunto de estruturas-forma (e não tipologias) vai ser definido, na criação de uma gramática arquitetônica que será, a partir daí, re-elaborada exaustivamente. Tem como fundamento, paradoxalmente, o abandono de relações extrínsecas de várias ordens, definidoras mesmo da própria condição da arquitetura, e de sua culminância moderna, principalmente. Se a autonomia da arte e arquitetura modernas apostava na coincidência entre a racionalidade da forma e a racionalidade social – o que justificava a força de sua pesquisa estética – sua crise vai se dar a partir do descrédito das transformações emancipatórias lideradas pela civilização industrial. A

prorrogação de tal pesquisa estética se dará, portanto, onde essas idéias, nem correspondam mais às aparências, liberadas dos enganos originais de um compromisso ilusório[17]. Isso se revela no isolamento urbano e social desse conjunto, e o pouco fôlego de seu programa, ou mesmo, antiprograma.

Na tentativa, bem sucedida, de orientar o vetor de crescimento urbano dos setores mais, digamos, nobres, da cidade de Belo Horizonte, foi concebido o empreendimento da Pampulha, cujas obras de Oscar Niemeyer representam apenas uma parte (um belo cenário para convencer os investidores). Previa-se, já naquele momento, o extravasamento do crescimento da cidade para fora dos limites originais de seu plano urbanístico. Não se tratava de qualquer reordenação do plano, mas sim de mecanismo próprio da produção das cidades brasileiras, isto é, a definição, com investimentos públicos, das novas áreas de alto rendimento imobiliário. De fato, o desenvolvimento do bairro da Pampulha se caracterizou pela agressividade da especulação da terra, sem quaisquer preocupações urbanísticas ou ecológicas.

O projeto da Pampulha nasceu como um incentivo à ocupação da área virgem às margens do lago, represado para a ocasião. Deveria também servir de exemplo de arquitetura moderna, numa sociedade conservadora e ligada à grande herança artística de seu passado colonial. O próprio prefeito, Juscelino Kubitschek, solicitou a Oscar Niemeyer que projetasse sua residência para fins de semana, às margens do lago. Desse modo, essa estratégia urbanística abriu novas fronteiras de ocupação e estabeleceu um padrão "de gosto" arquitetônico, em detrimento das necessidades mais objetivas da urbanização (como o arruamento, leis edilícias, controle da

paisagem, etc.). A tábula rasa da paisagem encontra a tábula rasa social para construção de um projeto emblemático.

O novo conjunto não se estrutura, portanto, em qualquer plano ou cidade, mas ao redor de um lago, que desobstrui as visuais para sua melhor contemplação, duplicada pelos reflexos na água. Todos os novos edifícios projetados por Oscar Niemeyer se voltam para o vazio do lago. Mesmo a capela dá as costas para a rua (que um dia seria a conexão com a cidade), e se abre, com a fachada leste toda de vidro, para o lago estruturador[18]. Boa parte das soluções encontradas na Pampulha se deve à sua extenuante visibilidade, fator de interligação que dá unidade ao conjunto. Os pequenos edifícios são ao mesmo tempo objetos em um mostrador para serem intensamente admirados (por isso seu isolamento e a grande distância entre eles), e plataformas de contemplação do próprio conjunto. Cada um estimula, através da disposição de sua arquitetura, a conexão visual com as outras unidades. A distância, para lograr esse efeito de afastamento e conexão, é fundamental. Não apenas a distância do conjunto em relação à cidade, mas a separação dos objetos arquitetônicos entre si, através de um *medium*, que é o vazio do lago. Ele intensifica o contato visual e estabelece a distância, vaga, de observação. Esse vazio é o grau zero da sociabilidade e da história. Poderíamos acrescentar: o grau zero da geografia, já que não se trata mais do posicionamento de um observador nas coordenadas do espaço perspético, mas, fora dele, onde se anulam as relações cognitivas da proporção, da aferição, e atuação (praxis).

Mas essa operação de visualidade plena se completa com a apreensão quase que instantânea de cada edifício para o observador que adentra seus espaços contíguos, de volumetria simples, seu ambiente quase único. A aproximação revela o edifício e o conjunto – através das destacadas visuais estimuladas pelas aberturas ou terraços – simultaneamente. Instantâneo que se contrapõe – e nega – o *promenade architecturele* de Le Corbusier, também um jogo de apreensão visual da arquitetura, a partir de um percurso por seus espaços interiores (o exemplo clássico é a vila Savoye). Esse passeio exigia a ação humana no tempo, enquanto que na Pampulha – que desenvolve os resultados do MESP – o instantâneo da apreensão não convida ao movimento, mas à contemplação passiva. A extroversão das unidades se completa na introversão desse conjunto da Pampulha, onde o deslumbrante jogo de visuais que se estabelece entre as partes e o todo – vetores frenéticos e incessantes – não ultrapassa, física nem conceitualmente, os limites do restrito universo que orbita o lago.

A desolação que se seguiu à inauguração do conjunto reforça a anti-utopia da Pampulha e a fragilidade de seu programa. Choca-se com seu sucesso imediato e internacional. O jogo contemplativo resistiu à sua inatividade social porque a solução arquitetônica lhe era alheia. A festa de inauguração desse *petit trianon* encerrou suas tarefas, e a Pampulha nunca teve a oportunidade de "funcionar". A capela não foi consagrada pelo arcebispo de Belo Horizonte, que reagiu mal ao arrojo e modernidade de suas formas; o jogo foi proibido no Brasil, inviabilizando o Cassino; o late Clube não pôde promover esportes náuticos porque o lago ficou

contaminado de parasitas (devido à falta de infra-estrutura sanitária da área), e durante algum tempo o rompimento da barragem rebaixou consideravelmente o nível d'água; a Casa de Baile, pensada para promover "danças populares", sem qualquer tipo de acesso por transporte "popular" a um bairro desabitado e de elite, foi abandonada[19].

A situação peculiar e de aparente autonomia artística que cerca o projeto desenvolve, em algum sentido, a excepcionalidade do projeto do Pavilhão, cuja pesquisa volumétrica poderá agora se expandir em volumes-edifício. O resultado final será a definição de alguns modelos de estruturas-forma que serão incessantemente reutilizados a partir daí, adaptados a qualquer arquitetura. As condições apontadas, que regeram a concepção do projeto, se mostrarão fundamentais para que esse tipo de experimentação possa ter-se dado. A emergência desses modelos por sobre quaisquer condicionantes sociais ou geográficas permitirá uma espécie de neutralização histórico-espacial das soluções, que assumem assim o caráter de tipos pré-arquitetônicos. Não definem nem unidades funcionais nem estruturais propriamente, mas uma solução formal-estrutural que pode ser utilizada, como o foi, em diferentes escalas, funções, contextos urbanos ou culturais. A condição necessária para tal versatilidade – por assim dizer, supratipológica – é a sua descontextualização de origem (e absoluta). Sem estabelecer vínculos extrínsecos de qualquer natureza, as estruturas-forma da Pampulha revelam a cada reaparição, o descompromisso de toda ordem a que vieram dar expressão.

O Cassino

O primeiro projeto realizado, o Cassino, é o elo entre o momento de concentração forçada dos elementos em busca de autonomia (no Pavilhão) e sua dispersão total, sua independentização. Remete-se, como proporção, ao projeto de Nova Iorque. Sua volumetria, da mesma forma, reproduz a tensão entre a hierarquia do volume principal e dos anexos, provocando uma complexidade desconfortável. O caminho a seguir, depois dessa experiência, será a liberação dos volumes em edifícios separados, tarefa realizada nos outros projetos desse conjunto. O projeto do Cassino dá um passo fundamental, porque, com o crescimento hipertrófico dos volumes anexos (em estado latente no Pavilhão), os espaços se dispõem em contigüidade funcional (que caracterizaria um bloco único, na ortodoxia moderna). Então o conflito entre a fluidez do espaço interno e a segmentação volumétrica acarreta uma proximidade deformadora e desarmônica, atenuada pela exímia hiper-exposição intra e intervolumétrica, que inclui os outros edifícios.

Os dois anexos ao bloco principal do salão de jogos (a cozinha-despensa sobrelevada em forma de paralelepípedo e a boate em formato de "pêra"), pela proximidade apontada e pela correção habilidosa desse desconforto, formam um espaço estrutural e volumetricamente complexo, cheio de cantos e concordâncias inusitadas. Essa elaboração excessiva dos pequenos espaços interiores se deve à superação de problemas criados na tentativa de adequar volumes independentes, próximos, a um bloco ainda unitário, compacto e de pequenas dimensões. O volume da boate se acopla com grande dificuldade ao salão principal, o que leva a uma

seqüência de curvas e contracurvas que tentam adequar as complexas necessidades funcionais do programa a uma volumetria nem sempre adequada (e a difícil junção do sistema ortogonal do bloco principal com o formato curvilíneo do anexo). Se na planta esses problemas são evidentes, do lado sul a escadaria, que une os terraços inferiores com o restaurante do primeiro pavimento, forma hábil elemento de concordância entre os volumes. Sua memória se remete às soluções corbusianas para o MESP: a escada envidraçada que levava ao salão de exposições, e a abertura em suave curva que esse salão realizava para acolher o volume trapezoidal do auditório. Vem dos estudos de Le Corbusier para o MESP, também, o saguão envidraçado e com pé direito duplo, os caixilhos recuados e a estátua no jardim em frente à entrada. Mas a referência mais direta, em alguns ângulos (sim, porque agora se trata de enquadramentos e visuais), vem da Vila Savoye (1929), com seu volume prismático encimando uma seqüência de cinco colunas aparentes (os *pilotis*). Só que agora, a caixilharia é recuada apenas para essa demonstração de modernidade, pois o térreo é totalmente ocupado pelo grande salão (e não livre como devem ser os pilotis). Outra liberdade, no mesmo ângulo Savoye, é total transparência do volume (uma "cortina de vidro" de apenas um pavimento), que substitui a janela horizontal que caracteriza a conhecida vila de Le Corbusier. Essa necessidade de criar "falsos" pilotis, ou melhor, de simulá-los, faz com que mesmo no anexo da cozinha, tanto a sala do administrador quanto o vestiário dos funcionários no térreo, tenham sido recuadas, com grande sacrifício da funcionalidade, para expor e isolar as colunas.

A total transparência do conjunto tem súbita interrupção na fachada leste, do acesso principal. Uma pequena empena cega no primeiro pavimento surge para interromper o saguão monumental, que corresponde à única lateral fechada do mezanino que *possui magníficas* vistas para o lago e para o interior do edifício. Provoca um jogo de cheios e vazios na fachada principal, que se remete diretamente à solução corbusiana para a entrada principal do MESP no terreno da praia. É como se essa fachada fosse ela mesma os pilotis de um edifício inexistente, formulação próxima aos impasses formais do Pavilhão de Nova Iorque, reforçada pelo recuo da caixilharia dupla e conseqüente exposição das colunas de dois pés-direitos.

O intenso caráter compositivo dessa fachada é reforçado pela continuação perpendicular da parede do mezanino, que pára abruptamente ao encontrar a caixilharia recuada. Cria um efeito volumétrico que é negado tanto do lado sul quanto na disposição interna. Sua função compositiva é exclusivamente um efeito plástico na fachada principal. Paradoxalmente, poderia corresponder a uma necessidade de planta, já que existe no mezanino, contíguo a essa parede, um espaço indeterminado, que sugere uma espécie de depósito, e que poderia ser confinado com um verdadeiro volume fechado que se revelasse na volumetria, seguindo o princípio da "fachada livre". No entanto, a interrupção dessa parede na linha da caixilharia recuada faz com que uma outra parede curva seja necessária para, ao mesmo tempo confinar esse depósito e deixar à vista o pilar do canto, e evitar interromper o guarda-corpo do mezanino. O fragmento de espaço resultante, nessa aresta, denuncia o falseamento indicado.

Ainda compondo a fachada principal, existe uma marquise, que pode ter como embrião, a rampa de acesso ao terraço do Pavilhão. Essa rampa criava um forte elemento curvo ascensional que dinamizava ainda mais o conjunto. Pode-se dizer que o elemento rampa, destituído de sua funcionalidade (que já era relativa, conforme apontado), se transforma em elemento marquise, que indica a entrada principal. Está ancorada, por um lado, em dois pilares de pé-direito duplo da estrutura principal, e tem a outra extremidade apoiada em delgados pilares metálicos (um reto e outro em "V"). O frágil equilíbrio da marquise e sua assimetria são um primeiro momento de uma pesquisa estrutural que vai ganhar a dianteira com o prosseguimento dos projetos. A suavização dos apoios – ou a ilusão de esbeltez – é um primeiro aspecto dessa pesquisa estrutural que irá desenvolver-se posteriormente. Nesse momento, marca a exploração estrutural do concreto armado, muito além da racionalidade construtiva a que este estava subordinado, quer no trabalho de Le Corbusier, quer nas pesquisas modernas originais (que priorizavam a habitação social). Outra decorrência da excepcionalidade do novo programa dessa arquitetura nascente.

As intensas visuais internas e externas e a grande variedade volumétrica se completam com o brilho e os excessos dos materiais de acabamento dos interiores. Tudo isso em sintonia com os deslizes estéticos da burguesia emergente do início dos anos quarenta, para cujo *joie de vivre* foi concebido esse edifício. Todo ele é dado a ver a partir de seu interior, e essa exposição narcísica se completa com a

exibição simultânea do resto do conjunto (os outros edifícios que pontuam o vazio do lago).

Existe, nesse primeiro projeto, uma concentração de efeitos arquitetônicos, que passam a ser identificados em cada elemento em separado, justapostos numa mesma composição, sob um mesmo volume, que mal consegue conter a dispersão em curso. A partir dessa decomposição de efeitos não vai se dar uma síntese segunda, mas uma potencialização concentrada e uníssona, que retira a tensão da justaposição e reduz conteúdos. Os efeitos metonímicos existentes estabelecem oposições volumétricas que parecem ser o tema principal dessa arquitetura. Nos outros edifícios do conjunto essa operação de simplificação e otimização semântica pode ser mais bem identificada. A tensão contida no arranjo instável do Cassino tende à extroversão de seus componentes, cuja genealogia moderna exige a expansão no território (muda radicalmente, a partir de agora, o sentido dessa expansão).

A Casa de Baile

Na Casa de Baile, localizada numa pequena ilha próxima às margens do lago, pode-se perceber claramente que um dos elementos do Cassino vai ser isolado e depurado: o volume curvo do restaurante, principalmente a visão do lado semicilíndrico voltado para o lago. A vista exterior dá a esse anexo curvo, uma pureza cilíndrica que não corresponde ao formato em planta que se aproxima a uma

pêra (na verdade uma concordância entre dois círculos, um maior e outro menor), nem tampouco à contigüidade espacial do restaurante com o salão, no térreo. Isolado esse anexo, em seu efeito de pureza cilíndrica, um outro componente vem revelar o embrião dessa solução retomada no Cassino: o pequeno auditório do Pavilhão. Esse pequeno volume fora isolado e em seguida incorporado ao conjunto desse edifício. O elemento de ligação entre ele e o bloco principal era uma laje que prolongava a laje do bloco principal, enquadrava o falso prisma e, em curva, cobria o volume arredondado do auditório de planta em hipérbole. Essa reconciliação volumétrica dá mais um passo no Cassino, quando o volume do restaurante cresce e tende a se independentizar. O desconforto da união aparece na planta, mas, o jogo volumétrico revela a intenção do arquiteto. Na Casa de Baile a independência se completa. Porém, o resíduo do elemento de ligação (que no caso do Pavilhão foi destacado como tema da composição) reaparece, potencializado, individualizado e suficiente. Pode-se até dizer que essa laje curva protagoniza a composição, o que é confirmado pela repercussão desse edifício na revistas de arquitetura nacionais e internacionais.

Senão, vejamos: uma grande laje curva e irregular se prolonga na margem do lago, formando dois volumes, como que extrudados, prolongando o formato exato das extremidades da laje até o solo. Criam-se assim os dois únicos espaços fechados do conjunto, localizados em lados opostos. São o restaurante com suas áreas de apoio, e o vestiário, cuja proteção de entrada define um pequeno palco. Todo dinamismo desse espaço está nas variações horizontais. Todos os elementos das elevações são

rigorosamente verticais, principalmente a marcação, irregular em planta, das colunas que acompanham a laje-terraço, os estranhos pilotis.

Uma planta composta por duas circunferências descentradas, uma maior e outra menor, forma o aparente volume cilíndrico do restaurante. Internamente, a circunferência menor limita o salão do restaurante. A área remanescente entre as duas circunferências esconde a cozinha, os sanitários, os depósitos, etc. Depois da interseção das duas circunferências que formam a planta, isto é, a partir do fim das áreas de apoio, uma seqüência de colunas radiais dá sustentação à laje. Afastados internamente dessas colunas, amplos caixilhos piso-teto indicam – descortinando e forçando o olhar nessa direção – que o tema central da composição (ou mesmo seu elemento único) é a própria laje curva, em evoluções graciosas contra o vazio. A laje-terraço prossegue irregularmente, a partir do cilindro do restaurante, até os vestiários e o palco, no limite oposto da pequena ilha.

A regularidade radial das colunas do falso cilindro se mistura com a absoluta irregularidade das colunas que sustentam a laje externamente, criando um ritmo vertical que sucede cheios, transparências, vazios e cheios novamente (marcando dessa maneira as extremidades). Todos se submetendo à forma preestabelecida do elemento laje (que se desdobra em laje-interior e laje-terraço). Uma laje – cujo embrião é um mero elemento de ligação de volumes no Pavilhão, dependente formal e conceitualmente dos outros elementos – transforma-se em espaço arquitetônico, de que resultam, sem rupturas, diferentes hierarquias funcionais. Então, o verdadeiro jogo daquele pavilhão se revela agora: a diversidade formal dos anexos curvos, que

se contrapunham à lâmina regular, agora se submete à primazia de um elemento outrora secundário (depois de inexistir no MESP), que adquire sentido próprio e forma autônoma. Isso não indica um processo a ser normatizado (independentização dos anexos irregulares e posterior submissão ao elemento de ligação). O que caracteriza essa experiência, e vai ser a tônica da produção desse arquiteto doravante, é uma redução arquitetônica, isto é, a promoção de um elemento, no caso puramente formal ou mesmo ornamental, a tema de uma composição espacial inteira, de um edifício.

