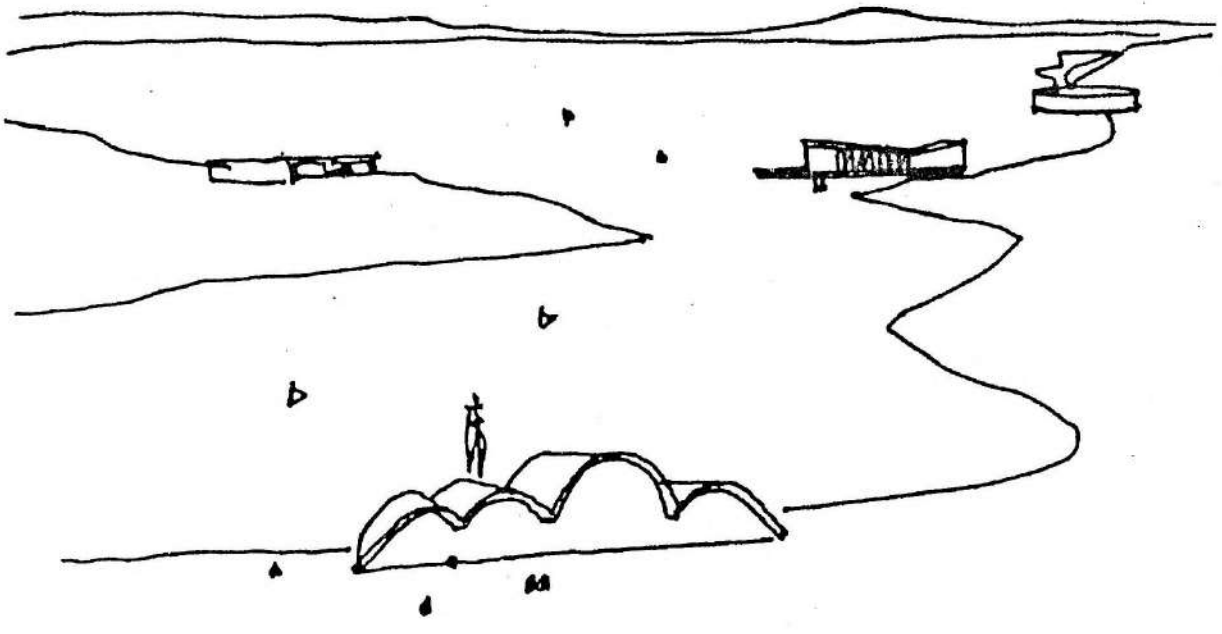


POR UMA ARQUITETURA, BRASILEIRA

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS
E CIÊNCIAS HUMANAS

Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a obtenção do Título de Mestre.
Dezembro de 1995.

Aluno: Luiz Antonio Recamán Barros
Orientadora: Prof. Dra. Otília Beatriz Fiori Arantes

POR UMA ARQUITETURA, BRASILEIRA

SUMÁRIO

PÁGINA

INTRODUÇÃO 4

A CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO

I - Modernidade e Tradição em Mário de Andrade e Lúcio Costa 11

II - Mário de Andrade e a Arte Colonial 18

III - Lúcio Costa e a Arquitetura Colonial 42

IV - Uma Ponte sobre a Civilização Burguesa no Brasil 63

A MODERNIZAÇÃO NA MARGEM

V - O MESP: Ponto de Convergência e Dispersão 67

VI - O Edifício e a Cidade 84

VII - Do "Edifício-Tipo" à "Cidade-Tipo" 90

VIII - Do "Edifício-Célula" ao "Edifício-Objeto" 99

A REPRESENTAÇÃO DA PÁTRIA

IX - O Pavilhão e a Pampulha: Consolidação e crise 124

X - Nacionalidade e "Mito" como Política do Estado 139

XI - O Pavilhão como "Cartão Postal" e "Espelho" 152

XII - Pampulha: Fragmentação e Concentração 165

CONCLUSÃO 186

BIBLIOGRAFIA 190

INTRODUÇÃO

O objetivo inicial deste trabalho era a compreensão dos elementos que constituíram a obra de Oscar Niemeyer como a versão definitiva da arquitetura moderna no Brasil durante determinado período. A "arqueologia" que se seguiu levantou diversas questões que apontavam relações com outras dimensões que não apenas as da própria obra. Sem poder contar com trabalhos críticos que arriscassem grandes "eixos explicativos", o aprofundamento do estudo dessa obra levou à definição de questões que envolviam a delimitação de um período de "formação" da nova etapa da arquitetura brasileira. Apesar de uma cronologia mais ou menos consagrada, foram estabelecidos temas que redistribuíam fases, projetos, influências e conjunturas incidentes. A divisão proposta só pode ser entendida dentro dos temas que discute, e por isso não considera, como faz parte da historiografia, diferentes momentos do "amadurecimento" em direção a um momento ideal. Não procura tampouco percorrer toda a produção, que evidentemente não se esgota nos poucos projetos analisados. Identificado um "modelo" (o da arquitetura que vai se tornar hegemônica), vai buscar nos projetos, ideário e conjuntura, elementos que apontem para sua explicação. No caso da arquitetura moderna brasileira, com uma origem tão precisa, as relações internas e externas não podem ser encaradas como dimensões que se visitam desobrigatoriamente, mas como um campo de forças plasmando simultaneamente forma arquitetônica e realidade social. Tal intrincamento de relações, proporcionado pela complexidade do momento social onde essa obra foi gestada, não permite uma aproximação imediata de sua evolução, feita de saltos e sínteses. Nossa tarefa será selecionar alguns momentos onde a concentração de vetores permita verificar influências que esclareçam desdobramentos. A partir das diversas possibilidades colocadas, problematizar as opções, a fim de compreender o espectro ideológico no qual se movimentou e interveio. Para tanto foram entendidas como sínteses históricas - não arquitetônicas - as experiências do projeto e construção do MESP (o momento "fundador"), do Pavilhão de Nova Iorque e do conjunto da Pampulha.

Esses três momentos podem ser considerados inflexões da realidade política e social do Brasil da primeira metade deste século. E é a partir da relação - muitas vezes apontada, ainda que não explicada - entre a arquitetura brasileira e o Estado, que se desenvolve o argumento. Essa questão ideológica ultrapassa os limites da produção arquitetônica, atingindo toda a produção artística e cultural,

senão desde a República, pelo menos nas três primeira décadas. A construção "ideológica" e política do estado nacional brasileiro foi fenômeno que teve desdobramentos em todas as esferas. A discussão inerente sobre uma "arte nacional" antecipou e, de certa forma, balizou as discussões sobre arquitetura dos anos '30. Assim, as questões do modernismo dos anos '20 se tornam fundamentais na compreensão do ideário e da produção arquitetônica posterior. Não apenas, como registram muitos, como um macro-ambiente modernizador, mas diretamente *como* base estética da síntese entre uma arquitetura moderna e especificidades nacionais. Sem essa discussão, Lúcio Costa teria desenvolvido de maneira outra as suas idéias transformadoras.

As três partes em que se divide o trabalho não representam necessariamente etapas, mas elementos da síntese em operação. A primeira parte ("A Construção da Nação") propõe um nexo temático entre as preocupações estéticas de Mário de Andrade nos anos '20 - momento de "redescoberta do Brasil" -, principalmente quanto à relação entre modernismo e arte e arquitetura tradicional, e as especulações de Lúcio Costa na década posterior. O objetivo é balizar e compreender as propostas do arquiteto sobre o que seria uma arquitetura moderna *brasileira*, a versão nacional dos princípios do movimento moderno de filiação corbusiana. O tema do "nacionalismo" - consideradas as diferenças entre o modernista e aquele do período getulista - vai ajudar a estabelecer distinções fundamentais entre tendências que estavam presentes quando da definição de um repertório arquitetônico "oficial", no final dos anos '30 e início dos anos '40.

Na segundo parte ("A modernização na Margem") recorreremos a uma análise do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública como um fato arquitetônico e um fato político. Procuramos mostrar, através dos recursos arquitetônicos utilizados pela equipe brasileira, liderada num primeiro momento por Lúcio Costa e posteriormente por Oscar Niemeyer, os elementos de linguagem que podem traduzir essa síntese complexa entre a continuidade de uma tradição arquitetônica e a adoção de novos princípios da arquitetura nova, e suas contradições. Essas discussões foram acionadas a partir das grandes transformações sociais deflagradas com a "revolução de 30".