Mas o jogo de redução de conteúdos, para a otimização dos efeitos, prossegue. Na genealogia dessa marquise – palco e platéia desse jogo de visibilidades – reconhece-se outras apropriações parciais, apenas ensaiadas no MESP e no Pavilhão. Soluções parcialmente desenvolvidas são novamente isoladas e ampliadas, e, principalmente, retiradas de qualquer contexto sintático, ainda preservado nessas experiências anteriores (já não se pode mais falar de um contexto arquitetônico, como pretendia Le Corbusier). Primeiro, temos o desalinhamento estrutural dos ex-pilotis, cuja experiência mais próxima pode ser reconhecida na leve curva do bloco principal do Pavilhão que exigia os eixos dos pilares curvilíneos paralelos. Mas essa alteração suave da ortogonalidade dos pilares mantinha um ritmo e modulação regulares, que implicavam uma aparente racionalidade estrutural (segundo uma concepção "dominó"). Isso se transforma agora no desalinhamento aleatório da seqüência das colunas, acrescentando, à expressividade resultante da quebra de modulação vertical dos pilotis do MESP, a irregularidade da disposição horizontal, reforçando a

plasticidade. Essa desestruturação simultânea da ortogonalidade e da modulação é ainda exacerbada pela sobreposição da laje curva, cujo traçado parece desobedecer não só a qualquer regularidade ou padrão, como a própria aleatoriedade da seqüência de colunas. Ou seja, a laje curva do mezanino do Pavilhão, que "passeava" por entre os pilares modulados, agora se livra de qualquer constrangimento. Primeiro passo: libera-se da regularidade dos pilares. Segundo passo: multiplica a irregularidade alcançada (irregularidade da forma sobre a irregularidade da disposição do pilares). Dá sentido agora aos experimentos anteriores, na total descontextualização, isolamento e exacerbação de efeitos previamente alcançados.

Se assim for, ficam iluminados os juízos realizados num estrato acima dessa operação concreta. Revelam-se as determinações do "surto de liberdade criadora" que vai caracterizar e justificar a pesquisa plástica da arquitetura moderna brasileira. Junto à Igreja de São Francisco, que promove operação parecida nas verticais, essa laje resultará em ensaio definitivo para aquilo que Oscar Niemeyer vai denominar "forma livre", base de toda a mitologia dessa arquitetura e emblema de sua volatilização ideológica e social. As curvas dessa laje remetem-se, com autorização de seu autor, às "coisas do Brasil". A reprodução das nuvens e suas sombras através da forma irregular e curva da marquise suspensa, e da margem sinuosa do lago reproduzida também no píer, transformam-se em mimese natural e tropical. Uma natureza muito especial essa, já que essa ilha e sua forma foram criadas artificialmente no lago da Pampulha, ele mesmo artificial. Serve, nesse caso, como

metáfora de uma figuração que, ao realizar-se em determinada conjuntura, recria depurando e estilizando segundo suas necessidades, a própria natureza que pretende representar. E esse é o espaço ideal encontrado para esse exercício de liberdade: uma ilha dentro de uma "ilha" (que por causa de sua introversão narcísica faz a terra gravitar a água do lago-espelho da Pampulha).

O Iate Clube

Apesar de alguma variedade de cheios e vazios perceptíveis nas elevações da pequena Casa de Baile, o grande avanço foi a movimentação nos planos horizontais. Neles se encontra quase toda informação exceto a altura, as transparências e opacidades desse espaço. No Iate Clube, ao contrário, duas plantas retangulares, dos dois pavimentos, seguem uma rigorosa estrutura linear e modulada. Não revelam a principal característica do edifício que é a inclinação de sua laje de cobertura e a alternância de terraços cobertos e descobertos. As colunas, que já haviam perdido a relação "dominó" no MESP, variam agora no mesmo pavimento. A conjugação de dois prismas trapezoidais unidos pela base menor vai formar um volume que é irregular, não em planta, mas em elevação. Essa laje tipo "borboleta", que forma uma calha interna, vai ser repetida com freqüência a partir de então[20].

O que parece estar sendo buscado, com essa operação intermediária, é o que se poderia chamar de volume-extrato, uma redução de efeitos que ultrapassa a condição subordinada e alcança a arquitetura inteiramente. É uma redução porque

necessita, como mostra a prática em curso, aliviar o elemento arquitetônico de quaisquer condicionantes externos à forma (pretende excluir, sem o saber, aqueles que já estão impressos nessas formas-síntese). O Iate Clube nos mostra um *importante* estágio desse volume em busca de concentração máxima, o que não fora alcançado nem no Cassino (ainda volumes em tensão), nem na Casa de Baile (que não constitui propriamente um volume, mas como que uma extrusão da planta curva). Depois de se livrar do padrão "dominó" na horizontal, agora são as elevações que anunciam a ruptura, ainda que se perceba um discreto deslocamento dos planos horizontais, que se remetem à Estação de Hidroaviões de Attílio Correa Lima, no Rio de Janeiro (1937-1938), similarmente localizado à beira d'água.

Esse duplo trapézio rompe, definitivamente, com o conceito de continuidade horizontal que os volumes corbusianos indicavam, e que estiveram presentes no MESP, no Pavilhão, no Cassino, e também, diferentemente, na Casa de Baile (com seu ritmo sugerido de construção-vazio-construção, acompanhando a laje horizontalmente). Não se deve entender esse conceito como aplicável diretamente, a não ser em casos como o grande edifício corbusiano de 6 km de extensão. Porem, é uma constante formal, essa propagação horizontal, que atravessa boa parte da produção moderna, em seu mito de industrialização e modulação da construção e da cidade. O Iate Clube possibilita, na anulação da regularidade vertical, ou o que havia restado dela, a criação de um volume único não repetível em qualquer direção, a não ser como unidade autônoma, e não célula acoplável.

Ao tentar acomodar o programa (sede social de um clube), que se desenvolve em dois pavimentos, esse volume puro se corrompe, ao tentar dar solução a problemas mais propriamente arquitetônicos. O volume de duplo trapézio que se destaca no lago corresponde ao salão social (restaurante, sala, salão de baile, etc.). Os riscos ilustrativos de Oscar Niemeyer simplificam esse edifício destacando apenas esse volume parcialmente sobre o lago, seu achado formal principal. Mas a solução da sobreposição do salão com a parte inferior do programa valoriza muito essa arquitetura, apesar de, dentro do esquema apontado, ser no sentido contrário ao pretendido. De qualquer forma dá a esse projeto uma complexidade que o destaca do restante do conjunto.

A parte inferior do lado sul funciona como pilotis que enfatizam a pureza do volume superior. O lado norte abriga a casa de barcos, fechada com paredes até determinada altura. Uma linha de janelas horizontais recebe a laje intermediária, e que, portanto também fica livre desse lado, isolando visualmente o trapézio que se volta para o lago. Tanto os pilotis como a caixilharia horizontal cumprem o papel de isolar a parte superior, e resolver o desencontro volumétrico entre os dois pavimentos, o que permite a ampliação da casa de barcos (que deixa de corresponder aos limites do restaurante), e a criação de um terraço com vista para o lago (solução devedora da Estação de Hidroaviões no Rio de Janeiro). Esse desencontro dos limites da planta do pavimento inferior e do pavimento superior, e os artifícios para corrigir e isolar o bloco superior, provocam o aspecto mais

interessante do edifício, mas em contradição com a busca de uma pureza volumétrica que parece guiar a solução geral.

Enquanto no projeto de Attílio Correa Lima o deslocamento dos pavimentos cria uma admirável solução plástica e funcional (a parte superior se destaca criando, na frente, uma proteção para a entrada principal, e no fundo, um terraço descoberto sobre a laje do térreo, com vista para a baía), o Iate Clube recorre a um falso deslocamento para evidenciar o volume principal e sua simulada flutuação no lago. A laje do primeiro piso se prolonga sobre a água, cobrindo a garagem dos barcos e o atracadouro. O último par de pilares parcialmente submersos reforça a projeção sobre o lago. Sobre essa laje, um panorâmico terraço do qual se avista todo o conjunto da Pampulha. O total desencontro entre as necessidades volumétricas dos dois pavimentos se evidencia na área dos vestiários, que se interrompe com o início da rampa externa e do terraço lateral. A fachada leste ganha, com esse desencontro mais evidente e menos dissimulado, um dinamismo que a fachada oeste não possui porque sugere um volume puro que não existe.

As qualidades formais desse edifício não conseguiram superar as dificuldades funcionais de sua utilização. A laje "borboleta" (forma) não se estabelece como cobertura (função). Sem possibilidade de receber a caixa-d'água, que era utilizada por Le Corbusier como elemento de variedade em seus terraços-jardim, foi inicialmente localizada na fachada norte do pavimento superior, conforme indicam os desenhos constantes no livro de Henrique Mindlin (1956:170). Não foi construída, provavelmente por obstruir parcialmente a vista do lago e do conjunto (além de não

permitir pressão de água suficiente). Foi construída posteriormente (como na Casa de Baile, ainda mais precariamente), isolada, mas muito próxima à edificação, comprometendo o volume principal. Questões térmicas e de impermeabilização *também* ficam agravadas com essa solução de laje. A ausência de quebra-sol do lado leste, que possui toda a extensão envidraçada, aumenta no verão a temperatura significativamente. O sol intenso também fez com que os revestimentos de madeira dos pilares fossem substituídos inadequadamente por alumínio. Todos esses problemas foram, de certa maneira, criados para garantir a pureza formal desse volume único e suficiente, mas em grande medida antiarquitetônico. Tal pureza volumétrica contrasta com as exigências de soluções arquitetônicas diversificadas, tanto da adequação do programa quanto dos aspectos tecno-construtivos envolvidos.

A Igreja de São Francisco

A busca por uma forma-síntese que não exigisse "deformações" provocadas pelos inconvenientes do programa arquitetônico foi encontrada plenamente na menos moderna das funções. A pequena Igreja de São Francisco é a mais isolada do conjunto, como a marcar distância das atividades mundanas das outras unidades. A solução da planta valeu-se de vasta tradição de construção de templos cristãos, que atravessou dois mil anos da história do ocidente. Particularmente da tradição luso-brasileira de naves longitudinais, decorrente dos desenvolvimentos das plantas em cruz latina que marcaram a tradição cristã européia[21]. Tendo, portanto vasto material sobre o qual trabalhar, Oscar Niemeyer realiza nesse pequeno templo a síntese mais

coerente entre uma concentração volumétrica (no sentido discutido acima) e as necessidades do programa. Ou então, como o próprio arquiteto define alguns de seus projetos, uma solução "clara e natural", surgida espontaneamente a partir da definição da estrutura-forma (a solução espacial se dará a partir da criação de um elemento estrutural de concreto armado cuja forma define o próprio volume). Esse volume-extrato resulta da concisão dos vetores verticais e horizontais em evolução nos projetos anteriores.

Sua forma parabólica se remete, no entanto, à longa tradição de cúpulas e abóbadas que se inicia com a arquitetura romana e define a tradição construtiva do oriente (cúpulas) e ocidente (abóbadas), durante a chamada Idade Média. Sua utilização moderna, a partir das possibilidades estruturais do concreto armado, se deve ao desenvolvimento do cálculo estrutural que permite essa solução para a cobertura de grandes espaços (hangares, estações, etc.) ou para vencer grandes vãos (pontes). Situações em que, na maioria dos casos, se indica a utilização de estruturas metálicas, mais leves e econômicas (seus componentes são industrializados), e que dispensam fôrmas e cimbramentos. Como tipologia arquitetônica, portanto, as abóbadas de São Francisco se remetem à tradição; como tecnologia construtiva, às grandes soluções infra-estruturais da civilização da máquina. Dupla inadequação: essa tradição, que não inclui o Brasil, foi ultrapassada em vários sentidos (estéticos, históricos, filosóficos, construtivos, etc.); a pesquisa estrutural do concreto se encaminhava para outra direção (a modulação e a pré-fabricação), apesar de a

plasticidade do material e o desenvolvimento do cálculo estrutural animarem a imaginação de alguns[22].

A operação de Oscar Niemeyer, que mereceu destaque internacional, foi utilizar essa solução da engenharia para grandes estruturas, na resolução arquitetônica de uma singela capela. Muitos viram essa operação como "dessacralização" do programa e da função religiosa. Mas talvez seja mais adequado pensar, nos termos em que vem se desenvolvendo sua pesquisa, que a "forma livre" agora empresta sacralidade ao programa, com o qual estabelece apenas tênue vínculo funcional.

A solução formal da Capela de São Francisco tangencia a tradição construtiva e o arrojo estrutural, mas não deve a nenhum desses aspectos sua genealogia. A gestualidade do traço sobre o papel, que define a seqüência das quatro abóbadas posteriores (que cobrem a sacristia e o altar), não é necessariamente lógica do ponto de vista estrutural, ainda que facilmente resolvida pelo cálculo, inclusive pelas pequenas dimensões. O apelo à naturalidade estrutural de suas soluções arquitetônicas deve ser entendido como justificativa a posteriori, que procura indicar uma síntese espontânea – a-histórica – entre solução funcional, solução estrutural e beleza[23]. Tampouco tem, o tipo de solução arquitetônica freqüente a partir dessa capela, qualquer aproximação com o aprimoramento de técnicas construtivas de concreto armado. Nesse sentido se opõe, apesar de sempre aproximada, às experiências coetâneas do engenheiro italiano Pier Luigi Nervi, mestre nas pesquisas tecnológicas e estruturais com o concreto armado[24]. No caso de Oscar Niemeyer, a irregularidade das formas curvas entra em conflito constante com os outros

componentes, como as vedações, a caixilharia, o mobiliário, etc., além disso, a necessidade de "pureza" das superfícies curvas prejudica a sua principal função, que é de cobertura. Sem bordas de acabamento, comuns em lajes planas, as soluções de impermeabilização são quase sempre precárias, provocando infiltrações e o aspecto degradado[25].

Mas a característica construtiva mais evidente, e que é inseparável da solução formal determinante, evoca exatamente o atraso tecnológico da construção civil nacional. A forma livre, de curvas exuberantes, só pôde ser construída a partir de grandes estruturas provisórias de madeira (os cimbramentos e as fôrmas), que são realizadas por mão de obra sem qualificação e desperdício dos recursos naturais. Solução em tudo afinada com as características de precariedade social e ecológica do país, desde sempre. Some-se a isso o grande desenvolvimento da engenharia brasileira, não nos aspectos tecnológicos da construção civil – como ocorreu nos países desenvolvidos – mas no cálculo estrutural do concreto armado para grandes estruturas, muitas vezes de destaque internacional. Também nas mais espontâneas soluções brasileiras da arquitetura moderna, atraso e modernização se combinam para obter extraordinário resultado. Que não pode, no entanto, alijar-se dos impasses de sua equação original.[26]

A pesquisa plástica das "formas livres" do concreto armado vai estar, portanto, baseada necessariamente nas características sociais dessa técnica construtiva (o "livre" começa a ser substantivado). A potencialização de efeitos, concentrados nesses objetos-extrato, vai se condensar ainda mais em estrutura-forma. Sem ser

funcional, sem ser estrutural, vai reduzir diversos conteúdos em torno de um extrato ideológico traduzido em "beleza" e "invenção". Depois da dispersão de elementos reunificados (o Pavilhão e o Cassino), e da busca de concentração seletiva de efeitos entre elementos isolados, em função de uma unicidade formal (Casa de Baile) – que transforma o elemento de ligação em protagonista da composição – chegamos à tentativa de construção de formas no espaço (nas três dimensões), com variação vertical que anula definitivamente qualquer continuidade horizontal (late Clube). A laje se inclina e faz as paredes aumentarem ou diminuírem de altura. Na Igreja de São Francisco, parede (elementos verticais) e lajes (elementos horizontais) se condensam na abóbada. O sistema de pilares e vigas se anula em função de um elemento de fusão estrutural que vai definir a totalidade do espaço.

O extrato estrutura-forma encontrado, além das dificuldades construtivas apontadas, possui também dificuldades, digamos, arquitetônicas (na medida das funções históricas atribuídas a essa disciplina). Como síntese, não admite anexos, volumes conjugados, etc., que estavam presentes no outros projetos. Pretende resolver todos os problemas estruturais, funcionais e de forma, de uma vez (devido à naturalidade do achado). Para tanto, a justaposição de novos elementos deve destacar essa desconformidade, para reforçar a sua independência. O campanário – eixo vertical sobrelevado, por questões funcionais e históricas – flanqueia a nave central, mas é um volume isolado e totalmente independente em sua forma prismática. Reforça, dessa maneira, a unidade suficiente do volume curvo principal. O jogo de contraste se intensifica com a marquise, elemento de ligação entre dois princípios

volumétricos distintos. Reminiscência da marquise do Pavilhão e do Cassino, ajuda a proteger a insolação desfavorável da fachada principal, leste, que recebe muito sol principalmente nos horários de culto da manhã. Se estruturalmente a referência é o Cassino (pois está ancorada no campanário e apoiada em dois delgados pilares metálicos, agora já curvos), sua inclinação dinamiza ainda mais a relativa estabilidade da primeira, tornando-se, esse desequilíbrio, sua principal característica. Não é apenas geometricamente que o volume curvo abobadado e o campanário prismático têm princípios formais opostos. O primeiro se alarga na base (com um sentido de solidez e estabilidade estrutural), enquanto o segundo se alarga no topo, impulsionando o conjunto para cima. Diferentemente das agulhas das catedrais góticas, que propiciavam uma ilusão da altura das torres, esse campanário dá um forte sentido de movimento ascensional, que a inclinação da marquise potencializa. Ao mesmo tempo em que anula a única referência entre eles (e um dos princípios da arquitetura): a axialidade vertical dos volumes, que lhe confere estabilidade. Nesse projeto, as verticais não são paralelas e se relacionam através de ângulos livres (acompanhando o não paralelismo da nave central). Mesmo a linha do azimute (perpendicular à linha do horizonte), eixo de simetria dos arcos e do prisma, parece sofrer um abalo na inclinação dessa marquise. Todas as relações de ortogonalidade e regularidade são suspensas nessa pequena capela.

Nesse caso, prisma (campanário) e abóbada (nave) têm autonomia formal e estabelecem intenso jogo compositivo, diferentemente dos anexos e complementos dos casos anteriores, que mal disfarçavam a inadequação. Frutos que eram de uma

formulação de edifício (corbusiana) que perde agora qualquer validade. A independência desses elementos e sua composição no conjunto vão caracterizar a pesquisa do arquiteto a partir daí. E esse conceito de *conjunto* não possuirá qualquer conotação urbana, ou mesmo arquitetônica. Suprime inclusive a escala de cada unidade e a do próprio conjunto. Então, elementos de mesma genealogia vão aparecer em arquiteturas e dimensões completamente distintas em interação com outros elementos na mesma condição. "Calotas", prismas, cilindros, abóbadas, etc., vão aparecer para dar solução a diferentes programas. Isso só será possível a partir da operação de introversão e independentização apontada até aqui e que se completa na experiência da Pampulha. Os elementos-extrato auto-suficientes já não mais interagem na ordem da unidade. Na Igreja de São Francisco cada elemento é uma unidade formal cuja relação não se baseia na escala, função ou hierarquia, mas no arranjo compositivo. A lógica dessa experiência será ampliada na medida das encomendas que esse arquiteto de sucesso vai receber. Manterão, no entanto, o esquema resultante de sua equação original[27].

A partir desse processo de aparente dessemantização das estruturas-forma, novas camadas de significações se sobrepõem. Passam a aglutinar diversos conteúdos históricos e ideológicos, de fácil apreensão pelas novas massas urbanas. No jogo das aparências, a operação é simplificadora: a forma livre da marquise é análoga ao perfil das nuvens e sua sombra, à sinuosidade dos rios; as ondulações verticais da igreja reproduzem a intensidade do relevo mineiro (ou da cidade do Rio de Janeiro, mais provavelmente). Concorrem para essa simplificação clara, injunções diversas

amplamente alardeadas: referências vagas à história da arquitetura (do Brasil e do mundo); tradução de um espírito de alegria e leveza características do povo *brasileiro*; a beleza da paisagem tropical e da mestiçagem racial; ultrapassagem da cultura arquitetônica européia (a ortodoxia funcionalista); o mais alto domínio das sofisticadas técnicas construtivas do concreto armado. A curva, na total abstração do termo, passa a ser um elemento cultural definidor da nacionalidade e da especificidade local (das formas e do espírito). Essa tradução redutora segue, ao contrário do que pretende essa arquitetura, a mais estrita heteronomia em relação às necessidades de representação extra-artística, não por coincidência, de caráter totalitário[28]. Para que essas forças pudessem atuar sobre a nova formulação artística, foi necessário o isolamento geográfico e social indicado, tanto no caso do Pavilhão, como, principalmente, no caso do conjunto da Pampulha. A subseqüente repetição exaustiva dessa arquitetura sem programa, equalizará violentamente concretos distintos (a tradição cultural, a base formal e conceitual da arquitetura moderna e o modernismo brasileiro, sob a égide e patrocínio da ação autoritária do Estado Novo).

As transformações desse processo implicaram o abandono das preocupações iniciais que vinculavam fundamente a nova arquitetura brasileira com as preocupações modernistas. Se o trabalho inicial de Lúcio Costa indicava um vínculo moderno com a tradição construtiva brasileira, destacando nela uma racionalidade intrínseca, Oscar Niemeyer terá de se afastar desse racionalismo do "pau-a-pique", identificado agora com as estruturas metálicas funcionalistas (e, portanto estrangeiras). O foco da tradição se volta para o Barroco, e para a sua versão nacional de grande exuberância

formal, substituindo então o antigo vínculo racionalista. A ênfase desloca-se, mais precisamente, para a arquitetura religiosa, em contraposição à arquitetura civil, que tanto fora, em sua singeleza, defendida por Lúcio Costa (como no texto inicial em que atacava o mestre Aleijadinho e os excessos antiarquitetônicos de ornamentação em sua obra religiosa). Tal explicação, o "barroquismo" atávico, parece ser o último recurso para manter essa arquitetura que se anunciava, de alguma forma vinculada às preocupações modernistas, garantindo assim sua inserção social. O ambiente ufanista parecia descartar as complexas formulações iniciais, abandonadas por outras mais diretas e de fácil comunicação. Disso serão testemunho, novamente, as precisas explicações de Lúcio Costa sobre esse "milagre" arquitetônico, ainda que sua obra continue a registrar as preocupações iniciais, a partir de agora, colocadas em segundo plano[29].

Trata-se, o processo descrito, da dissipação dos conteúdos modernos (sociais, agora superados mundialmente) e a sedimentação de novos significados (no caso, uma autoritária mitologia de nação). Pela complexidade da operação, o sucesso desse processo social não teria o êxito que teve não fora o concurso da arquitetura, e o deslinde dos impasses na forma. A qual, sedimentando-se em uma conjuntura de atraso social, atualizou, para o novo cenário econômico, a dualidade estrutural do país. Portanto, não se pode falar do papel de subordinação da arquitetura moderna brasileira ao processo político, mas na sua atuação, como vanguarda da "modernização conservadora".

Notas

[1] Não há dúvidas que o projeto para a Cidade Universitária possibilitaria um impacto maior tanto na obra de Le Corbusier como dentro do panorama da arquitetura brasileira no período. E seria também um laboratório urbano muito mais completo do que um simples edifício. Mas as questões políticas e doutrinárias que envolviam esse projeto cedo indicaram a pequena possibilidade de sua realização. Mais uma perspicaz avaliação de Lúcio Costa, que jogou todas as cartas na realização – possível – da sede do novo Ministério, que, por sua importância aparentemente menor, não provocava tanta disputa entre os grupos. Como este trabalho trata da compreensão da versão hegemônica da arquitetura moderna brasileira, a análise do projeto do MESP é estratégica, ainda que a solução da equipe comandada por Le Corbusier para o projeto da Cidade Universitária tenha sido da mesma forma inovadora.

[2] Le Corbusier escreve a Capanema em 10 de agosto de 1936, cinco dias antes de sua partida, tentando convencê-lo da troca dos terrenos. O ministro Capanema representava o governante esclarecido, peça fundamental para a transformação: "É a autoridade que pode transformar esse sonho em realidade" (em conferência proferida na véspera de sua partida). Le Corbusier acreditava que as evidências que favoreciam o terreno da praia eram tantas, que se imporiam às restrições burocráticas quanto à propriedade do terreno (que era da Prefeitura do Rio de Janeiro). Escreve, provocando a vaidade do ministro:
"Se o palácio for construído no Castelo, um dia a opinião pública poderá criticar tal escolha. Se for erguido na praia de Santa Luzia, não só os cariocas, mas também os estrangeiros e turistas louvarão unanimemente uma solução que aproveita os esplendores naturais da cidade, que são precisamente objeto maior da admiração universal e foram até aqui descurados na construção da maior parte dos prédios, salvo pelo grande prefeito Passos, que ligou seu nome à glória mundial do Rio" (Le Corbusier *apud* Harris, 1987:83).

[3] Vencida essa primeira batalha contra o conservadorismo ultranacionalista de projeto de Memória, o Ministro Capanema esta diante de alternativas. Uma, apoiada pelos "modernistas da repartição" (a assessoria do gabinete, jovem e ligada ao modernismo), que indicavam o nome de Lúcio Costa para o novo projeto, cuja solução, derrotada no concurso, agradara particularmente o ministro (Capanema, 1985:27); outra, com muita influência sobre o presidente Getúlio Vargas, era próxima ao classicismo modernizado italiano, ligado a Mussolini e representada pelo arquiteto Marcelo Piacentini, mais interessado no projeto da Cidade Universitária (já fizera um projeto similar em Roma, com grande sucesso). Ele já estivera no Brasil em 1935, e aconselhara Capanema a não construir o projeto vencedor. Houve ainda um convite a Auguste Perret para uma conferência e consultas sobre o projeto do MESP. Administradas entre os dois grandes projetos em curso, essas influências podem bem sintetizar as ambigüidades do projeto político que se iniciava. Existia, no entanto, forte resistência dos assessores "modernistas" ao convite feito a Piaccentini, que se preocupavam com a crescente afinidade com a Itália fascista: "Insisto mais uma vez junto ao Ministro Capanema para que o convide

assim mesmo – inútil: há a Embaixada Italiana, há Piaccentini que fez o melhor que pôde; o Brasil vende carne e café às marionetes do "Duce" na África, etc. O tempo passava... reacionários por todos os lados." Trecho da carta de Lúcio Costa a Le Corbusier em 26/01/36 (sic). (Santos *et al.*, 1987:141).

[4] Consciente do embate entre tendências que se travava, Le Corbusier fez questão de elogiar amplamente o primeiro estudo da equipe: "insisto sobre o fato de que não se trata de um novo palácio, mas do mesmo cujas alas foram desdobradas" (Le Corbusier, em carta a Capanema, *apud* Santos *et al.*, 1987:171). Refere-se ao segundo estudo, justificando sua execução ao Ministro, não pelos problemas do primeiro, mas pela necessidade da mudança do terreno.

[5] Esse "erro" não deve ser levado tão a sério, já que a criação do *brise-soleil* por Le Corbusier tem exatamente o sentido de permitir a livre disposição das lâminas segundo prioridades urbanísticas. Seria a alternativa à "cortina de vidro", para situações de insolação desfavorável (África e América do Sul, por exemplo). Os quebra-sóis mantêm a pureza do volume, fundamental para esse arquiteto nesse momento.

[6] Deixaremos de lado as polêmicas sobre a autoria, já bem discutidas pela bibliografia. Quer a disputa entre os brasileiros e Le Corbusier, quer dentro da equipe mesma. Os fatos estão baseados nos depoimentos e na correspondência existente no Brasil e em Paris. As disputas escondem muitas vezes a verdadeira questão histórica, ou seja, qual o sentido das alterações nos estudos, e o quanto isso influenciou a formação da arquitetura nacional.

[7] "O partido escolhido desenvolve-se em altura, deixando livre grande parte do terreno. Esta solução, que difere das construções comuns entre nós [...]. Com êste partido criamos um espaço livre necessário em tôrno do prédio que, localizado numa quadra circundada por ruas relativamente estreitas e de construções no alinhamento, fica em posição de destaque em relação aos demais edifícios. A solução encontrada permitiu assim criar uma grande esplanada no pavimento térreo que, além de realçar a imponência do edifício, poderá ser utilizada para cerimônias de caráter cívico cultural, de acordo com a finalidade do Ministério. [...] Plasticamente, procuramos encontrar solução que, pela sua unidade, proporção e pureza, se destacasse das construções vizinhas. Isso poderá observar quem vier pela Av. Beira-Mar, de onde o prédio ora em construção se destaca no conjunto não apenas pela sua altura, pois é pouco mais alto que os que o cercam, mas pela pureza de sua forma, que o contraste com o ambiente mais acentua." (Costa, 1962:57)

[8] Nos desenhos publicados não é possível avaliar precisamente a altura dos *pilotis*. Pode-se, no entanto observar que mantém a mesma altura dos pavimentos, reforçando em ambos o sentido horizontal da implantação. As referências bibliográficas variam de 4 a 5 m.

[9] Não poderemos aqui discutir a utilização de elementos vernáculos ou "não tecnológicos" na obra de Le Corbusier. Frampton (1983: 186) relaciona esse fato com uma "reação contra a produção racionalizada da máquina de morar", que teria surgido durante a década de trinta. Diz: "Cualquiera que sea la causa última, empezaron a aparecer elementos técnicos primitivos en su obra, con una frecuencia y una libertad de expresión cada vez mayores, de 1930 en adelante." Mais uma vez pode-se

dizer que sua obra, contra qualquer retórica – em que também era mestre – indica com precisão as mudanças mais gerais por que passava a arquitetura moderna e sua relação com a sociedade industrial.

[10] Grupo do qual fez questão de não participar, já que sua influência como mentor intelectual dessa geração contrastou com a discrição de sua obra arquitetônica, que, apesar da qualidade, está em certa *dissonância* com a produção geral.

[11] "O júri, constituído por arquitetos, indicados pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, e de funcionários do Ministério do Trabalho, patrocinador do concurso, decidiu classificar os anteprojetos em função de dois critérios: prioritariamente pelo caráter nacional e secundariamente pelas condições técnicas que deviam corresponder a um pavilhão de exposição. É importante notar que o caráter nacional não fora encarado como uma imitação do passado, mas como pesquisa de "uma forma arquitetônica que pudesse traduzir a expressão do meio brasileiro"; chegava-se mesmo a recomendar que essa forma devia estar preferencialmente baseada nas preocupações atuais de modo a corresponder ao programa da Exposição de Nova Iorque, que pretendia oferecer uma visão do "mundo do amanhã"." (Bruand, 1981: 105)

[12] Pode-se até concluir que o "abrasileiramento" da Nova Arquitetura surge a partir da necessidade de justificar a inovação aos olhos da conservadora sociedade brasileira do período. Depois de explicar a racionalidade do projeto para a Cidade Universitária, em março de 1937, as técnicas contemporâneas que contempla, sua natureza "eminentemente internacional", Lúcio Costa justifica-se:
"... poderá no entanto adquirir, naturalmente, graças às particularidades de planta, como as galerias abertas, os pátios, etc., à escolha dos materiais a empregar e respectivo acabamento – muros de alvenaria de pedra rústica, placas lisas de gnaisse, azulejos sob os *pilotis*, caiação ou pintura adequada sobre o concreto aparente, etc., e graças, finalmente, ao emprego da vegetação apropriada – um caráter *local* inconfundível cuja simplicidade, derramada e despretensiosa, muito deve aos bons princípios das velhas construções que nos são familiares." (Costa, 1962:85)

[13] As análises sobre o Pavilhão de Nova Iorque ficam prejudicadas devido ao exíguo material a respeito. O projeto, desmontado alguns meses depois, ficou registrado no catálogo comemorativo (Pavilhão, 1939). Essa é a fonte das imagens comumente divulgadas. Importante também são os textos de Lúcio Costa a respeito (Costa, 1995).

[14] Vale a pena reproduzir na íntegra a memória descritiva citada nesta análise, publicada em "Arquitetura e Urbanismo", maio-junho de 1939:

"Um pavilhão de exposição deve apresentar características de construção provisória e não simular artificiosamente obra de caráter permanente.
Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos e numa feira em que tomam parte países mais ricos e "experimentados" que o nosso, não se poderia razoàvelmente pensar em sobressair pelo aparato, pela monumentalidade ou pela técnica. Procurou-se então interessar de outra maneira: fazendo-se um pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se

impusesse não pelas suas proporções, que o terreno não é grande, nem pelo luxo, que o País ainda é pobre, mas pelas suas qualidades de harmonia e de equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível pura, de arte contemporânea.

Por outro lado, diante da massa pesada, mais alta e muito maior do Pavilhão Francês, nosso vizinho, impôs-se a adoção de um partido diferente, leve e vazado, que, em vez de se deixar absorver, contrastasse com êle. Daí, também, o recuo do corpo principal da construção com o aproveitamento da curva graciosa do terreno. Dêsse recuo resultou o jardim interno, e do jardim, a conveniência de se deixar grande parte do pavimento térreo aberto ou apenas envidraçado para atrair a curiosidade dos transeuntes. E, como o sol castiga a fachada lateral, ela foi vedada, deixando-se, pelo contrário, completamente aberto o lado da sombra, isto é, o jardim.

O ritmo ondulado do terreno que o corpo maior da construção acentua, repete-se na marquise, na rampa, nas paredes de proteção do pavimento térreo, na sobreloja, no auditório etc., concorrendo assim para dar ao conjunto uma feição inconfundível e extremamente agradável." (Costa, 1995:192)

[15] É evidente que a pesquisa de Lúcio Costa se inseria na perspectiva do modernismo brasileiro, que buscava dar feição à diversidade cultural do país. Isso através do conhecimento de sua realidade, escondida sob a capa de veleidades de uma burguesia desterrada. Baseia-se, portanto, no conhecimento histórica das tradições da casa, da rua e das cidades. Oscar Niemeyer, ao contrário, ira enveredar pelas simplificações nacionalistas que atribuem um caráter abstrato e homogeneizador às nossas peculiaridades sócio-culturais.

[16] Em artigo publicado em 1953, Mário Pedrosa afirma:

"Sem o gosto do grande conforto, da fruição, do poderio e da riqueza de um governador de Estado de poderes ilimitados, Pampulha, o primeiro grande conjunto de Oscar Niemeyer, não teria sido encomendado nem realizado. Uma parte do lado faustoso da nova arquitetura vem sem dúvida de seu comércio inicial com a ditadura. Certos aspectos de gratuidade experimental das construções de Pampulha procedem do programa de capricho e de luxo do pequeno ditador local."

Esse ideal democrático e social se justapõe aos objetivos de propaganda do governo autoritário, através de uma dissidência que teria obtido "hegemonia no plano da cultura" durante a ditadura do Estado Novo. Os arquitetos modernos brasileiros "trabalharam, com efeito, para a ditadura, mas sem renunciar a suas idéias" (*Apud* Arantes, 1991:86). Continua Mário Pedrosa:

"Os novos construtores utilizaram-se do poder de ação dos ditadores para pôr em prática suas idéias. Souberam fazer compreender então tudo o que pensavam e sonhavam realizar. A ditadura lhes ofereceu esta possibilidade, mas resultou daí uma contradição ainda não totalmente superada entre os ideais democráticos e sociais implícitos na nova arquitetura, entre seus princípios racionais e funcionalistas e as preocupações de autopropaganda, de exibição de força, o gosto suntuoso e da riqueza para impressionar os responsáveis pela ditadura, simbolizada talvez então pelo 'brio' excessivo e as formas gratuitas que se tornaram moda." (Pedrosa,1981:259)

[17] Recorrendo aqui, mais diretamente, à proposição de Roberto Schwarz segundo a qual a transposição do ideário do Liberalismo para o Brasil, por sobre a ordem escravocrata, se daria através

de uma espécie de rebaixamento ideológico, cuja artificialidade em relação à nova conjuntura denunciaria o engano original: "De ideologia que havia sido – isto é, engano involuntário e bem fundado nas aparências – o liberalismo passa, na falta de outro termo, a penhor intencional duma variedade de prestígios com que nada tem a ver. [...] Nesse contexto, portanto, as ideologias não descrevem sequer falsamente a realidade, e não gravitam segundo uma lei que lhes é própria – por isso as chamamos de segundo grau." (Schwarz, 1988:17)

[18] Reforçaria ainda, a implantação contrária – isto é, com a entrada da capela voltada para a rua – a tradição dos altares voltados para oriente (leste). Nesse caso, coincidiriam a tradição e o sentido urbano, ambos preteridos pela nova estratégia compositiva.

[19] O próprio Bruand, que destaca a importância do projeto de Oscar Niemeyer, conclui:
"Conseqüentemente, os edifícios de Niemeyer erguem-se às margens do lago com todo seu encanto e beleza formal, mas ainda no mesmo esplêndido isolamento do primeiro dia e sem utilidade definida." (1981:109)
Nas últimas décadas o conjunto foi reabilitado, com a criação de um museu no Cassino, o restaurante no Salão de Baile e a ativação do Iate Clube. Mas a grande atração é a arquitetura, presente nos roteiros turísticos, símbolo agora de si mesma.

[20] Solução formalmente semelhante já havia sido utilizada por Le Corbusier numa pequena casa em Manthes (1935). Não utilizava laje de concreto, mas telhas industrializadas de fibrocimento, no sentido inverso ao usual (com tesouras), ou seja, com clara função de cobertura. Oscar Niemeyer também projetara em 1938 uma casa para Oswald de Andrade em São Paulo, em que utilizava uma laje de concreto que unia um volume curvo a um trapezoidal, diretamente influenciado por Le Corbusier e sua casa para finais de semana em Paris (1935).