As diferenças entre os riscos do MESP - primeiro registro de um "abrasileiramento" -, indicam as alterações como uma ruptura, cuja compreensão deve historicizar a

própria presença de Le Corbusier no Brasil, a partir dos impasses da arquitetura moderna na década de 30. E se o projeto do MESP se destaca como primeira grande realização corbusiana de edifício de grande porte, contém ele mesmo uma alteração dentro dos princípios do movimento moderno, indicadoras de mudanças outras que simplesmente idiossincrasias nacionais. Só pôde germinar por aqui a arquitetura moderna porque soubemos, com perspicácia, retirar-lhe os elementos constitutivos que interessavam ao jogo social em curso naquele período especial de nossa história. Essa filtragem possibilitou a perfeita adaptação de diversas soluções de ponta num país de industrialização insipiente. Fazendo um paralelo com a análise que faz Chasin,1978, do integralismo como uma "forma de regressividade no capitalismo híper-tardio", a arquitetura moderna brasileira tem também uma gênese que integra um processo cuja base é o capitalismo avançado dos anos '30 e seu estágio, desigual e combinado, do caso brasileiro. O nosso modernismo e arquitetura seriam uma forma de "progressividade no capitalismo híper-tardio", um outro polo dessa ambigüidade (outra face da totalidade do *corpus* social).

Essa leitura é reveladora das questões "locais" e "universais". A experiência brasileira da arquitetura moderna faz parte, como já foi dito, das aporias mais radicais da utopia moderna como "ideologia do plano". Só que isso não é suficiente para compreendê-la, a não ser na relação com a "base concreta" em que se desenvolveu (e não é essa base também engendrada pelas macro-alterações do capitalismo?). Tal *dialética* - entre questões "locais" e "universais" - deve acompanhar cada explicação deste trabalho, que também não trata das "questões da história mundial ... se as tratar diretamente" (mal comparando com o que disse Roberto Schwarz a respeito do romance em Machado de Assis).

A *flexibilização do projeto* corbusiano para o MESP ao mesmo tempo em que sintetiza parte dos debates sobre modernismo e nacionalismo que o precederam, abre uma vasta possibilidade de linguagem a partir da original composição ideológica - *a flexibilização de princípios* - a que vem dar resposta. Esse momento funda um repertório formal, direto ou dele decorrente, em grande parte apoiado numa funcionalidade social da mais empenhada variante modernista brasileira - momento contundente da associação entre política e cultura. A partir dessa sólida base modernista - "raízes brasileiras" e vanguarda - pôde viabilizar-se como obra ao alinhar-se ao projeto político vitorioso a partir de 30. Na intensidade da

transformação, meios e fins se tornam indistintos, dando a essa *flexibilização* um caráter simultâneo de contaminação ideológica e transformação endógena. Com as transformações *políticas*, essa confluência entre ação do estado e arquitetura se estreita e perde qualquer nebulosidade. Tanto o Pavilhão como a Pampulha não podem ser compreendidos fora da proximidade entre os interesses do Estado autoritário e soluções arquitetônicas. É nesse momento de total compromisso que a obra de Oscar Niemeyer vai necessitar de "liberdade total", uma inversão *ideológica*. Esse processo culmina na simplificação programada de "conteúdos nacionais" que a arquitetura vai materializar. Exuberância, abstração e imagem: populismo, massas urbanas, nacionalismo e comunicação. Os novos conteúdos da obra de Oscar Niemeyer não podem prescindir do modernismo e seus modelos oriundos da cultura popular, nem das elaborações abstratas da forma moderna. As diversas evoluções formais dessa arquitetura preenchem a perda do caráter propriamente estético da arte moderna com conteúdos que, se não asseguram "su adaptación a los usos simbólicos de la sociedad mercantil" (Helio Piñon no prólogo de Bürguer,1987:28), como o exemplo da arte *pop*, garantem simbolismo privilegiado à dimensão autoritária de uma sociedade de capitalismo periférico. É a constituição dessa obra, a partir do MESP, que será analisada na terceiro parte ("A Representação da Pátria"). Os anos dos projetos do Pavilhão de Nova Iorque (1939) e da Pampulha (1942) delimitam também a fase mais aguda daquilo que conhecemos como o Estado Novo. Certa sintonia entre os princípios arquitetônicos ali estabelecidos, e a política que caracterizou esse momento, vai marcar definitivamente a evolução do repertório de Oscar Niemeyer e de grande parte da produção brasileira. Temas como a "nacionalidade" e "mito" - fundamentais na componente "fascista" da política de Getúlio Vargas em relação às massas urbanas - vão ter impacto considerável na simplificação conceitual e formal ali operada. São esses aspectos justamente que diferenciarão a arquitetura brasileira dentro do panorama internacional, a partir dos anos '40.

Nas análises correntes sobre a arquitetura moderna brasileira verificamos ora uma desvinculação entre seu projeto e as circunstâncias sociais nas quais ela foi gerada, ora a demonstração da originalidade de suas soluções formais apesar dessas circunstâncias, ou seja, de seu patrocínio, inicial e duradouro, do Estado brasileiro. Algumas análises tem surgido em revistas especializadas que tentam repertoriar o vocabulário niemeyeriano de formas arquitetônicas dentro da

evolução de sua própria obra. Relacionam soluções diferentes a partir de pressupostos que ela mesma instaura (sua não inserção histórica e social). Mesmo a crítica dos anos '50, de forte cobrança política e de engajamento social, poucas vezes aproximava as soluções e sua nefasta apropriação "burguesa" denunciada.

Fora das análises estritamente arquitetônicas, encontramos críticas sobre o período do Estado Novo que associam essa arquitetura, como tantas outras manifestações, à estratégia ideológica desse estado autoritário, no sentido da modernização social e cultural do país, necessária à nova fase econômica que se iniciava. Além de reforçar esse vínculo entre o surgimento e desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira e os diferentes momentos do Estado brasileiro, em sua oscilação entre populismo e autoritarismo, a ampla compreensão dessa arquitetura deve compreender a linguagem de suas obras mais importantes onde, acreditamos, estejam registrados tanto esses vínculos como as suas contradições. Os elementos formais de que ela se valeu no início, e seu desenvolvimento durante diferentes períodos, podem ser analisados segundo uma lógica que, partindo das soluções formais corbusianas para a arquitetura de edifícios, profundamente associadas à sua concepção de cidade, chegue aos depurados elementos formais com os quais ela trabalha nos dias de hoje. Ou seja, a linguagem que Niemeyer utiliza em suas obras atuais mais polêmicas, como o Memorial da América Latina, é o resultado formal, no extremo, de uma solução preparada nas décadas de 30 e 40. As soluções propostas naquele momento apontavam para diversas possibilidades. Conduzidas por Niemeyer, elas foram se estreitando progressivamente, e seus impasses a levaram a essa hipertrofia da forma em relação a qualquer outra dimensão, seja ela econômica, urbana, técnica ou funcional.

O objetivo principal é a crítica da arquitetura moderna e contemporânea brasileira, em sua principal escola, procurando os compromissos ideológicos dos discursos que a sustentam, e das obras que os revelam, ou seja, da abstração progressiva de suas formas, chegar à concretude de sua proposta estética. Os ares de oficialidade que esses discursos tomaram, e sua plena vigência e atividades atualíssimas, têm de ser discutidos. O percurso da arquitetura de Oscar Niemeyer mostra a progressiva fragmentação dos elementos que a compõem, num silencioso monólogo que se impõe com a ajuda de um discurso ideológico que a pretende, inversamente, em sintonia com a nossa história e com a nossa realidade.

Podemos adiantar, poupando parte do trabalho aos críticos, que o método de análise das obras destacadas deixa de lado importantes aspectos para contrastar outros, fundamentais na construção de uma linha condutora. Como o objetivo não é de considerar monograficamente cada obra, mas de relacionar algumas obras que ajudem a explicar a "formação" da arquitetura moderna brasileira, aspectos historiográficos levantados - e outros tantos não obtidos -, que não participavam diretamente da construção dos argumentos, foram, por economia do texto, apartados. O trabalho de "garimpagem" de informações elementares reforçou a impressão corrente segundo a qual a arquitetura brasileira não tem uma literatura à altura de suas realizações. Estudos mais diretos sobre a vasta produção se tornam cada vez mais imprescindíveis, assim como a compilação de documentos e projetos encaixotados, em arquivos em deterioração. A nossa arquitetura, toda ela, solicita uma "Documentação Necessária". A fertilização da crítica arquitetônica brasileira permitirá que outras perspectivas sobre essas e outras obras surjam, estabelecendo novas e talvez contraditórias relações. Este trabalho procura apenas clarificar um percurso, tentando compreender seus impasses atuais, estes sim, mais unânimes que sua explicação.

PARTE I - A CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO

I - Modernidade e Tradição em Mário de Andrade e Lúcio Costa

Fez parte da consagração nacional e internacional da arquitetura moderna brasileira a sua vinculação com uma tradição brasileira do "barroco". Oscar Niemeyer, seu principal divulgador, utilizará esse vínculo baseado em três aspectos: a referência histórica - partilhando da boa tradição modernista, através da arquitetura colonial -, a referência supra-histórica - a paisagem tropical brasileira, a "curva da mulher amada", etc. - e marcando, através da curva, oposição ao ângulo reto do funcionalismo "frio e europeu". Ocasionalmente esses aspectos se compõem na explicação do intenso jogo plástico de suas formas. Passa assim, esse "diferencial criativo" - a desenvoltura das curvas em concreto -, a ter lastro na realidade cultural e social do Brasil, e a partir daí, representá-la. Apesar da prevalência da elaboração da forma ter de certa maneira se generalizado nas manifestações de arquitetura moderna em todo o mundo a partir da segunda guerra, no caso brasileiro teve de apoiar-se nas referências locais para se objetivar. O "arrojo" plástico da obra de Oscar Niemeyer, no início apresentado como defesa da liberdade "infinita" da forma na arquitetura, passa pouco a pouco a buscar relação com elementos abstratos da identidade nacional, numa construção ideológica que se mostrará essencial na consolidação do modelo *moderno-brasileiro*.