[21] Talvez pela proximidade à igreja de São Francisco em Ouro Preto, obra prima de Antônio Francisco Lisboa e paradigma da formação de uma experiência artística nacional, Oscar Niemeyer tenha optado pela referência à planta de nave única e longitudinal. A tradição cristã pendeu segundo dois grandes modelos: a planta em cruz latina (no ocidente) e a planta central em cruz grega (na vasta influência do Império Romano do Oriente). Apenas no Renascimento e no Barroco o ocidente vai explorar o segundo modelo. No Brasil, a tradição lusitana determinou a planta "jesuítica" – maneirista – cuja simplificação volumétrica e construtiva facilitou sua utilização na colônia. A igreja do Aleijadinho é uma genial mutação dessa arquitetura "chã", em direção às novidades do estilo Rococó da Europa central. Em Brasília (anos sessenta) e em Niterói (2000) Oscar Niemeyer vai optar pela planta circular central de grandes proporções.
Essa igreja da Pampulha mantém uma certa disposição de planta das igrejas coloniais brasileiras. Na entrada está a pia batismal e a escada de acesso ao coro, que ocupa um mezanino próximo à fachada principal. Ao contrário do óculo tradicional que ilumina o coro, na igreja da Pampulha todo o vão é envidraçado e protegido por quebra sol (o Aleijadinho também suprimira o óculo na sua São Francisco de Ouro Preto). A nave longitudinal é emoldurada por dois púlpitos junto ao altar, único acesso à sacristia e demais dependências. A ausência de corredor lateral junto à nave já havia

também sido proposta pelo Aleijadinho, assim como os famosos púlpitos do arco cruzeiro. Mesmo a solução do campanário isolado, ou seja, a inexistência de torres sineiras flanqueando a entrada principal, era freqüente nas capelas primitivas, como atesta a Capela do Padre Faria, também em Ouro Preto, que possui campanário isolado.
O fato de essa igreja manter, apesar do inusitado de sua forma, a concepção funcional das igrejas tradicionais, e em larga medida estar buscando nelas a referência *nacional*, a excepcionalidade do programa religioso não condicionou, mas permitiu a operação formal apontada. Prova disso é que tanto a origem da forma (um hangar) como sua utilização posterior, nada têm a ver com eventos religiosos.

[22] O próprio Le Corbusier sempre levou em consideração as possibilidades plásticas do concreto armado. O que não significou a exploração de novos sistemas estruturais a partir desse material. À exceção de algumas residências que realizou, em que desenvolveu pesquisa de abóbadas de alvenaria com clara referência vernacular (Casa em Ahmedabad e Casa Jaoul), sempre se valeu do sistema porticado e ortogonal. Tanto na capela de Ronchamp (1950-1955), quanto nos palácios de Chandigarh (1952-1962), desenvolve formas escultóricas que só poderiam ser realizadas com esse material. A exploração de grandes vãos e o arrojo formal de alguns elementos não alteram os princípios estruturais a que estava acostumado a trabalhar.

[23] A referência à solução estrutural é freqüente nas explicações de Oscar Niemeyer sobre seus projetos, um dos fundamentos da "espontaneidade da solução". Porém, a "franqueza estrutural" pode na maioria das vezes ser afastada como determinante da solução. É o próprio arquiteto quem relativiza esse mito construído sobre sua obra (do qual ele mesmo é responsável):
"Quando fiz o Palácio do Planalto recuei as colunas do edifício. Recuei uns seis ou sete metros e, desenhando, comecei a me imaginar andando entre aqueles corredores antigos com abóbadas. Isso me levou a uma solução diferente, que contrariava um pouco a parte estrutural do projeto. Mas fiz as colunas como queria, porque achei que o Palácio ficaria mais festivo." (Folha de São Paulo, 13/02/94)
Talvez para resolver a controvérsia sobre as funções estruturais dos famosos pilares (Planalto e Alvorada). Já se disse que seriam estruturalmente dispensáveis, pois o apoio estaria garantido pelas grossas colunas internas, que teriam sido assim realizadas a contragosto do arquiteto.

[24] "1926-27 Cinema *Augusteo* em Nápoles, 1930-32 tribunas do estádio municipal de Florença utilizando já aí técnicas de vanguarda. Entre 1935 e 1943, tendo que projetar diversos hangares para a aeronáutica italiana, Nervi dedicou-se ao estudo de coberturas de um único vão de grande dimensão, realizados com elementos pré-fabricados em concreto armado. Posteriormente a conseqüência desse estudo é representada pela cobertura do salão do Palácio das Exposições de Turim de 1948, no qual foi realizada a integração entre invenção estrutural e invenção arquitetônica." (*La Nuova enciclopedia dell'arte italiana*, 1993:599)

[25] A cor branca, que vai ser muito utilizada a partir, principalmente de Brasília, vai dificultar ainda mais esse aspecto construtivo. Talvez o maior exemplo seja o Memorial da América Latina. Em que pese a manutenção existente, o aspecto do conjunto fica prejudicado devido à poluição, às trincas,

etc. Bem distante da pureza gráfica a partir da qual foi concebido. Entre esses belos traços no papel e o edifício, não se deve deixar de lado as inelutáveis necessidades construtivas, muitas vezes determinantes das soluções de outras arquiteturas.

[26] Já no século XV, a elite florentina se encontrava em dilema parcialmente similar. A construção da Cúpula do Domo de Florença, de magníficas proporções, já não podia mais contar com o grande conhecimento acumulado pelos mestres que construíram as grandes catedrais do século XIII. Tampouco pretendiam desperdiçar recursos com as imensas estruturas provisórias necessárias, já que a madeira tornara-se mais escassa. Colocado o problema, a solução de Bruneleschi se impõe: uma estrutura auto-portante, com andaimes remontáveis segundo os anéis da cúpula se sucedessem. Apesar do ineditismo da solução, um novo pensamento construtivo se consolidou, dando início ao chamado Renascimento arquitetônico, e à divisão do trabalho no canteiro.

[27] Essa igreja mantém uma certa disposição de planta das igrejas coloniais brasileiras. Na entrada está a pia batismal e a escada de acesso ao coro, que ocupa um mezanino próximo à fachada principal. Ao contrário do óculo tradicional que ilumina o coro, na igreja da Pampulha todo o vão é envidraçado e protegido por quebra sol (o Aleijadinho também suprimira o óculo na sua São Francisco de Ouro Preto). A nave longitudinal é emoldurada por dois púlpitos junto ao altar, único acesso à sacristia e demais dependências. A ausência de corredor lateral junto à nave já havia também sido proposta pelo Aleijadinho, assim como os famosos púlpitos do arco cruzeiro. Mesmo a solução do campanário isolado, ou seja, a inexistência de torres sineiras flanqueando a entrada principal, era freqüente nas capelas primitivas, como atesta a Capela do Padre Faria, também em Ouro Preto, que possui campanário isolado.
O fato de essa igreja manter, apesar do inusitado de sua forma, a concepção funcional das igrejas tradicionais, e em larga medida estar buscando nelas a referência *nacional*, a excepcionalidade do programa religioso não condicionou, mas permitiu a operação formal apontada. Prova disso é que tanto a origem da forma (um hangar) como sua utilização posterior, nada têm a ver com eventos religiosos.

[28] A Pampulha também se encarrega de reforçar a mitologia da nacionalidade brasileira. Belo Horizonte vem suceder Ouro Preto como capital planejada de Minas Gerais e símbolo do novo século e modernidade. Voltada para o futuro e originada nessa tradição de nacionalidade (Ouro Preto), Belo Horizonte vai, com Juscelino Kubitschek, atualizar os mitos nacionais. Vila Rica é símbolo da opressão colonial e da luta pela independência. Nela morreu o herói máximo da nação independente. Por lá, os modernistas de São Paulo, em busca de libertação cultural, descobriram o gênio da raça e um Brasil original. A arquitetura da Pampulha busca a síntese entre o passado e o futuro, de um país que reencontra sua origem. As pequenas e graciosas igrejas de São Francisco afirmam o desejo de descolonização e maturidade cultural. Não precisamos acrescentar que a primeira como tragédia...

[29] "O aproveitamento da curva bonita do terreno comandou então todo o traçado. É o motivo básico que em gráo mais ou menos acentuado se repete na marquise, no auditório, na rampa, nas paredes soltas do pavimento térreo, etc... dando ao conjunto graça e elegância e fazendo com que assim

corresponda, em linguagem acadêmica, á ordem jônica e não a dórica, ao contrário do que sucede o mais das vezes na arquitetura contemporânea. Essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo ao outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco - no bom sentido da palavra - o que é muito importante para nós, pois representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira... Em conjunto, os mostruários e os interiores se propõem interpretar uma sinfonia da dignidade e cordialidade governamentaes e a traduzir o caráter nosso do"Brasil de Amanhã", respeitando tradições de onde evolui esse futuro." (Pavilhão,1939)

A contraprova das cidades

O esquema a que chega a arquitetura moderna brasileira no início dos anos 40, com a construção da Pampulha, define uma matriz arquitetônica que terá imediato sucesso nacional e internacional. Um verdadeiro "milagre" que, no entanto, não poderia fugir às contradições essenciais presentes em sua origem. Impasses que ao mesmo tempo possibilitaram seu desenvolvimento e anunciaram seu limite. Luxuosa, ligada ao Estado e às classes dominantes, e paradoxalmente conduzida por um arquiteto com intensa atividade política ligada ao Partido Comunista Brasileiro (em anos de guerra-fria), produziu, durante a década de quarenta, grande variedade de projetos que exploravam as soluções formais e estruturais do conjunto da Pampulha.

O início da década de cinqüenta parece apresentar novas questões que entram em choque com os princípios da "forma livre" em que se baseava a produção de Oscar Niemeyer e que caracterizavam a especificidade arquitetônica brasileira no panorama mundial. Dois aspectos se destacam nesse momento, que também pode ser definido como de interregno democrático: as contundentes críticas ao caráter elitista dessa arquitetura e as tentativas de adaptar seus princípios originais aos programas urbanos emergentes, de certo modo aproximando-a dos problemas a que sua filiação moderna impelia. Não nos interessa aqui reproduzir as querelas, muitas, que cobravam o compromisso social dessa arquitetura (no momento em que se constituía um proletariado urbano e acirravam-se os conflitos sociais), tampouco as respostas justificativas que reivindicavam a pesquisa formal e autonomia estética[1]. Interessa-nos antes analisar as respostas arquitetônicas dessa matriz hegemônica à nova situação social e urbana do país, e os conflitos decorrentes entre essas novas tarefas e os pressupostos dessa arquitetura, que apontavam para outra direção.

Não se deve estranhar que se lhe reclamasse uma resposta à modernização das cidades, pauta inadiável a partir do pós-guerra. Tanto a questão social, sintetizada na demanda por habitação, quanto a questão urbana mais geral (infra-estrutural), requisitavam soluções arquitetônicas abrangentes. Sua filiação moderna autorizava a exigência de um pensamento urbano e democrático, ainda que seus protagonistas defendessem a livre pesquisa da forma como pré-requisito inegociável. A democratização de seu programa dependeria, segundo seus autores, de iniciativas do poder público, enfim, não das discussões estéticas, mas da luta política na qual

quase todos esses arquitetos se engajavam pessoalmente (afinal, programa social e autonomia formal coincidiam, posto que já haviam firmado compromisso no modernismo heróico do qual essa arquitetura descenderia diretamente). No entanto, os princípios autoritários e antidemocráticos presentes na equação primeira estavam sedimentados nas soluções formais que encontrara. Não se tratava de aplicar esse saber a um programa social externo, quando houvesse, mas da impossibilidade de realizá-lo a partir dos próprios pressupostos. Será no trato dos programas urbanos, inadiáveis durante os anos cinqüenta, que o conflito emergirá. Antes na clareza inequívoca das soluções arquitetônicas que nos argumentos, sempre suscetíveis a desentendimentos.

Estrutura-forma, vazio e cidade

Da experiência "formativa" discutida até agora, podemos destacar dois momentos distintos quanto à relação do edifício e a cidade: o volume regular corbusiano inserido em meio urbano consolidado (MESP) e o edifício singular isolado (Pampulha). Ainda que o repertório especificamente "brasileiro" tenha se dado a partir do vazio social e geográfico do conjunto da Pampulha com seus pequenos edifícios, superando a experiência do MESP, a solução lâmina e pilotis terá de ser acionada, transformada, quando se tratar de grandes edifícios com programas mais complexos.

Os projetos residenciais realizados por Oscar Niemeyer para Juscelino Kubitschek (1943), Prudente de Morais Neto (1943), Charle Ofair (1943), a casa do arquiteto em Mendes (1949), assim como o Centro Técnico da Aeronáutica (1947), puderam desenvolver um volume trapezoidal que contivesse todos os espaços do programa, em vastos terrenos sem qualquer relação com a cidade. Com a mesma excepcionalidade volumétrica (no sentido discutido na Pampulha) também serão projetados o restaurante Lagoa (1944), com seu volume cilíndrico (Cassino) e seqüência de abóbadas (São Francisco), o Iate Clube Fluminense (1945), ambos em relativa situação de isolamento na cidade[2]. Quando solicitado a complementar o programa do MESP com um novo teatro (1948), Oscar Niemeyer marcou a diferença entre a ortogonalidade do projeto corbusiano e as curvas que caracterizavam a sua fase madura e independente. Uma seqüência de pórticos curvos de concreto armado se abria em leque para definir volumetricamente o espaço do teatro, coberto por uma fina superfície de concreto armado, que acompanhava a curva irregular da estrutura. Esse volume singular acrescia-se ao conjunto moderno, portanto estabelecendo uma relação compositiva conhecida e controlada (um anexo). Em todos esses casos a busca de volumes independentes, explorando as possibilidades plásticas do concreto armado, determina a solução. Apenas no restaurante Lagoa existe, pela primeira vez, a justaposição de volumes independentes formalmente, que funcionam em conjunto. Esse ensaio, no entanto, terá que aguardar alguns anos, e novas contradições, para se desenvolver plenamente.

Mas nessa primeira série de edifícios existem os projetos para a sede da Tribuna Popular (1945), para o Banco Boavista (1946) e para a sede da revista O Cruzeiro (1949), que se encontram em lotes urbanos que limitam radicalmente sua *independ*ência volumétrica. Inexiste, nesses casos, o isolamento necessário ao livre desenvolvimento do volume arquitetônico, além de um programa que exige regularidade e repetição. No caso do projeto não construído para a Tribuna Popular, o pequeno edifício de sete pavimentos tem o térreo livre e a cortina de vidro parcialmente protegida por quebra-sóis. A implantação do edifício, enclausurado, assemelha-se a algumas soluções não usuais de Le Corbusier (a *Cite de Refuge*, em 1929, a Casa Carrutchet, em 1949), em que a solução do segmento (o edifício no lote) não compromete a continuidade horizontal do conjunto (o edifício-viaduto ou a quadra), apesar de sua total diferenciação. O Banco Boavista retrocede à solução de esquina da sede da A.B.I. (1936-38), de Milton e Marcelo Roberto. Novamente o edifício enclausurado, só que agora numa volumetria, controlada pela legislação, na então recém aberta Avenida Presidente Vargas (gabarito de alturas, recuo no térreo e as dimensões das colunas). As exigências legais remetem essa solução urbanística (adotada pela municipalidade em 1942) imediatamente ao padrão moderno de lâmina contínua sobre *pilotis*, mesclado aqui com as tradicionais galerias de pedestres sombreadas. Uma típica acomodação de um princípio moderno ao esquema europeu de ruas e quadras que caracteriza o centro da cidade do Rio de Janeiro. O lote de esquina, no entanto, desvenda a fraude. Define um grande bloco envidraçado moderno que simula a lâmina nas elevações, mas que arremata a esquina em ângulo reto. Neutraliza, na homogeneidade da fachada indicadora de

continuidade horizontal, o sítio (sua situação urbana); o canto "neutro", ao contrário, afirma a volumetria da quadra, sem, no entanto, dar-lhe solução. Distingue esse edifício da massa monótona que o cerca, apenas a parede de tijolo de vidro ondulada, que procura dinamizar o térreo e ao mesmo tempo liberar as colunas para a calçada (segundo a legislação). Em nenhum desses casos revela-se um padrão de edifício que correspondesse à inventividade plástica das outras experiências do período. É como se a circunstância urbana paralisasse a solução, por comprometer a liberdade formal baseada na total descontextualidade[3]. Nesse momento (segunda metade da década de quarenta), a ausência de qualquer programa urbano dessa arquitetura revela-se na aceitação conformista da estrutura urbana existente, restringindo-se à repetição do vocabulário moderno neutro, que por ela mesma já fora ultrapassado.

A ambivalência da pesquisa moderna se mantém no início da década de cinqüenta, na busca e desenvolvimento do que se costuma chamar de pesquisa estrutural (que neste trabalho deve ser entendido como a definição abstrata de um *volume-extrato*), e das possibilidades de implantação do conjunto. O movimento de introversão do primeiro pólo da equação choca-se com uma necessária extroversão da ação moderna (mesmo que superada a ideologia da planificação, seu ponto de fuga permanece a universalidade da sociedade do capital). Decorrem, então, não superados até esse momento, os conflitos entre a unidade arquitetônica (lâmina ou não) e a cidade; entre essa unidade e o vazio (sem poder mais recorrer à utopia da tábula rasa, mas apenas à sua realidade social e geográfica); e, finalmente, o conflito

das novas unidades entre si (este sim, intrínseco à ultrapassagem ideológica verificada, e destino conclusivo da introversão original).

O crescimento das cidades brasileiras no período exigia da arquitetura brasileira avaliação e resposta aos novos problemas[4]. Seu envolvimento com as grandes cidades era improrrogável e as alternativas foram diversas. Oscar Niemeyer dedica à cidade de São Paulo boa parte de sua produção do início dos anos cinqüenta. Projeta alguns edifícios para a iniciativa privada, e o conjunto do Ibirapuera para o poder público. Essa distinção da clientela é importante porque sinaliza as tentativas de interação com os mecanismos de mercado da cidade em crescimento (a maior e economicamente mais importante do país), e a confirmação dos pressupostos iniciais associados às necessidades de representação do Estado, agora à busca de renovação dos símbolos já ensaiados (a pujança industrial da cidade e suas lideranças empreendedoras).

Se o edifício do Banco Boavista retrocedia diante da massa indistinta da cidade circundante – reservando para a famosa parede curva de tijolos de vidro a única referência "original" – o edifício Montreal (1950), situado em uma esquina no centro de São Paulo, vai procurar marcar o ângulo através de plantas que incorporassem trechos curvos ao bloco, rompendo pela primeira vez a regularidade prismática do volume dos grandes edifícios. Esse edifício dava acabamento à quadra, seguindo a tendência do planejamento da cidade que procurava definir pontos focais no cruzamento de grandes avenidas (do Plano de Prestes Maia). A forma do volume (prisma acoplado a um semicilindro) respondia às necessidades urbanísticas (pelo

menos ao que se refere à orquestração volumétrica pretendida), ao mesmo tempo em que introduzia a curva horizontal na planta tipo (solução que se reportava ao edifício Seguradoras de 1943, dos irmãos Roberto, no Rio de Janeiro). Poderia ser essa uma feliz adequação entre as necessidades formais da pesquisa arquitetônica do momento e um certo controle urbanístico ensejado pelos administradores públicos da cidade aparentemente sem controle. Outros arquitetos ficaram satisfeitos com essa solução que, em resumo, alia alguns princípios modernos (os cinco pontos, por exemplo) a situações urbanas diversificadas, às quais procuram associar-se. Alias, a adequação ao lote urbano dessa arquitetura é mais ou menos o panorama das grandes cidades brasileiras. O que deve ser considerado é a recusa de Oscar Niemeyer em dar prolongamento a essa solução[5].

O foco de sua pesquisa arquitetônica está, nessa virada da década, nos desdobramentos estruturais e formais do vocabulário definido na Pampulha. Destacam-se o Hotel Regente São Conrado, no Rio de Janeiro (1949), a fábrica Duchen em São Paulo (1950), o Clube (1950), o Hotel (1951) e a Escola Júlia Kubitschek (1951), em Diamantina. Alternam-se os volumes curvos (a fábrica e o clube) e os prismáticos (o hotel e a escola). Com exceção do clube, que dispõe uma plataforma coberta por uma grande abóbada, os outros três são seqüências de pórticos (ondulados ou trapezoidais), em continuidade horizontal, isolados em meio a vastos terrenos. Em todos esses exemplos o programa é abrigado através da repetição horizontal de um corte síntese que é ao mesmo tempo estrutura e espaço (no qual a solução nasce e se perfaz). É a proposição ensaiada no Iate Clube da

Pampulha (apenas o volume principal se resolve volumetricamente nesse sentido horizontal) e plenamente alcançada na Igreja de São Francisco (a abóbada de berço se prolongando infinitamente). Da Pampulha provém também sua escala: crescem pela repetição no solo, sem avolumar-se. Se comparados os projetos para a fábrica Duchen e para o edifício Montreal (ambos do mesmo ano), percebemos que enquanto o primeiro se resolve em corte (que se prolonga horizontalmente), o segundo se resolve na planta (que se prolonga verticalmente). Mas se para a fábrica o corte-síntese era definido livremente (a espontaneidade da solução estrutural, funcional e de beleza, segundo o autor), a forma do edifício respondia aos constrangimentos da cidade. A forma livre e a disposição horizontal contínua inferem o terreno abundante e desocupado; a verticalidade, ao contrário, é fruto de limites e contexto. Atenção: essa formulação do final da década de quarenta e início da década de cinqüenta é feita *a partir* dos embates formais apresentados, que envolvem o MESP, o Pavilhão e a Pampulha. Portanto, trata da superação do modelo urbano corbusiano e de suas conseqüências no edifício (e de maneira nenhuma retrocedem às discussões sobre a implantação do MESP). Poderíamos dizer que se trata da reconstrução fragmentária da lâmina-tipo, para seu retorno à cidade (não no plano, mas na cidade real). E está na obra de Oscar Niemeyer, e não em outra, a mais contundente reiteração da impossibilidade de interação com a cidade existente. Mas para compreendê-la, necessitamos ainda de outro elemento: o edifício vertical isolado (sob impacto direto da Unidade de Habitação de Marselha, de 1947-52).

O Edifício e o vazio

O Hotel Quitandinha em Petrópolis (1950) tem magníficas proporções. A lâmina abaulada tem genealogia evidente: o edifício-viaduto para o Rio de Janeiro, de Le Corbusier (1929), assemelhado ao de Argel (1930). Ressurge, esse volume serpentiforme, no mesmo ano também no importante projeto de Pedregulho, de Affonso Reidy (1950). A implantação desse último é, no entanto, próxima da solução original de Le Corbusier, já que se relaciona diretamente à topografia e as visuais da baía de Guanabara. Tanto no Rio de Janeiro quanto em Argel, a longa curva do edifício acompanhava a costa e buscava a melhor relação com o relevo. Sempre que possível, no entanto, a disposição das lâminas era ortogonal. No caso do Hotel Quitandinha, a lâmina abaulada procura os atributos volumétricos alcançados nos pequenos edifícios, na tentativa de romper com a ortogonalidade, não mais pelos constrangimentos do entorno, mas pelo gesto livre que orienta a pesquisa formal do arquiteto. Tal resultado só é alcançado pelas proporções do projeto, quer da lâmina, quer da área na qual se insere. Essa pesquisa formal se encaminha agora para o novo programa, inevitável, dos grandes edifícios. A nova lâmina, abaulada, repropõe o esquema MESP-Le Corbusier segundo as novas circunstâncias (formalmente, a partir da Pampulha, historicamente, as mudanças políticas e a relativa democratização dos programas). Esse novo ensaio, diferente do MESP, é realizado numa situação urbana rarefeita (na periferia da pequena cidade de Petrópolis), e com funções não habitacionais (apesar de aparentadas, já que se trata de um grande hotel). Essa

aproximação tateante com os novos programas permite, laboratorialmente, um modelo.

A contaminação das elaborações formais anteriores não se restringe à suave curva do *volume*, mas aparece também no desenvolvimento dos outros elementos já destacados na análise do MESP: os *pilotis* e os anexos, juntos formando grande dinâmica espacial. A hipertrofia e independência formal desses elementos foram potencializadas – novamente – com a surpreendente reviravolta na obra do mestre Le Corbusier, apresentada em Marselha[6]. Retomava o arquiteto então alguns aspectos que já elaborara no Pavilhão Suíço (1930-32), no qual a trama ortogonal da estrutura da lâmina (metálica) se desliga do sistema estrutural dos *pilotis* (de concreto). Mas foi na Unidade de Marselha que essa descoberta ganha um novo significado, que autoriza, com algum problema, a designação "brutalista" para uma nova fase de sua obra.

Se os efeitos são opostos (a massa e o peso do caso francês, contra a "leveza e graça" do caso local), a ação se aproxima: o tratamento dos pilotis como forte elemento plástico que se idependentiza da regularidade da lâmina. Questões práticas concorrem, que abrandam as certezas racionalistas universalizadoras (portanto homogeneizadoras) dos anos vinte: as necessidades dos espaços regulares da lâmina, quer seja de habitação, hotel, ou mesmo escritórios (com vãos entre 3 e 4 metros), não coincidem com as funções do térreo livre. Então, as necessidades de expressão plástica (restritas no rigor da lâmina) e as necessidades funcionais (ampliação dos usos do térreo) vão levar à solução do pilar em "V", uma das mais destacadas

características da arquitetura de Oscar Niemeyer nesse período[7]. A primeira utilização dessa solução se dá no mesmo conjunto do Hotel Quitandinha, em um grande edifício de apartamentos: "muito finos e longos e cortados à meia altura pela laje da sobreloja (o que, sem dúvida, teria feito com que eles perdessem sua unidade), não parece (pelo que se pode julgar das fotomontagens publicadas) que eles poderiam trazer uma nota de alívio a uma composição que não tinha mais a escala humana" (Bruand, 1981:153). Aceleram-se, em resposta às muitas solicitações do mercado, as pesquisas quanto às possibilidades de uma tipologia de edifício (uma "nova lâmina") que levasse adiante as conquistas da arquitetura moderna brasileira, para além do restrito programa original e oficial.

Esse retorno cuidadoso, senão à cidade, mas a programas urbanos (que envolvem necessariamente a solução tipológica mais genérica, menos extraordinária), é momento crucial dessa arquitetura. É a sua contraprova. Vejamos como as contradições latentes no processo até agora apresentado irrompem, transformando-se em novos impasses, agora já *pari passu* com as dificuldades estruturais do processo social a que continua correspondendo. Talvez marque a inflexão da ascensional – que caracterizou até esse momento a produção da arquitetura brasileira – esgotados os recursos ideológicos a que recorreu em seus momentos, por assim dizer, heróicos. Resultará daí uma nova equação que realizará de vez o que já se anunciava na primeira introversão: qualquer relação extrínseca é impossível, qualquer regularidade se subverte. O impulso totalizante – ou a reminiscência da universalidade moderna – em rota de colisão com a introversão essencial desse projeto, implodirá seus

elementos, agora mais que nunca concentrados em objetos-extato, apenas inter-relacionados em um *conjunto,* que não logra transformar-se em espaço arquitetônico.

Dois grandes empreendimentos urbanos são projetados no mesmo ano de 1951: o Conjunto Copan, em São Paulo, e o Conjunto JK, em Belo Horizonte. Ambos vão testar as possibilidades de implantação das grandes construções em áreas urbanas (com programas exclusivamente urbanos, que mesclam moradia, comércio e serviços), a partir das experiências anteriores, quer da implantação do novo volume acoplado à massa de edifícios existentes (Banco Boavista, Edifício Montreal, etc.), quer da grande lâmina abaulada do conjunto da Quitandinha e dos novos *pilotis* em "V". Ambos partem de dois grandes edifícios que mantém a seguinte relação: um bloco vertical, com a tipologia de arranha céu, e uma lâmina horizontal (a despeito de suas grandes dimensões), abaulada, na versão paulista, e reta na versão mineira. Dominando aproximadamente uma grande quadra, estão conectados, os dois blocos de cada conjunto, por um complexo de lajes no térreo, que atravessam livremente os *pilotis* (na verdade, ampliando esse conceito para a quadra toda, e para vários níveis de sobrelojas). Os *pilotis* do Copan são as tradicionais colunas que seguem a modulação da estrutura da lâmina, e que atravessam, livres, vários níveis no embasamento (transformado em labirinto pela disposição das pequenas ruas internas que seguem as curvas da composição). Oscar Niemeyer experimenta, na lâmina horizontal do conjunto JK, os pilares em "W" para os *pilotis,* que recolhem os esforços estruturais de três eixos de pilares da lâmina (o pilar em "V" unifica no térreo

dois pilares da lâmina)[8]. Mas é no Copan, em sua implantação incrustada em área já bastante verticalizada (para os padrões da cidade) que as alterações na lâmina vão procurar uma inserção urbana que ao mesmo tempo preserve a autonomia volumétrica do edifício, e prescinda do vazio circundante da experiência em Petrópolis. O esforço de integração à desordem da cidade potencializa a desenvoltura da curva, transformando-a em "S". Nesse momento de grandes experimentações arquitetônicas, essa curva em "S" da lâmina se prolonga ainda mais para o segundo projeto apresentado para o Hotel Quitandinha, no ano seguinte.

De todos os achados simultâneos que Oscar Niemeyer desenvolve nesse período de intensa produção, o confronto entre os princípios gerais e sua aplicação na cidade se concentra na definição dessa grande lâmina curva que define o edifício Copan. Tanto o conjunto JK quanto o primeiro estudo apresentado para o empreendimento em São Paulo estabeleciam um arranjo em que um bloco, mais estreito, se definia vertical, e outro, mais comprido, horizontal. No segundo e definitivo estudo para o Copan, a lâmina curva, mais comprida, aumenta de altura, ultrapassando o antigo bloco vertical, mais estreito. Não que tenham sido invertidas as proporções, simplesmente. O bloco do hotel (que só foi construído posteriormente com projeto do Arquiteto Carlos Lemos, e que seguiu a volumetria do segundo estudo) mantém sua proporção. O que se modifica é a altura da lâmina curva, alterando totalmente a composição. Lâmina e arranha-céu se fundem em uma nova proporção que tem agora a paisagem construída da cidade como pano de fundo, e a desorganicidade da cidade como elemento introjetado (e não simplesmente justaposto).

Em resumo: as primeiras experiências propriamente urbanas do final dos anos quarenta não conseguem dar solução à volumetria do novo edifício, que participava involuntariamente da massa de edifícios da cidade (sem qualquer ordenação no caso do edifício Montreal em São Paulo, e com gabarito definido no caso do edifício Boavista no Rio de Janeiro). A busca de uma nova tipologia urbana que mantivesse as características "formativas" leva à definição de uma lâmina em curva parcialmente isolada da cidade (projetos em Petrópolis). A partir dessa nova formulação, o retorno à cidade resulta numa volumetria heteróclita que se contamina com a multiplicidade e desorganicidade intrínsecos à produção da metrópole, e que corrompem definitivamente a autonomia formal alcançada, e base de sustentação dessa arquitetura. O caminho que se anunciava indicava uma ruptura necessária, porque incorporaria elementos externos alheios a seus princípios essenciais. E, fundamentalmente, levaria a por em dúvida os processos urbanos e sociais determinantes. Sua recusa, e seu realinhamento em função desses impasses, não lhe são, no entanto, internos. Também essa nova concepção arquitetônica terá determinações exteriores do processo social, a que essa formalização não podia dar resposta ou termo. Antecipa-lhe, talvez, as aporias. Sua prorrogação, em contradições renovadas, esperará o colapso do sistema a que se vinculou para concluir-se numa espécie de paroxismo moderno: a construção da capital do país.

Os termos dessa reversão também já estavam estabelecidos, e a continuidade do processo se dá sem rupturas. O movimento de extroversão (de princípios, de formas, do homem "tipo") que está impresso nas mais originais formulações da modernidade

arquitetônica, choca-se, continuamente, com as estruturas sociais que pretende subverter (que se expandem segundo lógica própria). No Brasil, essa pulsação ganha mais um capítulo, mais uma síntese extrema, conclusiva. Para operar a totalidade – falsa – inscrita nos mais essenciais princípios estéticos do movimento moderno, operou-se, fora de seu centro, um trabalho da forma, necessário, que levasse adiante, a termo, a *dialética da racionalização arquitetônica*[9]. A autópsia realizada pela arquitetura brasileira – sobretudo pelo trabalho de Oscar Niemeyer, pois de fato, sua obra, e não outra, realiza esse processo com grande clarividência – permite que se redimensione os elementos constituintes da vanguarda arquitetônica moderna, a fim de dar prosseguimento à formalização do *plano*, na instância em que insidiam suas totalizações, o edifício. Depois do colapso das ideologias de planificação, esse esforço, livre de "enganos involuntários", pode levar a cabo a formalização moderna, em seus próprios termos (denunciando, sem o querer, a impostura).

E como se realiza esse impulso totalizador, desembaraçado de seu longo ciclo ideológico? Em sua concretude, sabemos bem onde foi parar a modernização burguesa, mas, e a forma moderna autônoma, seu corolário? Pelo menos em sua versão arquitetônica, o caso brasileiro responde bem a essa pergunta. E se considerarmos o fato de que, segundo Tafuri, o projeto moderno em a arquitetura é a culminância do processo ideológico burguês de modernização, podemos dizer que somos seu comentário final.

As tensões formais presentes na obra de Oscar Niemeyer, do Pavilhão de Nova Iorque até o edifício Copan, respondem a essa pulsação entre a introversão original

(que potencializa a autonomia da forma arquitetônica moderna) e a extroversão programática, remanescente, mesmo alijada da utopia da planificação. O trabalho de depuração das formas e estruturas – seus volumes-extrato – conflita com as injunções da arquitetura. Nos edifícios corbusianos, o complexo trabalho da forma vislumbra a arquitetura, da qual não se afasta nem nos momentos mais radicais de experimentação formal (como na capela de Ronchamp ou Chandigarh). Ou seja, tensões internas da forma concorrem para o fato arquitetônico. Ao contrário, a purificação dos elementos formais em Oscar Niemeyer esbarra na supressão integral da arquitetura, cujos elementos autopsiados podem re-elaborar-se a partir de relações pré-espaciais (cortes, plantas, vistas, etc.). Sua convivência em um mesmo fato arquitetônico leva a uma tensão limite que irrompe em elementos isolados, unidades formais em que se concentram efeitos específicos. Essa foi a operação efetuada na Pampulha, a partir das tensões existentes no projeto do Pavilhão. A anulação da cidade e do plano realiza-se no metafísico arranjo em torno do lago-vazio. Seus objetos-volume se relacionam através de sua superexposição intra e intervolumétrica. Mas não conseguem relacionar-se como conjunto determinado pelas mesmas injunções formais da unidade original perdida (propiciada pela convivência algo arquitetônica), expansão a que tende, no entanto, por sua dimensão universalizadora. Essa é a dupla impossibilidade formalizada na Pampulha: a cidade (e o *plano*) e a composição supra-unidade (o *conjunto*). Nesse momento, a negação da cidade e do plano dissolve o impulso totalizador, sem definir uma alternativa pós-utópica, que só poderá ser concebida através dos procedimentos formais internos (pois não conta mais com suas proposições

antitéticas). O Parque do Ibirapuera é a primeira apresentação de uma nova síntese formal que se constituirá como embrião da nova fase da arquitetura moderna brasileira, sobrecarregada agora com novas e mais complexas atribuições. Foi simultânea à reafirmação máxima da impossibilidade social desse *tour de force brasileiro*, construída na grande lâmina curva do edifício Copan (ambos projetados em 1951 para as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo).

O Parque do Ibirapuera

Novamente, o que menos interessa no projeto desse grande parque urbano, encomendado pelo poder público local, é o programa de seus edifícios. Como a Pampulha, foi ao mesmo tempo sinalizador para os investidores imobiliários (pois reforçava a tendência de supervalorização do eixo sudoeste) e marco estatal de modernidade e arrojo. A vasta área destinada ao parque é dominada pelo conjunto arquitetônico projetado por Oscar Niemeyer. Originalmente foram projetados o Palácio das Nações, o Palácio dos Estados, o Palácio das Indústrias, o Palácio das Artes conectado ao Auditório, o Palácio da Agricultura (do outro lado da Avenida Vinte e Três de Maio) e a grande marquise. O projeto do conjunto arquitetônico é de 1951, mas os projetos dos edifícios desenvolveram-se até 1955. É claro o princípio: três grandes paralelepípedos sobrelevados (os Palácios das Indústrias, dos Estados e das Nações), um volume trapezoidal (o auditório, não construído), e uma calota (o Palácio das Artes). A redução geométrica dos volumes só é possível agora porque se estabelece pela primeira vez a disposição de elementos autônomos em *conjunto*. A

composição agora não é mais interna a cada elemento, mas dos elementos em conjunto, que passam a ter cada um o seu papel na composição. Não podem ser compreendidos em separado. A simplicidade volumétrica anuncia o arranjo, claro na maquete e nas grandes perspectivas aéreas (não para o pedestre ou usuário do parque). O movimento de extroversão dos volumes, dispostos na grande área, necessita ainda de um elemento aglutinador, que é a famosa marquise não-edifício. // Sua genealogia é facilmente desvendada: a marquise da Casa de Baile da Pampulha. Porém, para além da similitude formal, aproxima-se funcionalmente da laje-marquise do Pavilhão, exatamente por ser o elemento de ligação de volumes em tensão explosiva. Na Pampulha, podemos dizer que a marquise *é* o projeto, e o restaurante e os sanitários uma sua extrusão. Explodida a unidade no Parque do Ibirapuera, mantém-se seu elemento de ligação devidamente alongado, e de certa forma, agora autônomo e fortemente compositivo (desse ponto de vista não se distingue dos edifícios).