Dois fatores, interligados também entre si, podem ajudar a compreender essa "originalidade": o modernismo brasileiro e a conjuntura política e social do país a partir de 1930, quando entra em cena essa arquitetura. Parte do contexto que terá o movimento de 30 como clímax, esse modernismo cultural dos anos '20 marcou profundamente as formas de entendimento e representação da realidade brasileira. A partir de algumas pesquisas modernistas, Lúcio Costa poderá, durante os anos '30, indicar alguns "princípios" sobre a relação entre a nova arquitetura e a arquitetura tradicional brasileira, que estarão na base das explicações do virtuosismo "original" que caracterizará a arquitetura moderna brasileira. A

passagem do debate modernista para a pesquisa formal dessa arquitetura deve, no entanto, ser analisada a partir do desenvolvimento dos fatos sociais e políticos da nova ordenação ideológica durante a República Nova e o Estado Novo. Das pesquisas "teóricas" de Lúcio Costa nos anos '30, até a definição de um repertório a partir de alguns elementos formais na Pampulha, existiu uma acomodação ideológica que não pode, nas análises sobre o período, tornar indistintas as diferentes tendências em jogo. E para que depois possamos estabelecer o teor dessas tendências, é necessário que compreendamos a relação inicial que se estabeleceu entre algumas idéias de Mário de Andrade sobre arquitetura e arte brasileiras nos anos 20 - "hora zero em que se vive o esboço daquilo que vai se tornar a estrutura de classes do Brasil industrial e capitalista" (Viana,1984:39) -, e os "princípios" definidos por Lúcio Costa anos mais tarde, já num processo de consolidação, arquitetônica e social.

A partir de 1930, a modernização econômica e a modernização "ideológica" - sim, porque boa parte das querelas se ocupava em atualizar um discurso ideológico adequado à heterodoxia das nossas relações sociais e o "ecletismo" de princípios econômicos e sociais adotados pelas elites - deixam de ser um campo de lutas indefinido, reivindicado por diferentes camadas sociais em torno de projetos parciais, para se tornar um projeto de desenvolvimento nacional a ser acionado pelo novo Estado, que em seu nome, chegara ao poder. E, se na década de 20 podemos incluir o movimento modernista no rol de programas que buscavam, ao mesmo tempo definir e repropor uma feição moderna para a realidade brasileira, na década seguinte o leque das pesquisas vai se fechando em torno de objetivos mais claros, onde não se pode mais separar com nitidez especulações estéticas originais e a pauta modernizadora do Estado. E a definição dos princípios da arquitetura moderna brasileira, ao contrário do modernismo cultural em geral, se deu não só nesse novo ambiente ideológico, como sob a intervenção direta do novo governo. Sua importância na definição da nova imagem de modernização que era fundamental para a nova estratégia social e econômica foi rapidamente percebida pelo governo de 30. Desde seus primeiros momentos procurou incentivar a renovação da arquitetura, que se mostrava tímida e titubeante, através da tentativa de reforma da ENBA - Escola Nacional de Belas Artes - em 1930, e da anulação do concurso para o MESP - Ministério da Educação e Saúde Pública - em 1935.

O importante é destacar agora o conteúdo original da síntese que vai caracterizar essa arquitetura, já que ela tem sido apropriada de diferentes maneiras, dando fundamento às mais diversas experiências formais, não só de Oscar Niemeyer, como também de outros arquitetos e em outras áreas. É apoiada nas primeiras especulações sobre a nova linguagem que a pesquisa plástica do concreto, que marcou a arquitetura entre os anos '40 e '60, encontra respaldo histórico e simbólico, no arquivo de volutas e contorções "barrocas" da nossa arquitetura e arte tradicionais. A arquitetura colonial teria utilizado sem economia as formas curvas, tanto nos elementos decorativos como nas plantas de algumas igrejas, principalmente em Minas Gerais. Das lajes curvas, os pilares em "V", às abóbadas e até às "calotas" que participam das composições urbanísticas, todos podem ser identificados com uma tradição artística com certificado de originalidade atribuído pelo Modernismo. Associados à "exuberância da paisagem" (que tem no Rio de Janeiro seu maior exemplo) e às características étnicas do povo do Brasil ("sensualidade tropical"), nos conferem uma diferenciação em relação ao funcionalismo do ângulo reto, da forma sem ousadia do norte da Europa. A débil historicidade dessa apropriação já aponta estar esse ideário mais afeito à retórica simplificadora do discurso, anexado, de acordo com as conveniências, às obras. Essas possuíam, ao contrário, determinações bem mais substantivas. Não só a primeira aproximação com a tradição se deu a partir de afinidades "clássicas", como veremos em Lúcio Costa, como sua defesa se baseava na ausência de "afetações" e maneirismos, que o mesmo Lúcio Costa identificava com o barroco.

É fácil encontrarmos termos como "constante barroca", "barroquismo", "sensualidade", "amor pela curva", "neobarroco" etc. nas análises, rápidas ou não, da arquitetura moderna brasileira, tanto por parte dos críticos como por parte de *alguns* arquitetos[1]. Podemos dizer que é um lugar comum na análise dessa

---

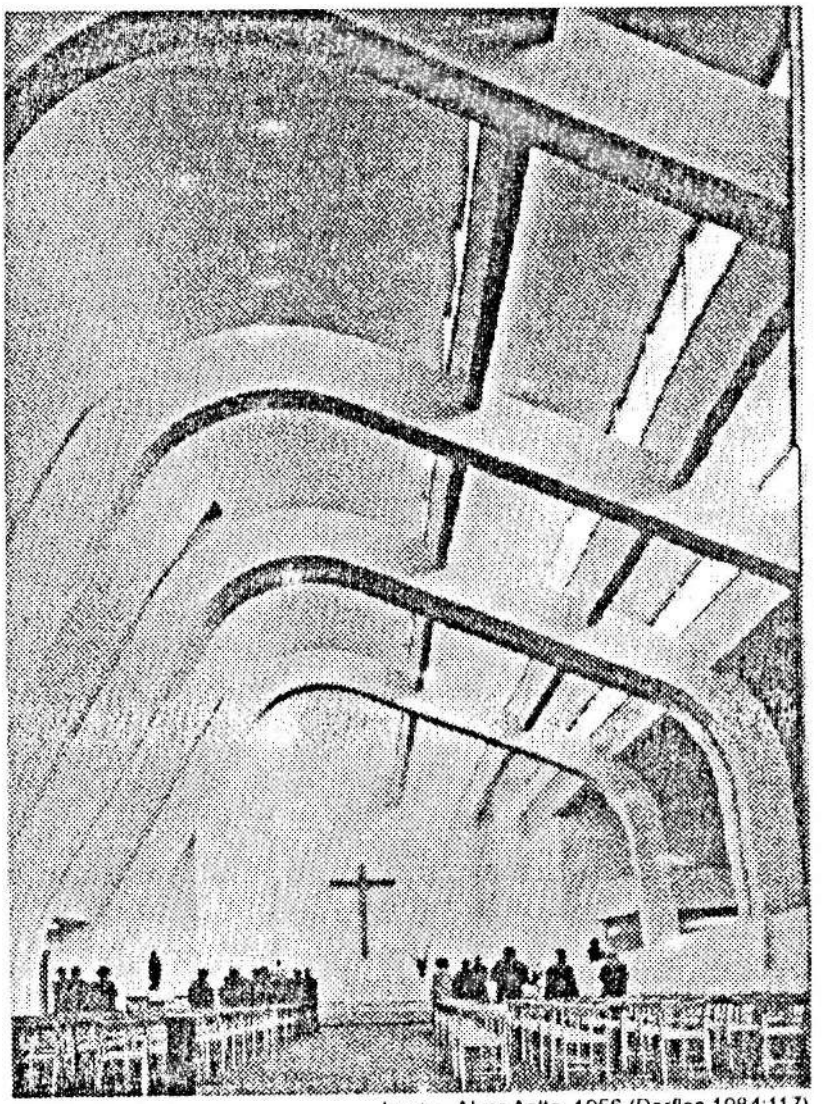
[1] "Dentre as várias correntes da arquitetura contemporânea do Brasil, há uma que é específica ao país e que ao menos sob a mesma forma, dificilmente poderia ter surgido em algum outro lugar: a tentativa de conciliação entre os princípios da arquitetura 'moderna' e os da tradição local, representada pela arquitetura implantada pelos colonizadores portugueses e seus descendentes nos séculos XVI e XVII. Esse é um aspecto importante, que marcou profundamente a nova arquitetura brasileira, contribuindo para realçar sua originalidade." (Bruand,1981:119)
"...quella costante barocca sempre presente nelle grandi opere dell'epoca coloniale brasiliana: nelle statue dell'Aleijadinho - lo scultore lebbroso - come nelle centinaia di chiese di Bahia e di Ouro Preto, - si ritrovava nel "*neo-barocco*" niemeyeriano." (Dorfles,1984:119)
"Los jóvenes seguidores de Le Corbusier transformaron inmediatamente estos componentes puristas en una expresión nativa altamente sensitiva que con su plástica exuberante recordaba el barroco brasileño del siglo XVIII. El exponente más brillante de esta modalidad retórica fue Oscar Niemeyer..." (Frampton,1983:258)

arquitetura, a partir de um determinado momento[2]. A "afinidade natural do Brasil pela curva" formaria a equação estética que uniria elementos de paisagem, dos corpos e da história, dando justificativa às livres experiências formais que caracterizaram a produção arquitetônica brasileira. Essa foi a operação que justificava e realimentava nossa arquitetura, principalmente a partir do projeto do conjunto da Pampulha, em Belo Horizonte, e a ascensão de Oscar Niemeyer no cenário nacional e internacional. A simplificação de uma tradição construtiva e essa caracterização elementar da arquitetura moderna não corbusiana, acompanhou a simplificação dos elementos com os quais a arquitetura moderna brasileira passou a trabalhar, realimentada pela consagração da fórmula que havia ajudado a criar. Tanto a utilização exclusiva da curva em concreto armado quanto a condenação sumária do funcionalismo e da Bauhaus são facilmente criticáveis a partir das leituras contemporâneas desse período. Diversas utilizações da forma curva - formas regulares ou irregulares -, anteriores ao próprio Le Corbusier, são amplamente conhecidas. As tendências "neobarrocas" da arquitetura contemporânea, que seguem uma tradição que atravessa o modernismo, estão disseminadas por todo o mundo (Dorfles,1984). O esquematismo da oposição entre ângulo reto e curva só tem fundamento como panegírico, na exaltação da produção local *versus* os "funcionalistas", que cobravam racionalidade arquitetônica e política de nossos principais arquitetos (polêmica com Max Bill). E as diferentes posições das correntes da Arquitetura Moderna não se sobrepõem àquilo que as identificava como um projeto social e arquitetônico, sua vinculação ao capitalismo industrial e sua ideologia, cujo processo negava na prática o "horizonte socializante" que as animava. Vale apenas registrar aqui que a redução desses elementos por parte dos pensadores da nossa arquitetura moderna - incluindo os

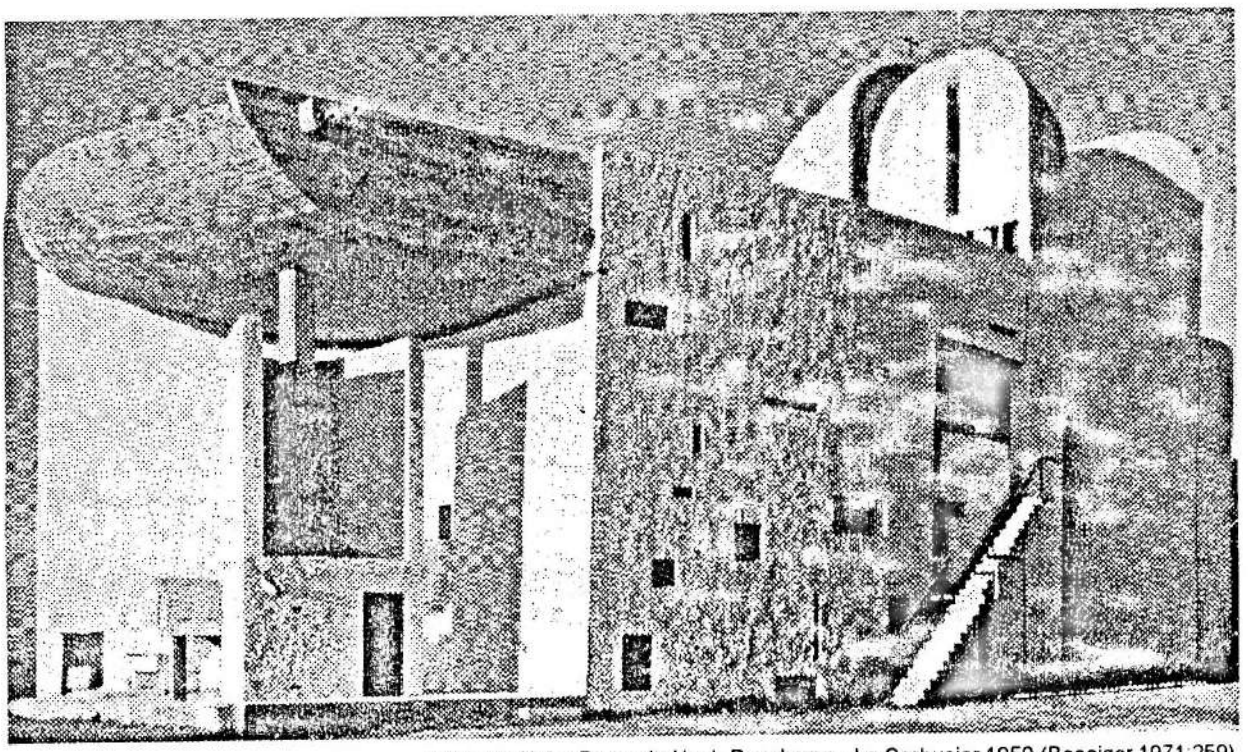
---

"... a sociologia brasileira que mais vem contribuindo para esclarecer sociologicamente não só o Brasil, como o Homem social situado no trópico, pode ser considerada, em relação com a sociologia rigorosamente clássica - adstrita a fórmulas européias ou a técnicas anglo-americanas - uma sociologia barroca ou clássico-barroca, como é o caso da sociologia de Euclides da Cunha em "Os Sertões": espécie de equivalente, no plano sociológico, das esculturas do Aleijadinho, das expressões musicais de Vila-Lobos e das arquitetônicas de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer." Trecho de Gilberto Freire retirado da introdução do livro de Leopoldo Castedo que trata, todo ele, de "A Constante Barroca na Arte Brasileira", cujo destaque principal é a aproximação da obra do Aleijadinho com a de Oscar Niemeyer.(Castedo,1980:10)

[2] As "formas curvas" - expressão usada aqui genericamente evidenciando a generalidade dos discursos a seu respeito -, sua evolução e nuanças, serão analisadas nos próximos capítulos.



Igreja - Alvar Aalto, 1956 (Dorfles,1984:117)



Igreja de Notre Dame du Haut, Ronchamp - Le Corbusier,1950 (Boesiger,1971:259)

próprios arquitetos -, visava a sua adaptação à equação ideológica que a viabilizou. [3]

Em Lúcio Costa, desde o início essa formulação apontava diferentes conteúdos e diferentes alternativas. Apesar de ser um entusiasta das soluções criativas da arquitetura de Niemeyer, em seu trabalho, tanto teórico como arquitetônico, raras vezes se vê tal simplificação. Principalmente após Brasília, a consagração desse esquema arquitetônico fez com que ele dela se utilizasse aqui e ali para explicar e justificar as soluções empregadas. Mas tanto na elaboração inicial de seu programa, como nas críticas mais detalhadas, e até em seus projetos, podemos recolher uma equação, que de todos os pontos de vista foi mais complexa em seus elementos, como apontava para diferentes soluções. Responsável pela formulação dos princípios da arquitetura moderna brasileira, sua filiação a Le Corbusier e sua relação com a arquitetura do passado, Lúcio Costa traçou o pano de fundo sobre o qual ela se movimentou. A partir daí essa arquitetura foi-se moldando às circunstâncias, que se por um lado lhe restringiam as possibilidades criativas, davam-lhe, por outro, a razão de ser. Tanto o papel demiúrgico de Lúcio Costa, como sua participação decisiva durante décadas fazem com que a análise de sua obra forneça um roteiro dos percursos e atalhos percorridos. Antes de verificarmos nas obras de arquitetura os impasses e opções efetuadas, analisemos a partir de suas reflexões, a síntese proposta por Lúcio Costa entre "arquitetura nova e tradição local", no momento da transição, ou ruptura, entre o Neocolonial, e as idéias de Le Corbusier recém abraçadas.