Essa mega-composição (sucedâneo do *plano*) tem difícil relação de escala com o usuário, que não consegue apreender o princípio ordenador, apesar da ostensiva redundância da marquise. Esse controle da escala arquitetônica é recuperado nos edifícios, mas inexiste no conjunto. A gestualidade definidora do traço da marquise (e portanto do conjunto) suspende a escala, e impõe-se por suas dimensões. É como se a marquise da Pampulha – o mesmo elemento arquitetônico – se estendesse na tentativa malograda de tornar-se elemento urbano. Essa suspensão da escala vai caracterizar a obra de Oscar Niemeyer a partir daí (o mesmo elemento formal repete-

se em várias versões funcionais e de tamanho). Apesar de seu sucesso popular, movido mais pelo inusitado gigantismo que pelo conforto do passeio sob essa grande massa de concreto, não será mais utilizada nessas dimensões. Será superada como elemento compositivo ao ter suas funções plásticas absorvidas pelos próprios edifícios, em arranjos aprimorados a partir dessa descoberta.

Mas o trabalho da forma nesse momento indica, além da articulação dos elementos em um conjunto autônomo (que nesse sentido herda as características do edifício isolado), a elaboração de uma nova linguagem do edifício ele mesmo, a partir das pesquisas efetuadas até então. Também o embrião da nova fase se encontra no projeto dos pavilhões comemorativos do parque. O problema a resolver é a regularidade necessária à boa parte dos novos programas, e a busca de uma alternativa à lâmina padrão. As pesquisas do Hotel Quitandinha continuam, portanto, no desenvolvimento do pilar em "V", que ganha feição definitiva no Palácio da Agricultura, o mais isolado dos edifícios do parque e não conectado à marquise (uma passarela sobre a Avenida Vinte e Três de Maio une esse edifício ao parque, propriamente).

Pode-se dizer que nesse edifício resolve-se formalmente o novo padrão de lâmina, articulado à nova linguagem, que será difundido a partir daí. A solução teve grande influência por ser uma espécie de versão nacional (mais "leve" e "graciosa") da famosa Unidade de Marselha, de Le Corbusier. Sete pavimentos-tipo são estruturados por duas fileiras de colunas (com 3,5m de altura), recuadas em relação às fachadas, permitindo a janela horizontal (coberta com quebra-sóis na orientação noroeste). Os

espaços entre as colunas e os caixilhos são utilizados para a circulação separada de funcionários e do público. Com o isolamento dos sanitários e da circulação vertical, a maior área de cada pavimento tem a planta livre. Uma pequena alteração, que não compromete a clara solução estrutural, permite maior requinte da solução dos pilares em "V" nos *pilotis*. O afastamento das colunas no pavimento tipo remete-se à solução padrão corbusiana (estrutura independente), amplamente explorada no MESP. Nesse edifício a circulação se dava por um corredor central, que foi o que permitiu a duplicação da planta em relação ao segundo estudo de Le Corbusier. No Palácio da Agricultura, a circulação volta à linha da fachada (como sugerira Le Corbusier nos dois estudos que realizou). Só que dividida (entre funcionários e o público), o que permitiu a mesma solução dos dois lados da planta livre, concentrando o uso permanente no interior do pavimento. Com o aumento da distância entre as colunas e os caixilhos, definiram-se assim os corredores para a circulação. No MESP a distância era mínima, o que dificultava a integração da coluna nos ambientes divididos funcionalmente, como se pode observar na divisão proposta para o pavimento-tipo. Mas o ganho no edifício do parque não é apenas funcional. O afastamento das colunas nos pavimentos-tipo permite o feliz recuo dos pilares em "V" no térreo, aumentando a separação formal entre a lâmina e os novos e graciosos *pilotis*. As paredes laterais (sem qualquer abertura), a laje inferior do primeiro pavimento e a laje superior do último criam uma moldura que intensifica formalmente o volume da lâmina, definindo claramente seus limites (objetivo exatamente oposto da continuidade vertical e horizontal da lâmina original corbusiana, já parcialmente adulterada no MESP). A lâmina agora deixa de ser um

princípio e converte-se em uma forma fechada e claramente definida e emoldurada, sem qualquer dinâmica de continuidade (movimento de extroversão exclusivo do conjunto, no caso, dramatizado pela marquise). Suavizando ainda mais esse volume claro e suficiente, uma seqüência de pilares em "V", de dupla altura (6,3m), que recolhem os esforços das colunas, diminuindo pela metade o número de apoios no térreo. O requinte da operação simultânea: a suavização do número de apoios no térreo, o maior recuo reforçando a separação formal dos elementos (lâmina e *pilotis*) ao mesmo tempo possibilitando os corredores lindeiros de circulação nos pavimentos-tipo. As colunas com pequeno afastamento, como era o caso dos "cinco pontos", unificavam o princípio construtivo e formal do edifício corbusiano (objetivo fundamental então). O aumento da altura das colunas do MESP, e o próprio Pavilhão Suíço de Le Corbusier, anunciavam uma mudança *funcional* desses elementos, plenamente alcançada agora.

O relativo afastamento desse edifício em relação ao parque, indicava que essa solução criava problemas insuperáveis em relação à concepção de um *conjunto.* O resquício do edifício lâmina remetia ainda a uma estandardização (formal) agora impossível. Alijado do conjunto (que realizava um novo equilíbrio das tensões dessa nova formulação estética), apresentava-se, no entanto como uma possível solução de edifícios regulares na cidade, devidamente liberados do entorno imediato. Avançando formalmente a linguagem do edifício em relação ao complexo Quitandinha (hotel e habitação), alcançava um meio termo entre o vazio absoluto e a aproximação desconfortável com a cidade. Uma "clareira radiosa" aceite em seus

limites, e não expansível. Essa dupla negação (da cidade e do *conjunto*, sequer do *plano*) antecipa-lhe a restrita utilização. Oscar Niemeyer vai, com o mesmo sucesso, utilizar esse esquema no Hospital Sul-América, no Rio de Janeiro (1952) e no edifício Hansa em Berlim (além de alguns edifícios das superquadras em Brasília, só que agora em outro contexto). Como bem observa Bruand, no caso do Hospital Sul-América, a separação plástica entre os *pilotis* e o bloco do edifício torna-se também uma separação estrutural (à maneira corbusiana em Marselha e no sistema estrutural misto do Pavilhão suíço), já que a estrutura do bloco não é mais de lajes e colunas, mas composta de uma "armação quadriculada de lâminas de concreto" (Bruand, 1981:153).

Apesar do sucesso e de ser uma das referências quando se fala da criatividade da arquitetura moderna brasileira, esse esquema teve, na obra de Oscar Niemeyer, como dissemos, restrita utilização (apesar de ter sido copiado algumas vezes, principalmente por uma arquitetura genérica e anônima). Sua pequena sobrevida, devido à inadequação compositiva e ao seu inerente princípio de reprodutibilidade (legado pelo modelo a que faz referência), não impediu que algumas de suas soluções dessem continuidade à elaboração de estruturas-forma (principalmente nas novas colunas-*pilotis*, nos anexos e marquise). Essa pesquisa, iniciada no Pavilhão, vai ter importante desdobramento nos projetos posteriores, a partir dessas inovações. Poderíamos dizer que a partir dessa tensão apontada entre extensão e contração, os elementos-extrato aprofundam progressivamente as suas possibilidades. O pilar em "V" vai poder liberar-se ainda mais de suas amarras estruturais (fato experimentado

na solução do Hospital Sul-América) e constituir-se como síntese formal em direção a novas figurações. Os efeitos que simulam – para aligeirar – as grandes cargas estruturais a que estão submetidos (como a diminuição da seção progressivamente em direção ao alto, de maneira oposta à abertura de sua duplicação, e a forma oval de sua base diminuindo-lhe o volume na ilusão perspética) iniciam aí importante expediente, que culminará nas canônicas colunas do Palácio da Alvorada em Brasília.

Em resumo, o edifício do Palácio da Agricultura no Ibirapuera, malogra sua participação como elemento do conjunto (porque parece bastar-se a si mesmo como princípio), ao mesmo tempo em que aprofunda parcialmente – em fragmento – um novo modelo, esse sim, fundamental. Esse novo modelo, assim como a Pampulha, vai ter de, necessariamente, prescindir de qualquer injunção externa para estabelecer-se. Entenda-se isso como uma certa inutilidade essencial, uma ausência subtextual de qualquer programa arquitetônico, bem apropriada a essa ocasião de grandes comemorações oficiais.

No *conjunto* do parque do Ibirapuera, definido pelos elementos conectados pela grande marquise, surge o embrião de novas grandes implantações envolvendo edifícios e espaços coletivos. Essa amplitude pode agora se conformar a partir dos pressupostos definidores dessa apropriação local das forças universalizadoras da ação moderna original. Da experiência da Pampulha reconhecem-se dois dos principais achados: a concentração volumétrica – prismática trapezoidal do Iate Clube e abobadada da Igreja de São Francisco – e a disposição auto-referida dos

elementos em média distância. A regularidade, ensaiada sem sucesso no Cassino, ganha agora nova solução, que deve ser entendida a partir das experiências com as lâminas (volumetria e implantação), formalmente em vias de superação.

Os Palácios das Indústrias, das Nações e dos Estados têm a mesma rigorosa concepção volumétrica, que subverte, ainda que apontando a filiação, a lâmina anterior. A alteração registrada no Palácio da Agricultura indicava que as paredes laterais e as lajes inferior e superior continham qualquer impulso de continuidade, anulando os vetores horizontais e verticais de expansão da lâmina, emoldurando o volume. A partir desse recurso, aumenta a maleabilidade do novo objeto, que pode moldar-se a partir de novas necessidades (em função do conjunto). Surge então uma nova horizontalidade – característica principal do conjunto inteiro – através do achatamento do paralelepípedo lâmina, possível graças à sua contenção prévia. Nenhuma relação às proporções corbusianas anteriores, pois a altura agora se reduz mesmo em relação à largura. O volume paralelepipedal da lâmina tomba no solo, ou melhor, sobre os *pilotis*, que permanecem, adulterados. Nos Palácios dos Estados e das Nações esse volume tem apenas um pavimento (aproximadamente 5m x 40m 150m), enquanto que no Palácio das Indústrias abriga dois pavimentos (aproximadamente 10m x 50m x 250m). Na largura, o volume é limitado pela distância entre os caixilhos (que implica a iluminação e ventilação das áreas mais internas). A necessidade em manter-se a proporção entre as "tipologias" similares faz com que a altura duplicada exija a quase duplicação do comprimento.

Mas uma operação indica mais claramente o novo princípio em gestação. As necessidades programáticas do edifício dedicado às exposições industriais, mais complexas e objetivas, fazem com que o suave desnível do terreno (inevitável nesse longo percurso de aproximadamente 250m) seja aproveitado para a criação de um pavimento inferior, parcialmente enterrado, que possibilite, além do aumento da área de exposições, uma duplicação do pé-direito. O térreo, assim sugerido pela implantação padrão, transforma-se em mezanino diretamente referido ao Pavilhão de Nova Iorque (a laje curva que passeia entre o rigor ortogonal das colunas). Essa mesma solução de recorte curvilíneo da laje é adotada no lado nordeste, como um vazio para ressaltar a rampa curva apoiada em pilar que se abre tripartido (ângulo preferido dos fotógrafos e visitantes). O intenso jogo de linhas e volumes dessa restrita porção interna contrasta com a regularidade da volumetria externa, que mantém o padrão dos outros dois edifícios, agora em gigantesca proporção (que não pôde ser dissimulada nas monótonas perspectivas dos dois pavimentos regulares). Nesse edifício existe um claro conflito entre suas soluções internas e o rigor da ciclópica volumetria externa determinada pelas necessidades do parque-conjunto. A pureza prismática do volume principal não corresponde às divisões internas, tampouco aos efeitos espaciais pretendidos. O conflito que levou à fragmentação volumétrica no Pavilhão de Nova Iorque, e a posterior reconciliação que re-enquadrava os volumes-anexos dispersos, reaparece agora, após nova pulsação. A variedade espacial intrínseca às soluções arquitetônicas (que entram em choque com a operação formal em andamento), foi apaziguada nessa nova concepção de *conjunto*, em que os fragmentos-forma podem expressar-se, purificados, em mega-

composição (para além da unidade). Ocorre que o conflito de tal purificação, pré-arquitetônica, renova-se incessantemente, senão por questões funcionais ou programáticas, pela própria dinâmica ensejada (definidora mesma da especificidade alegada). Resulta impossível a concentração de efeitos pretendida, se permanece incidindo sobre o objeto criado sua virtualidade arquitetônica. O limite de tal pretensão, muitas vezes realizado na obra desse arquiteto, é a mais direta e tradução da volumetria externa no interior do edifício, objetivo de síntese perfeita inalcançável em seu sublime romantismo, agora sem qualquer transcendência.

Se o impulso universalizador liberado de sua dimensão urbana e social – traduzido em conjunto auto-referido – exige a simplificação volumétrica (paralelepípedos, prismas trapezoidais, calotas, etc.), o trabalho de adjetivação da forma pós-utópica – o outro lado dessa tensão insuperável – necessita intervir e sobrepor-se ao princípio de regularidade remanescente da lâmina subvertida (a ultra-horizontalidade dos três palácios). Essa operação será possível nos *pilotis*, onde se encontram todas as pesquisas ditas "estruturais" anteriores. Simultâneos à forma em "V" dos pilares do embasamento do Palácio da Agricultura, os pilares-consoles dos três palácios paralelepipedais realizam, na outra direção, trabalho similar. No Palácio da Agricultura o apoio na base recolhia os esforços de dois pilares, longitudinalmente; agora o pilar-console faz o mesmo papel, só que transversalmente. Se acaso perde como elemento-forma em relação ao pilar em "V", aprofunda o isolamento entre o bloco horizontal e o solo ao internalizar ainda mais os apoios e ampliar a projeção sombreando o térreo. Mas seu sentido mais evidente é o que aprofunda o processo

de eliminação dos *pilotis* como conexão entre o edifício e a área externa circundante, a partir de sua re-significação (não mais *plano* ou cidade, agora uma espécie de plataforma neutra, ou vazio). No Palácio da Agricultura e no Hospital Sul-América conviviam ainda as duas funções, ou seja, o térreo parcialmente livre e a autonomia formal do volume da lâmina cada vez mais determinante. A desproporção entre a área útil do edifício (interna, nos pavimentos fechados) e os *pilotis* levou à imediata ocupação da pequena área livre remanescente, e cuja solução de fechamento pela caixilharia já estava indicada. É como se o desenvolvimento endógeno da solução totalizadora (um dos "cinco pontos" corbusianos, o de caráter mais urbanístico) apresentasse agora seu potencial de *forma*, que segue em mutação contínua a ser explorada sem limites pela imaginação do arquiteto (as colunas do Palácio da Alvorada, o edifício Mondadori, a Mesquita de Argel, etc.). Essa nova proporção volumétrica que funde lâmina e *pilotis* (e que portanto ultrapassa seus princípios originais), fixará variados programas, a começar pelos palácios de Brasília, que em nada se relacionam com as extensas – e inúteis – áreas de exibição do vago programa original dos edifícios do parque (hoje, todos com novas utilizações e novos problemas).

O ano de 1951 marca, na extensa obra de Oscar Niemeyer, uma impressionante multiplicidade de soluções, que realinham todas as potencialidades daquilo que se convencionou denominar arquitetura moderna brasileira até então. O confronto com a realidade urbana nacional – exatamente no seu cenário mais complexo, a capital econômica do país – indicará as contradições presentes em seus princípios

fundadores que resultarão, novamente na obra desse arquiteto, em nova síntese formal possível. Responde, essa pesquisa, a um grande dilema, diríamos, *formativo*: como avançar esse ousado projeto de uma arquitetura nacional a partir dos impasses sociais a que, a princípio, teria que dimensionar resposta? À politização do debate sobre a função social da arquitetura, a obra de Oscar Niemeyer dava a resposta mais clara e contundente do momento.

É evidente que não se trata de uma operação tranqüila, sem idas e vindas, pois afinal travou-se uma batalha na qual as interpretações e avaliações eram plenas de desentendimentos. O que se está considerando aqui é que as respostas a esses conflitos reais se produziram nas opções de projeto, que têm objetividade própria, ainda que não transparente. A importância do salto realizado fica evidente no porte dos novos projetos e na total liberdade com que o arquiteto vai abordar todos os programas que se apresentarão. Ao contrário do que avalia Bruand, pode-se considerar o Parque do Ibirapuera como a indicação do novo caminho a percorrer, mesmo que as soluções formais deixem a desejar aos entusiastas do virtuosismo do arquiteto[10]. Mas foi nesse projeto que as forças de extroversão inapagáveis de sua raiz moderna – impulso universalizador manifestado parcialmente em sua agenda social, agora superada – indicaram uma nova conformação espacial abrangente em que se acomodariam as pesquisas de linguagem a partir do MESP, e consolidadas na Pampulha. Esse novo estágio da forma arquitetônica é alcançado a partir de desdobramentos internos das soluções modernas em constante mutação, sob o constrangimento externo de suas reduzidas, ou nulas, possibilidades sociais. O que

se encontrava cristalizado na forma *edifício*, em tensão crescente, tem sua semântica fragmentada e individualizada, em reconciliação na forma *conjunto*. Nessa instância radicaliza-se a independência formal das unidades, quer do ponto de vista da sua funcionalidade, quer do ponto de vista de sua escala. Isso significa que determinada solução volumétrica possa ser repetida várias vezes para responder a diferentes usos e dimensões. A articulação dos novos elementos está submetida à composição geral, que retrocede a soluções pictóricas, ou, algumas vezes, escultóricas. Percurso curioso se relembrarmos as "necessidades insatisfeitas" da vanguarda, superadas pela ação totalizadora da arquitetura moderna, instância única de construção do *plano* (Tafuri).

Nesses pólos se desenvolve o trabalho de Oscar Niemeyer a partir da experiência do Parque do Ibirapuera: a rigorosa concepção de conjunto, e a exploração volumétrica dos modelos estabelecidos. Ambos têm importante resultado no ano de 1954 com os projetos, não construídos, do complexo da TV-Rio e para o Museu de Arte Moderna de Caracas. O primeiro desenvolve a relação compositiva entre os elementos volumetricamente purificados através das proporções, contrastes, equilíbrio e complexa simetria – que substituem a sua aproximação através da óbvia marquise, elemento de ligação direto entre os edifícios. Essa ligação agora se dá através de um plano de composição, que evoluirá da planta (como é o caso desse exemplo), para as perspectivas da monumental Praça dos Três Poderes em Brasília. A unidade se dá então, cada vez mais, através da percepção do usuário no local, na relação visual que se estabelece entre as unidades geométricas multiformes. No Parque, essa

apreensão era impossível (somente a partir de vôos panorâmicos), daí a marquise. O novo equilíbrio – entre a expressividade formal da unidade e o conjunto – se completa com a retomada radical da constrição volumétrica livre agora de qualquer retórica estrutural, como é o caso do Museu em Caracas. O "triunfo definitivo do aspecto externo" (Bruand, 1981:182), acompanhando de movimentada elaboração do espaço interno, é consecução fundamental para a otimização do jogo compositivo, a ser explorado agora sem limites aparentes.