Além disso, o clima de nacionalismo (nacionalismos) na década de vinte não foi um fenômeno brasileiro, apenas. Possibilitou o afloramento de um estilo tradicionalista

---

[3] A "força criativa" das formas curvas da arquitetura brasileira, nascida diretamente do repertório corbusiano, acabou, segundo Oscar Niemeyer por influenciar o "nosso velho mestre". Ao destacar a importância da obra de Le Corbusier em seu trabalho, acaba por relevar o oposto: "...E como soube resistir às investidas do funcionalismo, às palavras de ordem da 'planta de dentro para fora', do 'menos é mais', da 'pureza arquitetural' e até da 'máquina de habitar' que logo esqueceu, a cobrir Ronchamp de retas e curvas consciente de que a beleza bastava para justificá-las...Grande foi sua influência em todos os arquitetos da minha geração. Mas como foi bom ler no livro de Memórias de Ozenfant essa frase significativa: 'Le Corbusier a partir de certa data passou a desprezar o ângulo reto, atraído por uma arquitetura que vinha de fora com muito talento'". Em sua análise seletiva das qualidades do mestre, Oscar Niemeyer destaca o abandono, segundo sua interpretação, das posições mais abrangentes de caráter programático-social, como a noção da máquina de morar, pela busca da beleza como conteúdo suficiente. Tal Le Corbusier atenuado teria, segundo o próprio Oscar Niemeyer, se "convertido" justamente após o contato com uma arquitetura que "vinha de fora".(AU,out/nov87:28)
Observe-se que Lúcio Costa, em depoimento na mesma revista (pp. 23-24) afirma categoricamente que a obra de Le Corbusier seria a mesma ainda que ele nunca tivesse estado no Brasil.

não só no Brasil, e levantou questões outras, não apenas de caráter nostálgico e conservador. Em âmbito global, são conhecidas as alterações que tal clima propiciou, das artes à política. O modernismo da semana de 22 e as propostas de Lúcio Costa sobre a arquitetura moderna são ambos devedores do debate entre nacionalismo e internacionalismo, que caracterizou a cultura moderna brasileira. Se o neocolonial não foi uma "transição necessária entre o ecletismo de caráter histórico..., e o advento de um racionalismo moderno...", como quer Bruand (1981:58), traduziu para a arquitetura um pensamento nacionalista - crucial num país colonizado -, com forte presença nos anos 20 e 30. Não foi livre desse espírito nacionalista que Lúcio Costa definiu os princípios da nova arquitetura no Brasil.

A completa avaliação do movimento Neocolonial, das suas realizações às influências no pensamento brasileiro, é tarefa a ser realizada. Na sua falta, não devemos aceitar sem restrições a versão, reforçada por Bruand, da transição lógica e necessária para a arquitetura moderna. Esse percurso, que foi parcialmente o de Lúcio Costa, teve como pré-requisito o seu rompimento, nada tranqüilo, com esse movimento, acompanhado da explicação de seu caráter formalista e artificial. A "tomada de consciência" de nosso passado colonial, que influenciaria o Modernismo, tem como uma de suas manifestações, ou sintomas, o movimento Neocolonial, não sendo ele a sua causa. Somente analisado dentro do espírito nacionalista pelo qual passava o Brasil e o mundo, poderá ser compreendido como um projeto, senão contrário, pelo menos fora da abrangência do Movimento Moderno. E desse espírito nacionalista o nosso modernismo, paradoxalmente, também foi um fruto. Portanto a ligação entre o Neocolonial e o Modernismo, como disse, a ser realizada, não pode ser direta, mas sim encaminhada talvez para um mesmo ponto de origem, ou um mesmo problema, ainda que cronologicamente se *sucedam* em importância.

As características do Modernismo brasileiro (sua pesquisa da tradição colonial e popular), o percurso de Lúcio Costa e outros arquitetos que se destacaram primeiro no Neocolonial, o atraso na adoção do programa de uma arquitetura racional e a fama internacional de originalidade da arquitetura moderna brasileira fazem com que seja aceita sem problemas a ordem das etapas de sua implantação. Tal esquema procura demonstrar como era inevitável o surgimento de um programa original, como a arquitetura moderna é um fim último a ser alcançado, como o "espírito racional" estava em gestação, mesmo que aparentemente

disfarçado ou parcialmente revelado. Segundo Bruand - que resume um certo consenso -, a criatividade e originalidade de um povo, no caso o brasileiro, estava adormecida pelos desvios do século XIX, sendo reanimada com o Neocolonial, laboratório do devir, realizado plenamente com a vinda do mestre suíço. Apesar de assim bem apresentado, esse percurso foi pleno de contradições, realizado a cada embate, e seu resultado, longe de uma síntese final, foi ambíguo e parcial.

A síntese proposta por Lúcio Costa tem evidentemente apoio ideológico no modernismo brasileiro dos anos '20. Foi lá que a vanguarda artística teve como programa o descobrimento e a transformação de uma nação que se emaranhava nas relações coloniais onipresentes e os modelos de progresso industrial a serem seguidos. No trabalho de Mário de Andrade tal ambigüidade, marca desse movimento, atinge uma reflexão exemplar. E quando seu tema era arquitetura, poupando muito trabalho a seus epígonos, tais reflexões encontraram solo fértil, como no caso de Lúcio Costa.

Propondo um alteração na equação que encadeia o Neocolonial, o trabalho de Lúcio Costa e arquitetura nova, cujo vínculo biográfico faz subestimar seus conteúdos conflitantes, vamos relacionar o pensamento e perspectivas do próprio Lúcio Costa e de Mário de Andrade, que se não estão ligados formalmente - através de um debate direto nesse momento -, seus temas e preocupações os aproximam. O interesse pela arquitetura colonial brasileira e seu engajamento com a arte moderna permitem que se destaquem alguns pontos de aproximação e distância. Mário de Andrade, tendo sido pioneiro nessa aproximação, dará a base ideológica, reforçada pelo movimento modernista, a partir do qual Lúcio Costa poderá compor, em teoria e prática, um tipo de arquitetura que será moderna e brasileira.

II - Mário de Andrade e a Arte Colonial

"Uma Aurora que não deu dia"
Mário de Andrade, 1928.

Nos anos que antecederam a Semana de 22, Mário de Andrade voltou-se para a produção colonial da arte e arquitetura religiosas. Em texto publicado em 1920 (Andrade,1920), após viagem pelas cidades do ouro em Minas Gerais, suas preocupações se centraram ainda na defesa de um estilo arquitetônico mais próximo às tradições culturais do povo brasileiro que as cópias mal feitas das catedrais e igrejas européias. Esse estilo deveria contemplar a tradição luso-brasileira das igrejas coloniais em contraposição aos neoromânicos, neogóticos, etc. das novas igrejas das cidades em crescimento. Mesmo ressalvando as adaptações necessárias, que a vida contemporânea solicitava, e descartando as simples cópias dos modelos antigos, essa defesa pode ser alinhada à coetânea voga de estudos sobre o período colonial, que apontavam para a criação de um estilo Neocolonial que deveria orientar as novas construções[1]. Mas, alguns aspectos levantados permitem retirar de suas observações importantes distinções que vão estar presentes no momento modernista posterior, e que, como veremos, serão fundamentais para a definição de uma arquitetura *brasileira*.

---

[1] Em 1914 o engenheiro português Ricardo Severo, citado por Mário nesse texto, conhecedor profundo da arquitetura tradicional portuguesa, realiza uma série de conferências na Sociedade de Cultura Artística, em São Paulo, em defesa do estilo colonial Brasileiro. Deflagrou nessa ocasião o surto do Neocolonial, que, apesar de ter nascido em São Paulo, cedo galgou à academia, através de José Mariano Filho, diretor da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Lúcio Costa foi um de seus mais brilhantes alunos. Sua divulgação na capital federal se deu através de um concurso em 1921 "destinado a incrementar os estudos preliminares visando a criação de um tipo de arquitetura nacional, inspirada diretamente no estilo das contruções arquitetônicas sacras e civis feitas no Brasil durante o período colonial". A grande oportunidade, no entanto, se deu na Exposição Internacional do Centenário da Independência, em 1922, onde a maioria dos pavilhões brasileiros adotava esses princípios. Seu apogeu se deu na 2ª metade da década, com o concurso para a escolha do anteprojeto do pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia e a construção da Escola Normal do Rio de Janeiro. (Bruand,1981:55)

O Neocolonial dos anos '20 e '30, consagrado pela ENBA, vai definir uma série de elementos "coloniais" - sim, a partir de exaustivas pesquisas... - que vão constituir os modelos para as novas construções. O inventário técnico-formal, iniciado por Ricardo Severo e depois bastante ampliado, criou um repertório acadêmico que rapidamente substituirá os manuais de ensino de arquitetura clássica e de suas ordens. Dessa forma perdurará o mesmo caráter "artificial" denunciado depois por Lúcio Costa - formado nessa tradição -, nesse aspecto pouco diferente do ecletismo do século XIX. Sua reutilização não respeitará as diferenças entre as construções civis, religiosas, militares, etc. (Costa,1931:47). Esses elementos arquitetônicos isolados serão, por toda a duração do Neocolonial, reordenados em cada projeto, sem respeitar o vínculo entre as diferentes linguagens e a função do edifício que lhe servia de base (como exemplo rápido, as inúmeras residências neocoloniais com portadas à *aleijadinho*, cópias daquelas das igrejas)[2]. Esse estilo encastelado teve em seu momento inicial, no entanto, um componente "antropológico" que iria influenciar as reflexões de Mário de Andrade sobre a relação entre arquitetura e perfil sócio-cultural de um determinado povo, de grande importância, pelo menos, em suas pesquisas sobre a tradição arquitetônica brasileira. As suas observações nesse primeiro texto, ainda que independentes - o trabalho posterior de ambos mostrará o quanto se distanciariam -, se aproximam das propostas iniciais de Ricardo Severo, nos primórdios de sua defesa da tradição. Suas idéias fundamentais foram apresentadas em conferência realizada em 20 de junho de 1914, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, manifesto primeiro desse movimento[3], depois ampliadas e transformadas em livro publicado em 1918 (Bruand,1981:52). A viagem de Mário de Andrade que deu origem ao artigo em questão foi realizada em 1919.

---

[2] "Havia além de tudo, por parte da maioria dos arquitetos, um desconhecimento dos princípios básicos e da diversidade da arquitetura luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII; não se fez uma diferenciação entre a arquitetura laica e a religiosa, nem se levou em conta as várias diferenças regionais existentes. A preocupação predominante com a forma decorativa levou a tomar de empréstimo e a misturar sem discernimento o repertório utilizado nas construções mais ricamente ornamentadas, isto é, nas igrejas da Bahia e de Pernambuco, para aplicá-lo a edifícios de finalidade totalmente diversa." (Bruand, 1981:58)
"Sob esse ponto de vista, a arquitetura Neocolonial surgia como uma trama de contradições; não desprezava os progressos materiais, mas não ousava confessá-los (dobradiças falsas, caixotões imitando vigas, juntas falsas simulando pedra, estrutura de concreto cuidadosamente disfarçada, vigas de madeira cortadas perfeitamente na serraria e depois retocadas a machado para parecer que foram esquadradas por esse meio, arestas puras das barras de ferro mutiladas para fazê-las perder sua perfeição)". (Bruand,1981:73)

[3] As citações de Ricardo Severo fazem parte dessa conferência, retiradas de um *exemplar em* xerox, sem referência à publicação.

Ricardo Severo propõe a utilização dos elementos arquitetônicos "nacionais" em substituição à "idade da moda e dos pastiches". Sua formação de engenheiro em Portugal permitiu-lhe conhecer profundamente as técnicas construtivas tradicionais de seu país, "inclusive do ponto de vista arqueológico" (Bruand,1981:52). Ao chegar ao Brasil deparou-se com a ampla utilização dos modelos portugueses, principalmente até o início do século XIX. Convencido da relação entre a arte - "*que não é só* a que nos ensinam as obras-primas dos artistas geniais que floresceram nas grandes épocas da humanidade" - e a sociedade, principalmente a arquitetura - "a que tem em mais alto gráu êsse caráter eminentemente social" -, procura convencer os brasileiros a abandonar os exemplos franceses, italianos, etc., em moda desde o final do século XIX, por aqueles que são próprios de sua *tradição* - entendida como "a história evolutiva de um organismo social". Vai localizar as origens da arte tradicional - que deveria ser reavivada no Brasil[4] -, no "período histórico da colonização portuguesa", já que a arte indígena não seria *tradicional*, ainda que "autóctone". A tradição brasileira será iniciada pelo "aventureiro lusitano, mercador também, mas colonisador, [que] foi se fixando à terra descoberta e conquistada, adaptando-se ao nôvo meio e aí estabelecendo a tradição nacional, que herdou dos seus antepassados, e é característica de sua raça." Durante séculos essa tradição *popular* do "coração da Ibéria" em solo americano resistiu às "influências estrangeiras", estabelecendo-se com "naturalidade, enraizando-se e proliferando". Sua descrição da casa popular dos pioneiros, bem como dos primeiro templos primitivos, destaca o que há de "mais modesto, com as mais humildes formas, sem o menor atavio na sua simplicidade rude e primitiva".

Mesmo se tornando mais tarde um estilo oficial e destinado aos palácios e mansões - inclusive na obra construída do próprio Ricardo Severo -, essa primeira defesa nacionalista de uma tradição popular, "de baixo para cima", destacada da arquitetura monumental clássica e aristocrática, fará eco nos primeiros estudos de uma arte nacional, no momento de suà própria definição. Serão porém os estudos das modenaturas e das soluções plásticas que irão consagrar esse novo "estylo",

[4] Nem sempre, e nem por todos, a utllização dos modelos da nossa arquitetura tradicional foi defendida. Como exemplo pitoresco, citemos a dúvida do eminente Christiano Stockler das Neves, famoso arquiteto "moderno" do período - defensor do *Luís XVI* -, formulada como conclusão de seu artigo sobre a - má... - tradição "atamancada" portuguesa: "Haverá alguem que tendo visto as construcções na Bahia deseje transportar para sua cidade o gosto adoptado nas construcções dáquella antiga cidade?" (Neves,sem data).

como se pode bem observar em seus projetos mais divulgados nos anos posteriores. A linguagem dos elementos tradicionais dará, dessa forma, mais munição à febre nacionalista que se aproximava, que suas eventuais motivações políticas ou sociais[5]. Nas conferências iniciais, essas preocupações apontadas justificam e acompanham a extensa catalogação dos elementos arquitetônicos, que darão origem a uma série de estudos de reconhecimento das obras esquecidas durante o século XIX, preocupação que se oficializará inclusive no auge do "modernismo", através da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), de 1937. A partir do "salvo-conduto" nacionalista e popular, as propostas básicas desse estilo terão livre trânsito, durante determinado período - essa foi a influência sobre Mário de Andrade -, entre as correntes culturais que a partir dos anos vinte vão começar a definir o novo Brasil, ainda que seu caráter prescritivo e formal o aproxime dos adereços historicistas que tentava atualizar.

Não preocupado com questões arquitetônicas *strictu sensu*, a definição de uma arquitetura *tradicional*, em oposição a uma *estrangeira*, tem nesse momento para Mário de Andrade a importância de "comovidamente fallar á alma do povo". Menos que por um estilo histórico definido, as igrejas brasileiras coloniais se destacam pelo fato de fazer parte já da cultura nacional, de um *caráter* popular brasileiro - o sentido da "arte coletiva" de Ricardo Severo -, que pode ser percebido pela presença dessas igrejas centenárias em nossos cenários rurais e urbanos. Diz:

> "Talvez nós mesmos possamos ainda ver renovar-se no fundo sempre verde das nossas paisagens a igreja simples e nobre, a capella risonha e sentimental que nos aponte no passado o heroismo branco dos Anchietas, o heroismo rubro dos católicos bandeirantes!"

Esse "espírito" de certa forma materializado na cor, proporção, simplicidade e "majestade" das igrejas tradicionais - principalmente as capelas e "igrejas paroquiaes" -, não pode simplesmente ser traduzido em um revival estilístico, o que Mário de Andrade prontamente irá perceber. Mas nesse momento defende o "estylo tradicional" como maneira de barrar a "dissonância" provocada pelo

---

[5] Não podemos deixar de observar o forte conteúdo nacionalista e republicano nessa defesa da arquitetura popular portuguesa ("O povo foi sempre o seu arquiteto, o seu grande e original artista"). Nos informa Bruand que Ricardo Severo chegou ao Brasil em 1910, numa espécie de exílio após participar de uma conspiração republicana em Portugal (Bruand,1981:52). Essa aproximação com a política é, no entanto, de nossa responsabilidade, assim como uma eventual relação entre o Neocolonial "aristocrático" de suas futuras obras com a sua participação como sócio do Escritório Técnico Ramos de Azevedo e com seu grande sucesso comercial.

ecletismo dos modelos e pelo "desejo de 'epater le bourgeois' com formas exóticas", que estariam distantes das características culturais e psicológicas do povo do Brasil.