O *conjunto*, nos termos discutidos aqui, aparece como sucedâneo da universalização moderna, destituída de quaisquer injunções sociais ou utópicas. O momento de plena maturidade da arquitetura moderna brasileira coincide com a equação que permite o exaustivo desenvolvimento da forma moderna – a partir de sua *autópsia* local – expandida espacialmente por meio de uma formulação inédita. O espaço alcançado através dessa operação atinge abstração limite, em que se suprime a sociabilidade e a ação humana. Acompanha a culminância da estratégia de crescimento do país na segunda metade da década de cinqüenta, e o salto desenvolvimentista realizado por sobre uma realidade social cuja precariedade passa a adquirir funcionalidade estrutural.

Brasília

O patamar superlativo alcançado por esse esquema arquitetônico se coloca novamente na vanguarda das estratégias governamentais do novo presidente

Juscelino Kubitschek. A longa parceria culmina na coincidência das intenções: a construção da nova capital do país. Por um lado, realiza o sonho máximo da autoridade, por outro, leva a termo o impulso de extroversão próprio a esse projeto arquitetônico, agora devidamente equacionado. A complexidade dos projetos político, urbanístico e arquitetônico de Brasília ultrapassam os objetivos de análise deste trabalho. Para além dos diversos aspectos sociais que uma obra desse porte possui, interessa-nos fixar o alcance e os paradoxos da equação formulada pelo pensamento arquitetônico em foco.

Tanto a concepção urbanística de Brasília, decorrente diretamente da ação política que a determina, quanto as soluções arquitetônicas de seus espaços monumentais, procuram afastar-se da realidade social e urbana do país. A excepcionalidade do programa geral, reforçada pelo completo isolamento da região, permitem que ali se estabeleça um simulacro de cidade, cujo processo de desenvolvimento rapidamente corroeu[11]. Tal simulação não se deve simplesmente à artificialidade de seu programa exclusivamente administrativo – que elimina o caráter econômico instaurador da maioria das cidades – mas pela resposta arquitetônica e urbanística. O total controle de sua forma urbana desconsidera a dinâmica social inalienável de qualquer grupamento humano. Nesse sentido, apesar de em grande medida independentes, tanto o plano de Lúcio Costa quanto os edifícios de Oscar Niemeyer partem do mesmo pressuposto eminentemente antiurbano (porque dá forma final àquilo que é um processo multideterminado)[12]. Diríamos, conseqüência do *plano* e das abstrações sociais que lhe são intrínsecas. Mas Brasília formaliza em nível máximo aquilo que

nos projetos urbanos de Le Corbusier do final dos anos vinte, e mesmo em sua cidade Radiosa (1930-35), era uma tentativa de articulação da multiplicidade funcional da metrópole capitalista, em constante alteração. Mas um aspecto nos interessa aqui mais diretamente: a simulação de Brasília formaliza o *plano* em um mega-conjunto arquitetônico, presidido pela unicidade do gesto que monumentaliza – na mesma ação – todos os elementos integralmente. Todos os componentes participantes do Plano Piloto concorrem instantaneamente para uma mesma e única monumentalidade, até então apenas possível parcialmente em composições arquitetônicas independentes. Toda a cidade é concebida como uma articulação formal unidirecional altamente controlada, e formalmente determinada pela composição geral[13]. Não se trata da monumentalização das superquadras, por exemplo, mas de sua utilização como importante elemento da composição de tema único que é o Plano Piloto, em sua disposição cruciforme altamente centralizadora. A simplicidade e o alto potencial simbólico do gesto em cruz que determina toda a composição foram destacados pelo próprio autor, em seu memorial explicativo para o concurso[14]. Como de resto, o aspecto monumental da cidade tem sido usado ora em sua crítica, ora em sua defesa.

Dessa orquestração compositiva participam todos os ensaios realizados no período anterior, agora em equilíbrio inédito (e não repetido mais depois desse momento síntese). Apesar do paroxismo compositivo do eixo monumental, não se pode alijá-lo das asas norte e sul. Nele coincidem as preocupações do arquiteto e do urbanista, indicando a necessidade da solução. Volumes trapezoidais (o Teatro Nacional, de

1959), calotas (o Senado Federal), calotas invertidas (a Câmara dos Deputados), elementos verticais (blocos administrativos do Congresso Nacional), etc. Na Praça dos Três Poderes e no Palácio da Alvorada reaparecem os edifícios paralelepipedais em sua conformação síntese: a caixa de vidro é sobrelevada do piso e as colunas unificam as lajes horizontais e os pilares verticais através de suaves curvaturas que vão definitivamente caracterizar e popularizar a arquitetura de Brasília. O pequeno tamanho desses palácios contrasta com o gigantismo do eixo monumental, numa sucessão elaborada de escalas: a cidade e seus eixos, as praças e o espaço envoltório de cada edifício. Dessa maneira controla-se com habilidade o vazio fundamental, depois das experiências anteriores e das dificuldades de implantação dos volumes nos diferentes terrenos.

O equilíbrio dos próprios pressupostos – que carregam todas as contradições apontadas aqui – explora todas as soluções, determinadas agora plenamente pela composição geral. Então, situações aparentemente aleatórias vão adquirindo consistência nesse momento de explicitação máxima. Uma das mais fortes características da cidade é a quantidade impressionante de subsolos, corredores e anexos (no sentido brasiliense do termo, isto é, ampliações dos edifícios originais, rapidamente superados). Mantém-se, no entanto, o rigoroso isolamento e independência de cada edifício, conforme sua concepção original. No Palácio das Indústrias do Parque do Ibirapuera, o programa das áreas ultrapassava a volumetria definida previamente do edifício. Então, sua pureza volumétrica não correspondia aos espaços necessários que avançavam pelo subsolo (e que não se distinguiam

hierarquicamente dos outros pavimentos). A rígida volumetria dos edifícios de Brasília – agravada pela inexistência de um programa claro na fase de projetos – faz com que alguns dos edifícios mais celebrados tenham se transformado em *imponentes* portarias de acesso aos monótonos anexos que surgem por toda parte, projetados posteriormente pelo próprio arquiteto. Tudo, edifícios originais e posteriores, controlados pelas premissas compositivas do mega-conjunto.

Mas o que Brasília ensina não é a utilização monumental e autoritária de um repertório moderno desviado de suas funções sociais. A sua realização dá forma e sentido pleno às elaborações de vinte anos de intensa atividade da arquitetura moderna brasileira, que a princípio pareciam indeterminadas, defendidas por uma vaga noção de "brasilidade". Seu impulso totalizador traduz-se pela expansão de seus princípios para o conjunto arquitetônico, agora explorado ao limite na simulação de *plano* urbano. Tal autonomia em relação ao mundo concreto em que se situa só pode ser absorvida pelo monumental e extraordinário, que retira dessa mega-composição qualquer inserção social. E essa é sua forma final e exclusiva. Alcançada, esgota-se por suas virtudes: a distância que guarda dos problemas urbanos e sociais que permanecem, ou se acentuam, a despeito de sua abrangência ideológica.

A excepcionalidade monumental de Brasília é para onde tende o trabalho da forma realizado por Oscar Niemeyer privilegiadamente. Os impulsos concentradores da volumetria dos edifícios, em tensão com as forças de sua expansão pelo território, encontram agora equilíbrio e limite históricos. Mais que isso, os princípios

homogeneizadores e antiformalistas da arquitetura moderna resultaram na mais abstrata e anti-social das elaborações da forma. Operação apropriada ao país que realizava sua modernização não traduzida em qualquer aprimoramento social. Em *Brasília* culminam dois projetos análogos: o Estado-Nação, que ocupa a cidade em sua versão mais autoritária e militar, e a sua representação coletiva mais eloqüente. A partir do início dos anos sessenta, o malogro progressivo do primeiro dispensa a colaboração segundo. Em vinte e cinco anos (1936-1960) a arquitetura moderna brasileira realiza impressionante processo: sua formação, seu amadurecimento e seu colapso ideológico (seguido de sua falência disciplinar).

Notas

---

[1] Para um panorama sobre debate sobre a "função social da arquitetura", ver Amaral (1984:275). Destaca as críticas que politizavam a atuação dos arquitetos brasileiros, vindas principalmente do Rio Grande do Sul (Demétrio Ribeiro, Edgar Graeff e Nelson de Souza). Todas realizadas em 1951. Também é desse ano o texto "Le Corbusier e o Imperialismo", de Vilanova Artigas, no qual criticava a atuação do arquiteto suíço e seu *Modulor*; segundo Artigas, uma tentativa conciliar os sistemas métricos dificilmente conciliáveis, cujo pressuposto apolítico favoreceria a dominação americana. Sua grande crítica à arquitetura das classes dominantes viria em janeiro do ano seguinte no antológico "Os caminhos da arquitetura moderna" (Artigas, 1952).
O debate culminará em 1953-54, com as polêmicas críticas de Max Bill à arquitetura moderna brasileira, que muito irritaram Oscar Niemeyer: "o trêfego homenzinho voltou à sua insignificância" (Niemeyer, 2000:24). Em dezembro de 1953 é publicado o texto, já citado, de Mário Pedrosa (*L'Architecture moderne au Brésil*). Em decorrência dos debates ocorridos na Segunda Bienal de São Paulo (janeiro e fevereiro de 1954), vários arquitetos estrangeiros publicam suas críticas na revista inglesa *Architectural Review* (outubro de 1954), inclusive o próprio Max Bill. Os textos de Lúcio Costa desse período são resposta a essas críticas e uma defesa da pesquisa plástica que diferenciaria a arquitetura brasileira do funcionalismo do "estilo internacional".
Importa destacar que o debate sobre o formalismo elitista da arquitetura moderna brasileira estava colocado, e refletiu-se na produção do período.

[2] É evidente que parte dos programas não necessita de regularidade ou mesmo repetição. Mas lembremos de Le Corbusier que aproveitou – até esse momento – para remeter mesmo o mais singelo programa de habitação individual (como a vila *Savoye*) à célula estandardizada. Oscar Niemeyer, de modo inverso, procura a excepcionalidade absoluta, o objeto único. Então, as experiências habitacionais participam do mesmo exercício apontado na análise da Pampulha. Nesse sentido, o programa é secundário, já que a operação envolve a construção de um volume-estrutura suficiente. O movimento corbusiano – e, sobretudo, moderno – é de extroversão universalizadora do módulo, enquanto aqui se tratou da singularidade auto-suficiente da unidade.

[3] Nem o próprio Le Corbusier, que seguia rigorosamente seus princípios urbanísticos que exigiam isolamento, constrangeu-se de tal maneira, como se pode verificar nos exemplos apontados.

[4] Seria interessante analisar o surgimento da disciplina do Urbanismo a partir dos anos 30, consolidado a partir das décadas de quarenta e cinqüenta, totalmente alijado das discussões sobre a arquitetura moderna brasileira. Essa separação corrobora as dificuldades advindas da clivagem original. É de se estranhar que num país em que a tradição moderna teve importância fundamental, o urbanismo tenha se desenvolvido precariamente, a partir de sínteses ecléticas entre as tradições americanas, européias e modernas. O resultado dessa desimportância é facilmente verificável nas

cidades brasileiras, onde se sobrepõem modelos imprecisos que não esboçam qualquer controle sobre as leis do mercado imobiliário.

[5] Outros arquitetos também tiveram dificuldades em aceitar as restrições da divisão da terra urbana, por motivos diferentes. O caso de Vilanova Artigas em São Paulo, e no mesmo período tratado, é exemplar.

[6] Trechos de uma entrevista de Lúcio Costa realizada em 1987, em que comenta a surpresa ao visitar as obras da Unidade de Marselha:
"Aquilo, para todos nós, depois de ter visto as primeiras fotografias daqueles pilotis, foi um susto. Fiquei desarmado, sem saber o que dizer. Pensando e exigindo dos calculistas que reduzissem o diâmetro dos pilotis, e de repente vieram os pilotis enormes, aquela massa toda. [...] Eu me lembro que tive uma conversa com Michel mais tarde, justamente quando eles estavam fazendo as casas Jaoul, de modo que eu ficava impressionado, discutindo que isso era um absurdo, usar concreto como massa, uma coisa pré-histórica, uma maneira tão primitiva, quando na realidade o concreto armado subtende uma especulação intelectual, de tirar partido da estrutura, das possibilidades da estrutura, da economia, e nunca empregar o concreto como massa. Nós não estávamos preparados para aquilo, mas depois que vi lá em Marselha comecei a procurar compreender. Aqueles pilotis!" (Costa, 1995:150)

[7] Como ele próprio explica em artigo publicado na Revista Módulo, em fevereiro de 1957, "Considerações sobre a Arquitetura brasileira".

[8] Não alcança, segundo Bruand, os objetivos de leveza obtidos com os pilares em "V", e que tiveram inúmeras versões a partir desse momento. No caso do pilar em "W", "o vigor pretendido transformou-se numa espantosa sensação de peso, que não foi atenuada pelo tamanho dos edifícios; o fracasso foi total, tanto nessa realização, quanto no edifício Califórnia, em São Paulo (1951-54), criticado violentamente (desta vez com razão) por Max Bill quando este passou pelo Brasil." (1981:155)

[9] Nos termos discutidos por Otília Arantes, ao criticar a defesa de uma sobrevida da modernidade cultural de Jurgen Habermas (Arantes, 1992).

[10] "... o conjunto do Ibirapuera marcou muito mais o fim de uma época e de um estilo, do que uma nova orientação da arquitetura de Niemeyer. É claro que podem ser divisados indícios da evolução futura, mas essa realização é, em primeiro lugar e acima de tudo, a síntese onde aparecem mais intimamente associados os três componentes do estilo do arquiteto antes da virada decisiva de 1955: pesquisas estruturais dinâmicas, forma livre, jogo de volumes puros equilibrando-se mutuamente" (Bruand, 1981:162)
Para esse autor, entusiasta da forma livre da arquitetura de Oscar Niemeyer, os problemas externos (o projeto não foi completamente construído) e internos (erro de escala da marquise) indicam o relativo fracasso desse primeiro "vasto conjunto monumental".

[11] Mal terminada a primeira fase de construção da capital, a população que para lá fora atraída para trabalhar na sua construção se fixa nos arredores do plano piloto. Desde então, este tem sido mantido

por rigorosa legislação e fiscalização, ao mesmo tempo em que as áreas ocupadas pelos trabalhadores se consolidaram, dando origem a inúmeras cidades satélites. Para uma análise sobre a história da construção da capital federal, conferir em Holston (1993).

[12] A relação entre o plano de Lúcio Costa e a participação de Oscar Niemeyer no projeto da nova capital do país faz parte da mitologia que envolve o projeto. Oscar Niemeyer foi encarregado já em 1956 da "direção geral dos trabalhos de arquitetura e de garantir a exclusividade pessoal dos principais edifícios" (Bruand, 1981:183). O Plano urbanístico foi decidido através de um concurso público em 1957. De uma certa maneira, o caráter da arquitetura dos palácios de Brasília antecedeu e determinou sua configuração urbana.

[13] Apesar das dificuldades da comparação, na maior parte das vezes equivocada, pode-se considerar que em Chandigarh (1952-65) o plano urbano propriamente pretende um zoneamento funcional que não serve nem de pano de fundo nem participa diretamente da área monumental do Capitólio. Os grandes conjuntos arquitetônicos da história – como Versalhes, sempre lembrado nesse caso pelo exílio voluntário da Corte – tinham claros limites e não pretendiam abarcar a totalidade das cidades as quais se conectavam. Em uma capital, no entanto, o monumento, diz Lúcio Costa, "não é coisa que se possa deixar para depois: o monumento ali é o próprio conjunto da coisa em si" (Costa, 1995:304).

[14] "Nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz." (Costa, 1995:284)

Conclusão

Foi o impacto do movimento moderno com a conjuntura econômica e urbana local que moldou o paradigma arquitetônico moderno brasileiro nos anos 30. Primeiro, o sobrepasso necessário para *parecer* moderno apesar da precária atividade industrial, e segundo, a *flexibilização* dos princípios da arquitetura moderna para adequar sua dimensão urbana à realidade social e espacial das cidades brasileiras (cuja estrutura e desenvolvimento, tanto antes como agora, formalizam o processo de modernização ao sobrepor intervenções modernas à malha resistente da cidade e sociabilidade arcaicas). Os primeiros estudos para o projeto do MESP e a solução adotada após a partida de Le Corbusier demonstram que o conflito entre o caráter universalizante dos "cinco pontos" e a "cidade real" cedo se manifestou, e rapidamente se resolveu. Pensado por Le

Corbusier como uma "célula" conectada ao plano geral para o Rio de Janeiro, o edifício construído se destaca – e reside aí a sua importância – como um *objeto diferenciado* implantado na malha ortogonal resultante de intervenções urbanísticas para a remodelação *Beaux Arts* dessa cidade. As sutis alterações no risco corbusiano para o Ministério, no sentido de adaptá-lo aos constrangimentos do sítio definitivo (e não o terreno à beira mar, que Le Corbusier escolhera) vão manter todos os elementos da linguagem corbusiana, mas retirar da solução o seu caráter *tipo* (com acerto, já que se tratava de um *palácio*). Isso quer dizer que se depuraram os elementos de acordo com seu novo significado, um ícone estratégico da modernização que tomava fôlego: a Educação, para criar um novo Brasil que as diferenças regionais e a miscigenação descaracterizavam. Esse novo país fortemente centralizado definia sua imagem moderna mas não ortodoxa, atualizava a tradição, mas sem qualquer tradicionalismo; indicava a lógica interna dessa nova forma a partir das mais originais experiências construtivas do passado mais autêntico, preservado dos modismos ecléticos. Liberado dos rigorismos que a conexão célula-plano exigia no contexto europeu, os "cinco pontos" vão ser disponibilizados para se transformar, alterados, em linguagem moderna e *nacional*. O desenvolvimento dessa *flexibilização*, do MESP até a Pampulha, vai estar condicionado, como dissemos, pelo acirramento ideológico no sentido de uma centralização que a Revolução de 30 já apontava. A arquitetura moderna brasileira será *formada* no momento em que a alegoria nacionalista adquire seu caráter mais autoritário e conservador, ou seja, entre 1939 e 1942. Livre das ambigüidades modernistas dos anos 20, o sistema arquitetônico brasileiro, da Pampulha até Brasília, vai defrontar-se com uma realidade que, desconsiderada na equação original, se fará

presente a partir daí e que apontará o real sentido dessa produção: a cidade e seus conflitos. Liberando-se, quer da dimensão urbana – e, portanto, social – da arquitetura "radical" européia, quer da necessidade de encontrar o Brasil real dos modernistas, a nova arquitetura poderá realizar-se entre nós, não apesar das contradições advindas de nosso subdesenvolvimento, mas por causa delas. Ou ainda: quanto mais se afastava das formulações originais da "ideologia arquitetônica" (no processo, descrito por Tafuri, que leva ao fim da ideologia liberal burguesa), na direção da concretização do *plano* que dispensa a intermediação da racionaldade da forma, a linguagem moderna se realiza como pura abstração, grafia aleatória pronta para expressar novos conteúdos (revelando, segundo Otília Arantes, seu "fundo falso" original).