A caracterização de uma tradição construtiva que dialogava com um perfil cultural específico - que em Ricardo Severo aproximava Portugal e Brasil -, vai influenciar Mário de Andrade na busca de nossas características *específicas*. Se para Mário de Andrade essa "alma popular" possuía feições próprias daquela lusitana, também com uma "corda sentimental que vibra intensamente a certas visões do passado", cuja saudade, porém, é acentuada pelo "sangue da raça escrava e da raça expulsa que lhe corre nas veias", será também na colônia que ele buscará as primeiras manifestações *nacionais*, e estas também "incultas" e populares. Está, porém, na distinção realizada *dentro* do período colonial, a originalidade de seu pensamento, e que o afasta da caracterização genérica - própria do Neocolonial e que de certa forma ficou consagrada pelas políticas de proteção ao patrimônio histórico -, a respeito da tradição colonial. Mário de Andrade vai se preocupar com o caráter dessa tradição já nesse texto de 1920, em função de um horizonte ainda nebuloso onde está a conformação de uma arte com características nacionais, conceituação desenvolvida, a partir dessas primeiras avaliações, nos anos posteriores. Interessa-lhe mais o que *não* é português; o que nos diferencia de uma arte lusitana feita no Brasil, em direção a uma arte - por certo de influência portuguesa -, brasileira já. Estabelece assim uma distinção entre as construções tipicamente portuguesas (como as igrejas e grandes edifícios no litoral), e aquelas que sofreram uma adaptação no Brasil. Ao contrário, o Neocolonial destacava as obras de maior elaboração formal e de riqueza nos detalhes ornamentais (portadas, beirais, cantaria, etc.), considerando o período colonial como um todo, pelo menos quanto à *nacionalidade*. Mário de Andrade começa a oferecer assim, uma outra possibilidade dentro desse espírito nacionalista - o qual aparece na arquitetura e nas belas-artes como uma reação ao ecletismo historicista e exótico -, e que a partir daí servirá de base para propostas posteriores, suas e de grande parte do modernismo brasileiro.

Vai precisar o nascimento da *arte nacional* no espaço e no tempo. Paradoxalmente, será encontrada na *colônia*, só que quando "vibravam os últimos acordes do século 17", e no meio de um "sertão misterioso". Aí foi descoberto pelos bandeirantes o "Eldorado de Pizzarro". Ao contrário das cidades litorâneas, mais diretamente

vinculadas às modas da metrópole, a civilização do ouro foi o laboratório onde, sob determinadas condições, se criou, com vigor, o mais importante período de criação artística no Brasil. Diz:

> "Foi nesse meio oscillante de inconstancias que se desenvolveu a mais caracteristica arte religiosa do Brasil. A Igreja pode ahi, mais liberta das influências de Portugal, proteger um estylo mais uniformal, mais original, que os que abrolhavam podados, áulicos, sem opinião própria nos dois outros centros... em Minas as Igrejas construídas... tomaram um caráter mais bem determinado e, poderíamos dizer, muito mais nacional."

Ao problematizar a conformação de uma arte com características brasileiras, Mário de Andrade rabisca aqui a visão bastante fugente da especificidade de uma arte original. Vai buscar no passado e na distância seus primeiros movimentos: na colônia, sob influência absoluta do domínio português - domínio econômico e todos os seus desdobramentos -, através de contingências históricas que se compuseram de maneira diferente em relação a outros sítios coloniais. À distância do mar, suavizada a cada serra, a influência estilística teve necessariamente que se alterar nas Minas, de modo mais radical que nos dois portos de grande importância, Salvador e Rio de Janeiro, e no litoral em geral. Essa distância geográfica significava na época, além das dificuldades de utilização de materiais de construção importados, uma comunicação dificultada, uma imprecisão das informações sobre o mundo metropolitano e europeu[6].

Ao contrário do "formigueiro", encontrado por Antonio Callado em Quarup, na lembrança de Roberto Schwarz (1987:33), Mário de Andrade se depara com uma produção artística de relevância (está preocupado aqui com a arquitetura religiosa), que surge como uma evolução cultural de uma arte importada em seus princípios e estilos, que em condições especiais, começa a plasmar a arte brasileira, fruto evidente, não de um povo definido (não eram bandeirantes e reinóis?), mas de uma história que começa a trilhar caminhos próprios - ou atalhos -, diferenciando-se e ganhando especificidade e autonomia em relação à história

---

[6] A mão tênue do estilo não se verificava na dominação política, onde o peso do pulso forte do Estado Português foi precocemente sentido, nessa precária, de início, estrutura social. A historiografia contemporânea verifica essa presença policial do Estado Português já nos primeiros momentos da descoberta do ouro e das pedras preciosas, por ser o produto desse novo ciclo econômico, ao contrário do açúcar, um equivalente universal, prescindindo de Lisboa para sua comercialização. A presença do Estado foi ostensiva na região aurífera (Vila Rica), e absoluta na região das pedras preciosas (Diamantina).(Souza,1986:95)

da Metrópole. Histórias que se separam a cada passo, e que, portanto, provocam produções distintas, necessariamente. No caso de Minas Gerais, dado a importância de seus artistas, frutos de uma sociedade dinâmica e de contrastes - principalmente em relação aos ciclos econômicos anteriores -, essa arte floresceu pela primeira vez. Como seu objetivo não era a constatação sociológica do aparecimento de uma sociedade diferente no ciclo do ouro - que vai ocupar em grande parte a historiografia brasileira algumas décadas depois -, mas sim a compreensão do momento histórico que produziu uma arte diferenciada, passa então a indicar quais características ele identifica nessa nova arte.

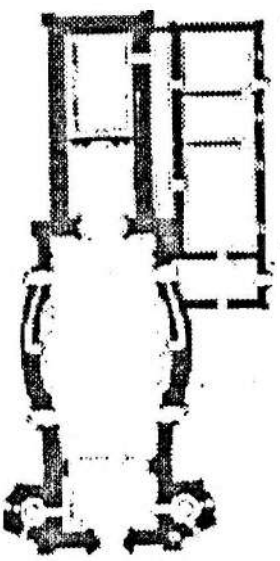
A "estilização do estylo" ocorrida no Brasil, em Minas Gerais - "motivo de orgulho"-, se deve, segundo Mário de Andrade, ao fato das contorções características da decoração barroca na Europa terem passado ao plano do edifício, à sua volumetria, aqui na colônia. Isso torna a Matriz de São João del Rey mais importante artisticamente que a matriz de Caeté, "famosíssima", mas de traço vindo de Portugal. Apesar da imprecisão de conceitos e de dados históricos[7], podemos retirar dessa distinção feita por Mário de Andrade, entre esses dois momentos - arte de origem portuguesa feita no Brasil e arte brasileira influenciada pelas escolas européias -, a construção de um conceito de nacionalidade e originalidade nas artes, que a partir daí percorre diversos caminhos, em diversas direções.

A originalidade dessa nossa arquitetura religiosa chega ao apogeu na "segunda fase", que corresponde à segunda metade do século XVIII, ou seja, com a construção das sedes das Irmandades (Carmo, São Francisco de Assis e Santa Ifigênia, em Vila Rica), posterior à das Matrizes (Sé de Mariana, Matriz de Antonio Dias e Pilar, em Vila Rica) e com a obra de Antonio Francisco Lisboa, onde o "barroco" atinge sua feição "mais acertada e mais nobre". Segundo Mário de

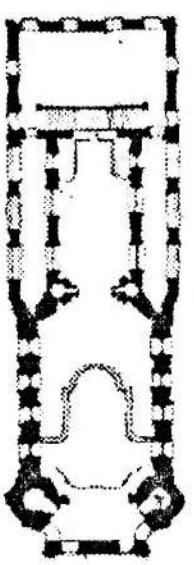
[7] Temos de observar que a diferenciação estilística que ele vai operar não deve ser entendida em seus termos, e que sua utilização neste trabalho só tem sentido porque o objetivo é identificar as indicações do seu conceito de arte nacional, mais desenvolvido em trabalhos posteriores. Após décadas de estudos e pesquisas, tanto a definição de estilo barroco no Brasil - que cedeu espaço nos seus extremos para o Maneirismo, anterior (arquitetura Jesuítica), e o rococó, posterior -, quanto as pesquisas arqueológicas, dão mais precisão às classificações dessas fases da arquitetura religiosa, que, no mais, tinha uma planta retangular (arquitetura "chã" portuguesa), com um interior decorado em estilo. Os movimentos da planta, indicados por Mário de Andrade, são da última fase, das sedes das Irmandades, e mesmo assim podem ter origem no rococó da Europa Central, ou diretamente dos planos borromínicos, e não podem ser vistos como característica própria do caso brasileiro (Telles,1980; Bury,1991:103). As fases históricas da construção das igrejas em Minas Gerais, sugeridas por Mário de Andrade, são praticamente as consagradas pela literatura: as capelas primitivas, as Sés das vilas e as Igrejas das Irmandades, apogeu artístico da produção mineira.



São Francisco de Assis de Ouro Preto iniciada em 1766 - Aleijadinho
(Arte Sacra Brasileira,1988:85)



São Francisco de Assis de São João del Rey
iniciada em 1774 - Aleijadinho (Bury,1991:109)



São Francisco de Assis de Ouro Preto
(Bury,1991:75) -Plantas não propocionais

Andrade, esse apogeu artístico se dá quando se processa plenamente uma alteração estilística da *escola mineira* no interior do estilo barroco europeu, mais preocupado com as volutas da decoração que com a fantasia do espaço: "a comprehensão do estylo é menos exterior e ao passo que a decoração se simplifica a phantasia curva reflecte-se nos planos". E o representante máximo dessa ingenuidade criadora é o próprio Aleijadinho, que, com uma biografia rudimentarmente trabalhada até esse momento, ainda é o mito da força criadora acima das dificuldades pessoais, imagem popularmente difundida (Bury,1991:18). Mais uma vez, não nos interessa a correção dessa biografia, mas a leitura realizada. Neste momento, ainda impreciso em relação ao conhecimento dos estilos, temos a originalidade do caso brasileiro - localizado em Minas Gerais - através da utilização da curva, não como mero elemento de decoração, mas como elemento de composição arquitetônica, do "plano do edifício".