A "pura" forma, cujo repertório entre nós foi estabelecido no conjunto da Pampulha (como atestam tanto Oscar Niemeyer como Lúcio Costa), tem, no entanto, um desconfortável retorno ao mundo a que, em última instância, está conectada. O objetivo do trabalho é a compreensão desse processo (meados dos anos 40 até meados dos anos 50), e o paradoxo final de Brasília. Para isso, consideramos:

- Que o projeto do MESP se caracterizou por uma implantação que privilegiou as características do sítio que o recebeu (a "cidade real") em detrimento das prerrogativas corbusianas do *plano*. A *flexibilização* da linguagem dos cinco pontos se deu na direção dessa adaptação (determinação que continha a *funcionalidade* nacional do novo edifício);

- Que as circunstâncias que se seguiram desterritorializaram essa arquitetura em formação, primeiro com um Pavilhão provisório para uma exposição industrial, e depois com a criação de equipamentos para um bairro aburguesado a ser construído fora da área urbana de Belo Horizonte, ao redor de um lago artificial. E nessa passagem (do MESP para a Pampulha, passando pelo Pavilhão de Nova Iorque), que se deu no momento mais autoritário da homogeneização da nacionalidade brasileira, realizou uma exponencial liberação da forma moderna apenas ensaiada no projeto pioneiro;

- Que a fase desenvolvimentista propriamente dita, com a aceleração da industrialização e da urbanização, exigiu um diálogo direto entre essa arquitetura, formada nas circunstâncias apontadas, e os centros urbanos em crescimento (principalmente São Paulo e Rio de Janeiro). Nas cidades, a arquitetura moderna brasileira teve que exercitar, no limite, suas ambigüidades formativas, ou seja, de objeto-arquitetura (lâmina, *pilotis* e anexos) inserido na malha urbana, a objeto-forma contra a linha do horizonte. Nesse momento, a cidade que acondiciona essa arquitetura não precisa ser uma *cidade* moderna, já que o jogo para sua implantação passa a ser também um jogo formal (compare-se a implantação do MESP com o Edifício Copan em São Paulo, para ver que neste último, a confusão da malha urbana potencializa o grande gesto da forma do edifício, ao contrário do primeiro, em que se busca uma orquestração dos constrangimentos espaciais do sítio acanhado, a fim de se criar uma relação entre edifício e espaço externo). Nem mesmo esse jogo formal com uma cidade

em rápido crescimento conduzido pela lógica da especulação da terra urbana poderá se constituir como uma alternativa ou modelo. No panorama da produção de Oscar Niemeyer no início dos anos 50, o projeto para o parque do Ibirapuera, de 1951, vai ensaiar uma alternativa radical;

- Que a construção de Brasília vem resolver, na forma, esse impasse criado, exacerbando a *tábula rasa* como pano de fundo ideal para a arquitetura moderna brasileira. A extroversão dos elementos formais encontra equilíbrio possível – limite – no grande *conjunto*, sucedâneo dos seus princípios totalizadores originais, realizados, agora, na *forma* cidade-plano (ou ainda, na *forma* cidade-nação). A *tábula rasa* moderna reaparece, depois da experiência urbana do período anterior, não mais como base para a construção do *novo*, mas como pano de fundo da nova composição dos volumes arquitetônicos (como plano urbano, Brasília é a formalização das desigualdades sociais do Brasil dos anos 50). A arquitetura moderna brasileira (e a modernização brasileira) não consegue conviver com a realidade urbana que vai se consolidando, e a solução é uma abstração formal sem precedentes;

- Que com a construção de Brasília e com o golpe militar de 64 encerra-se essa fase da *ideologia arquitetônica brasileira.* As soluções encontradas (que estavam aglutinadas na unidade e que se dissiparam na composição do *cojunto*-cidade) vão continuar a fornecer subsídios para novas radicalidades, que vão retirar de sua origem e desenvolvimento antiurbano uma possibilidade estética para contrapor-se à nova realidade social do país, nos anos mais autoritários do

regime militar. Após a experiência limite de Brasília, a arquitetura moderna brasileira, titubeante, limita-se a "desempenhar tarefas de retaguarda e apoio marginal" (simetria local da derrocada ideológica da arquitetura moderna, no centro, como anuncia Tafuri).

O "caráter" nacional da arquitetura moderna brasileira é incessantemente buscado na desenvoltura de suas formas e na referência ao passado colonial. Este trabalho procurou o sentido dessa apropriação *local*, a partir da crítica da dualidade subjacente ao modelo que contrapõe o *nacional* e o *internacional*. Está na interação dialética entre esses níveis o motor que os constitui. A possibilidade, antes como agora, da construção da *nação*, passa pela crítica radical de suas mitologias e auto-enganos. E essa arquitetura formulou uma das mais ambiciosas idéias de nação. Sua revisão deverá ser a base para um outro pensamento e uma outra arquitetura.

Bibliografia

Amaral, Aracy. 1972. Artes Plásticas na Semana de 22. São Paulo: Perspectiva.

Amaral, Aracy. 1984. Arte para quê?: a Preocupação Social na Arte Brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel.

Andrade, Mário de. 1920. Arte Religiosa no Brasil. In: Revista do Brasil, vol. 14, nº 54.

Andrade, Mário de. 1928. Arquitetura Colonial. In: Arte em Revista nº 04. São Paulo: CEAC, mar/1983, pp.12-14.

Andrade, Mário de. 1965. O Aleijadinho. In: Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. São Paulo: Martins Fontes Editora.

Arantes, O. e P. Arantes. 1991. Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas. São Paulo: Brasiliense.

Arantes, O. e P. Arantes. 1997. O Sentido da Formação: Três Estudos sobre Antonio Candido, Gilda De Mello e Souza e Lúcio Costa. São Paulo: Paz e Terra.

Arantes, Otília B. F. 1991. Mário Pedrosa - Itinerário Crítico. São Paulo: Editora Página Aberta.

Arantes, Otília B. F. 1993. O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos. São Paulo: EDUSP-Estúdio Nobel.

Arantes, Otília B. F. (org.) 1995. Política das Artes - Textos Escolhidos I: Mário Pedrosa. São Paulo: EDUSP.

Arantes, Otília B. F. 1998. Urbanismo em Fim de Linha. São Paulo: EDUSP.

Arantes, Otília B. F. 1999. Esquema Lúcio Costa. In: Block, nº 4, dezembro. Buenos Aires: Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea.

Arantes, Otília B. F. 2002. Resumo de Lúcio Costa. In: Folha de São Paulo, domingo, 24 de fevereiro de 2002, Caderno MAIS!, mais pg 6-11.

Argan, Giulio Carlo. 1992. Arte Moderna. São Paulo: Companhia da Letras.

Argan, Giulio Carlo. 1992a. História da arte como história da cidade. São Paulo: Martins Fontes .

Argan, Giulio Carlo. 1999. Clássico e anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel. Paulo: Companhia da Letras.

Argan, Giulio Carlo. 2000. Projeto e Destino. São Paulo: Ática.

Arquitectura e Vida. 2001. Oscar Niemeyer: Intuição e resistência. Novembro, nº 21. Lisboa: Loja da Imagem.

Artigas, J. B. V. 1952. Os caminhos da arquitetura moderna. São Paulo: Fundamentos.

Banham, Reyner. 1979. Teoria e projeto na Primeira Era da Máquina. São Paulo: Perspectiva.

Bardi, Pietro Maria. 1984. Lembrança de Le Corbusier. São Paulo: Nobel.

Benévolo, Leonardo. 1976. História da Arquitetura Moderna. São Paulo: Perspectiva.

Benévolo, Leonardo. 1983. História da Cidade. São Paulo: Perspectiva.

Benjamim, Walter. 1980. Poesia e Capitalismo: Iluminações 2. Madrid: Taurus.

Bienal. 1952. Catálogo: Arquitetura na Bienal de São Paulo. São Paulo: EDIAM.

Boesiger, W. e H. Girsberger. 1971. Le Corbusier 1910-65. Barcelona: Gustavo Gili.

Botey, Josep Ma. 1996. Oscar Niemeyer. Barcelona: Gustavo Gilli.

Brooks, H. Allen (org). 1989. Le Corbusier. New Jersey: Princeton University Press.

Bruand,Yves. 1981. Arquitetura Contemporânea no Brasil. São Paulo: Perspectiva.

Cândido, Antonio. 1984. A Revolução de 30 e a Cultura. In: *Novos Estudos*, nº 4. São Paulo: CEBRAP.

Cândido, Antonio. 1995. Uma Palavra Instável. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27/08/95, pp.5/13-5/14.

Capanema, Gustavo. 1985. Depoimento. In *Módulo*, nº 85. Rio de Janeiro, pp. 27-32.

Carone, Edgar. 1977. O Estado novo (1937-1945). Rio de Janeiro: Difel.

Chasin, José. 1978. O Integralismo de Plínio Salgado. São Paulo: Editora Ciências Humanas.

Corrêa, Marcos Sá. 1996. Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

Costa, Lúcio. 1962. *Sôbre Arquitetura*. Porto Alegre: CEUA.

Costa, Lúcio. 1995. Lúcio Costa: Registro de uma Vivência. São Paulo: Empresa das Artes.

Costa, Maria Elisa (org). 2001. Com a palavra, Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Durand, José Carlos. 1991. Le Corbusier no Brasil: Negociação Política e Renovação Arquitetônica. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº 16, ano 6, julho de 1991, pp. 6-26.

Fausto, Boris. 1982. A Revolução de 30: Historiografia e História. São Paulo: Brasiliense.

Frampton, Kenneth. 1981. Historia Crítica de la Arquitectura Moderna. Barcelona: Gustavo Gili.

Goodwin. P.L. 1943. Brazil Builds. New York: The Museum of Modern Art.

Harris, Elizabeth Davis. 1987. Le Corbusier: Riscos Brasileiros. São Paulo: Nobel.

Holston, James. 1993. A Cidade Modernista. São Paulo: Companhia das Letras.

Lafetá, João Luiz. 1974. 1930: a Crítica e o Modernismo. São Paulo: Duas Cidades.

La Nuova enciclopedia dell'arte italiana. 1993. Milão: Garzanti

Le Corbusier. 1961. Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura: Buenos Aires: Infinito.

Le Corbusier. 1962. La ciudad del futuro. Buenos Aires: Infinito.

Le Corbusier. 1967. Como Concebir o Urbanismo. Buenos Aires: Infinito.

Le Corbusier. 1973. Por uma arquitetura. São Paulo: Perspectiva-EDUSP.

Le Corbusier. 1976. Os três estabelecimentos humanos. São Paulo: Perspectiva.

Le Corbusier. 1989. A Carta de Atenas. São Paulo: EDUSP/HUCITEC.

Lemos, Carlos A.C. 1979. Arquitetura Brasileira. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP.

Mendonça, Denise Xavier de. 1999. Arquitetura Metropolitana: São Paulo década de 50. Dissertação de Mestrado, EESC.

Miceli, Sérgio. 1979. Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945). São Paulo: Difel.

Miceli, Sérgio. 1979a. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel.

Mindlin, Henrique E. 1956. Modern Architecture in Brazil. Rio de Janeiro: Colibris.

Módulo. 1988. Especial Oscar Niemeyer. Nº 97. Rio de Janeiro: Avenir

Monnier, Gerard. 1985. Le Corbusier. São Paulo: Brasiliense.

Naves, Rodrigo. 1996. A forma difícil. São Paulo: Ática.

Niemeyer, Oscar. 1944. Pampulha: Arquitetura. In: Depoimento de Uma Geração. Alberto Xavier, org. São Paulo: Pini, pp.131-132.

Niemeyer, Oscar. 1955. O Problema Social na Arquitetura. In: Arte em Revista nº 4, São Paulo: CEAC, 1980, pp. 53-55.

Niemeyer, Oscar. 1957. Considerações sobre a Arquitetura brasileira. In: Módulo, fevereiro. Rio de Janeiro: Avenir

Niemeyer, Oscar. 1958. Depoimento. In: Depoimento de Uma Geração. Alberto Xavier, org. São Paulo: Pini, pp. 221-224.

Niemeyer, Oscar. 1959. Forma e Função na Arquitetura". In: Arte em Revista nº 4, São Paulo: CEAC, 1980, pp. 57-60.

Niemeyer, Oscar. 1962. Contradição na Arquitetura. In: Depoimento de Uma Geração. Alberto Xavier org., São Paulo: Pini, pp. 225-227.

Niemeyer, Oscar. 1965. Depoimentos. São Paulo: FAU USP.

Niemeyer, Oscar. 1968. Quase memórias: viagens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Niemeyer, Oscar. 1978. A Forma na Arquitetura. In: Depoimento de Uma Geração. Alberto Xavier org., São Paulo: Pini, pp. 228-236.

Niemeyer, Oscar. 1980. Rio. Rio de Janeiro: Avenir.

Niemeyer, Oscar. 1984. Arquitetura. In: Folha de São Paulo, São Paulo: 3/6/84.

Niemeyer, Oscar. 1986. Parque do Tietê. São Paulo: Almed.

Niemeyer, Oscar. 1992. Meu sósia e eu. Rio de Janeiro: Revan.

Niemeyer, Oscar. 1993. Conversa de Arquiteto. Rio de Janeiro: Revan e Editora UFRJ.

Niemeyer, Oscar. 1994. Niemeyer Rebate seus Críticos e Defende o Triunfo da Beleza. Entrevista. In: Folha de São Paulo, São Paulo, 13/02/1994, pp. 6/4-6/6.

Niemeyer, Oscar. 2000. Minha arquitetura. Rio de Janeiro: Revan.

Oliveira, Lúcia Lippi *et al.* 1982. Estado Novo: Ideologia e Poder. Rio de Janeiro: Zahar.

Papadaki, Stamo. 1948. The work of Oscar Niemeyer. New York: Reinhold Publishing.

Papadaki, Stamo. 1960. Oscar Niemeyer. New York: George Braziller.

Pavilhão. 1939. Álbum Comemorativo do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque. Nova Iorque.

Pedrosa, Mário. 1981. Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva.

Penteado, Hélio. 1985. Oscar Niemeyer. São Paulo: Almed.

Pevsner, Nikolaus. 1964. Os pioneiros do desenho moderno. Lisboa: Ulisséia.

Puppi, Lionello. 1987. Guida a Niemeyer. Milão: Mondadori.

Puppi, Lionello. 1988. A arquitetura de Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro: Revan.

Puppi, Marcelo. 1998. Por uma história não moderna da arquitetura brasileira. Campinas: Pontes.

Recamán, Luiz. 1995. Por uma arquitetura, brasileira. Dissertação de Mestrado. FFLCH-USP.

Recamán, Luiz. 2000. The stalemate of recent paulista architecture. In: *AA Files41*. Londres: Architectural Association.

Recamán, Luiz. 2001. New and old conflicts in São Paulo's urban (dis)ordem. In: Anais do Simpósio The global city and the territory. Eindohen: TU- Faculteit Architectuur. Versão em português: www.uol.com.br/tropico

Reis Filho, Nestor Goulart. 1968. Evolução Urbana do Brasil. São Paulo: Livraria Pioneira, EDUSP.

Reis Filho, Nestor Goulart. 1972. Quadro da Arquitetura no Brasil. São Paulo: Perspectiva.

Reis Filho, Nestor Goulart. 2001. Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial. São Paulo: Edusp

Rolnik, Raquel. 1997. A Cidade e a Lei: Legislação, Política urbana e territórios na cidade de São Paulo. São Paulo: Studio Nobel.

Sá, P. e M. Lissovsky. 1986. O Novo em Construção: O Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde e a Disputa do Espaço Arquiteturável nos anos 30". In: Revista do Rio de Janeiro, Niterói: vol. 01, nº03, mai/ago, pp.17-29.

Santos *et al.* Cecília Rodrigues dos. 1987. Le Corbusier e o Brasil. São Paulo: Tessela/Projeto Editora.

Santos, Paulo Ferreira. 1977. Quatro Séculos de Arquitetura. Barra do Piraí: Fundação Educacional Rosemar Pimentel.

Schwartzman, Simon *et al.* 1984. Tempos de Capanema. Rio de Janeiro: Paz e Terra & EDUSP.

Schwartzman, Simon. 1988. Bases do Autoritarismo Brasileiro. Rio de Janeiro: Campus.

Schwarz, Roberto. 1977. Ao vencedor as batatas. São Paulo: Duas Cidades.

Schwarz, Roberto. 1981. A Sereia e o Desconfiado. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Schwarz, Roberto. 1987. Que Horas São? São Paulo: Cia das Letras.

Sodré, Nelson Werneck. 1978. Oscar Niemeyer. Rio de Janeiro: Graal.

Somekh, Nadia. 1997. A cidade vertical e o urbanismo modernizador: São Paulo 1920-1939. São Paulo: Studio Nobel.

Souza, Gilda de Mello e. 1980. Vanguarda e Nacionalismo na Década de Vinte. Exercícios de Leitura, São Paulo: Duas Cidades.

Spade, R. s.d. Oscar Niemeyer. London: Thames and Hudson.

Tafuri, Manfredo *et al.* 1972. De la vanguardia a la metrópolis: critica radical a la arquitectura. Barcelona: Gustavo Gilli.

Tafuri, Manfredo *et. al* . 1979. Architettura contemporânea I e II. Milão: Electa.

Tafuri, Manfredo. 1985. Projeto e Utopia. Lisboa: Presença.

Tafuri, Manfredo. 1987. The sphere and the labyrinth. London: MIT.

Tafuri, Manfredo. 1988. Teorias e história da arquitectura. Lisboa: Presença.

Tafuri, Manfredo. 1995. Viena Rossa: la politica residenziale nella Vienna socialista, 1919-1933. Milão: Electa.

Telles, Sofia S. 1992. Oscar Niemeyer: técnica e forma. In: Óculum, setembro, nº 02. Campinas: PUCCAMP.

Underwood, D. K. 1994. Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil. Nova Iorque: Rizolli

Underwood, D. K. 2002. Oscar Niemeyer e o modernismo das formas livres no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify

Valle, M. A. A. 2000. Desenvolvimento da forma e procedimentos de projeto na arquitetura de Oscar Niemeyer (1935-1998). Tese de Doutoramento. FAU-USP.

Wisnik, Guilherme. 2001. Lúcio Costa. São Paulo: Cosac & Naify

Wortmann, Arthur. 1999. An architecture governed by viewing figures: Building houses on uncontrolled plots. In: Archis, outubro. http://www.archis.org/english/archis_art_e_1999/archis_art_9910_e.html

Xavier, Alberto (org.). 1987. Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração. São Paulo, PINI/ABEA/FVA.