A associação da curva ao Barroco - que como veremos mais tarde vai ser uma das simplificações conceituais operadas pela arquitetura moderna brasileira -, faz parte da lista de oposições que o diferenciariam de uma constante "clássica", dos volumes puros e da ortogonalidade. Apesar de Mário de Andrade não estar aqui preocupado com essa contraposição, pode estar aí uma das motivações de uma interpretação que caracteriza nossa arquitetura tradicional como barroca, portanto rica em curvas, não de decorações - leitura restritiva do barroco europeu, compreensível no início deste século -, mas de volumes. Isso porque o destaque da produção mineira seria, para ele, exatamente a curva no plano e no volume dos edifícios. Teria então essa interpretação parcial de suas considerações, o defeito de aproveitar o elo mais frágil - e vicinal - da explicação de Mário de Andrade, revisto integralmente pela literatura posterior. O eixo principal desse texto de 1920 é a tentativa de diferenciar duas produções: a portuguesa no Brasil, segundo a tradição européia, acrescentava ao edifício robusto a decoração estilística; a brasileira, liberada dessa tradição pelas dificuldades e "ignorância", recriou um estilo próprio, na reinterpretação dos elementos disponíveis. Tais elementos deixam de ser acrescentados à uma base, e passam a estruturá-la formalmente, guiados pelas novas características sociais e "psico-sociais" de um povo que *surgia*. O destaque dado nesse texto à curva, como exemplo da estilização ocorrida, deixará de existir nas próximas análises, e será substituído por uma rede

de elementos, proporções e harmonia, seguramente mais esclarecedores - e definitivos - para compreensão das principais obras desse período.

É o conjunto dessas características ainda emaranhadas e imprecisas nessa primeira análise, que faz Mário de Andrade destacar o Aleijadinho. Percebe-se uma inefável componente sentimental na tentativa de explicação de sua obra, ultrapassada no texto posterior através de um quadro social ampliado no qual esse artista será inserido. Por enquanto ele representa um novo e importante momento de culminância do processo artístico brasileiro. Sem instrução (*sic*), em um meio "inculto", não criou "prosélitos" - não se igualando portanto aos grandes gênios da arte ocidental. Mas se na rudeza de sua vida de dificuldades produziu a mais importante obra da história das artes no Brasil, não lhe faltou gênio para ultrapassar as adversidades, transformando em arte a beleza "sonegada" a algumas figuras, em seu "ódio innocente" de "mísero, feissimo", etc.:

> "... todo gênio inculto tende para o realismo ou para a estilização. [O Aleijadinho] si tantas vezes produziu obras dum realismo incorreto, poz uma alma dentro de cada pedra que desbastou".

Seu gênio não estaria na erudição nem na beleza clássica de suas imagens, ainda que ela apareça em várias delas (como o Cristo da Coluna, do Jardim das Oliveiras, etc., em Congonhas), mas nos sentimentos explosivos e ambíguos (alegria, piedade, delicadeza, amor, ódio, sensualidade, etc.), que ele fazia aparecer na pedra e na madeira brutas. Desmedidos, esses sentimentos começam a definir um perfil de um povo também em nascimento, representado pela própria origem desse artista: mulato alforriado, filho de um artesão português e de uma negra escrava. Essa mitologia é acrescida das lendas em torno de sua biografia: a lepra, o sofrimento, sua ligação com os inconfidentes - através da Irmandade de São Francisco, cuja igreja se tornou sua obra-prima, e da suposta relação entre eles e as imagens dos profetas de Congonhas -, símbolo portanto da idéia precoce de nação brasileira. Sua obra vai da explosão de alegria e da sensualidade, até a deformação expressionista, que aproxima seu sofrimento ao sofrimento do Cristo nos Passos da Paixão. Essa imagem forte resume nesse artista os conflitos, qualidades e complexos da "alma do povo" formando sua identidade.

Nesse início de descoberta e especulação à respeito de uma tradição nacional no campo da cultura, e nas vésperas de uma apropriação conservadora a nível

mundial das teses do nacionalismo, esse texto foi, portanto, dividido em duas reflexões. A primeira, mais original e menos transitória, nos leva à compreensão da existência de uma tradição artística que deve ser considerada pelas novas formas de arte do Brasil. Põe fim, teórico, à vaguidão dos debates entre os modernizadores e conservadores da primeira república, e seus retardatários, e recupera o nascimento do Brasil antes da nossa independência política oficial. Em pleno domínio português floresce no interior do Brasil uma arte brasileira, que declina exatamente com a vinda da corte e com a subseqüente proclamação da independência e suas transformações na economia colonial. A segunda reflexão, mais circunstancial, está presa às flutuações das propostas que defendiam programas para a arte nacional nesse período. Com a interrupção do desenvolvimento espontâneo da nossa arte religiosa depois do declínio da produção do ouro[8] e a profusão de influências dos diversos estilos do século XIX, iniciada no Brasil com a vinda da Missão Francesa em 1816, com seus tratados que definiam um rigoroso Neoclassicismo, a arquitetura religiosa nacional ficou à mercê da crise estilística dos centros europeus, num ecletismo de segunda mão. O exotismo estilístico, normalmente pouco original ou bem proporcionado, foi um pouco mais feliz, segundo Mário de Andrade, nos grandes templos, que tentavam reproduzir com algum critério as igrejas européias. Porém, nas pequenas edificações, nas capelas dos bairros - mais ligadas ao cotidiano da população, à sua vivência e sociabilidades imediatas -, o desastre foi completo: "uma imitação lacrimável, embranquecida a polvilho, enfeitada com diamantes de mil-réis". É nessa conjuntura que ele aposta nessa revivescência e destaca os trabalhos iniciais desses arquitetos neocoloniais. Sem dúvida, seu alinhamento quase irrestrito a essas teorias o coloca numa chave tradicionalista e nostálgica, na qual ele ficará por pouco tempo. Permanece, no entanto, essa sua primeira tentativa de delinear uma nossa possível *especificidade* artística.

O conseqüente desenvolvimento dessas reflexões e a participação da arquitetura na semana de 22 não serão discutidos no momento. Apesar de ser o desdobramento lógico desses temas o motor principal das discussões e resultados

[8] A decadência da mineração na região de Minas Gerais já pode ser sentida na segunda metade do século XVIII. Curto foi seu apogeu. A intensa atividade do período deve-se mais ao dinamismo e instabilidade daquela estrutura social que ao fausto de seus habitantes e à ascensão social de seus escravos. O próprio Mário de Andrade, em texto de 1928, aponta o equívoco de se associar a intensa produção artística do período à riqueza ilimitada dessa sociedade; ao contrário, aponta as obras mais interessantes pertencentes à decadência econômica.

apresentados na Semana de 22 e da produção artística da década de 20, vamos nos deter na evolução do tema no próprio Mário de Andrade, realizando um corte de 8 anos e destacando dois textos de 1928. Dão, de certa forma, continuidade temática às preocupações do texto inicial. E da mesma forma que esse texto foi dividido em duas preocupações diferentes, isto é, uma que dá conta de uma tradição artística nacional que deve ser matéria-prima de uma nova arte, e outra que estabelece alguns pontos programáticos para a nossa arquitetura religiosa, podemos estabelecer também essa relação entre os dois textos que serão trabalhados a seguir. O primeiro, que se ocupa do Aleijadinho, retoma a constituição de nossa personalidade artística brasileira, através de sua obra arquitetônica e escultórica. O segundo, uma análise do então quadro atual da arquitetura brasileira e das novas idéias que surgiam, tem uma proposta mais operacional e crítica, procurando caminhos e direções - porém de caráter mais "moderno", como veremos, que os conselhos dados em 1920.

Destaco, rapidamente, que a exposição de arquitetura na Semana de 22 contou com a participação de Antonio Garcia Moya e Georg Przyrembel, com obras de orientação neocolonial, e "com desenhos de uma arquitetura visionária que agradava os futuristas por sua fisionomia extravagante" (Bruand,1981:63), sem grandes repercussões na arquitetura brasileira, além da voga neocolonial já instalada. Tanto o "espanholismo" de Moya, como o "afrancesado" de Przyrembel (Amaral,1972:148), de qualquer forma, procuravam uma inovação dentro do estilo neocolonial, com versões pessoais que provavelmente os destacaram da produção da época, a ponto de serem arregimentados para a Semana. Na falta da modernidade na arquitetura, que se implantava na Europa e Estados Unidos, essa arquitetura era pelo menos inovadora em relação ao academicismo da Escola de Belas Artes.

No texto de 1928[9], Mário de Andrade retoma o tema da obra de Antonio Francisco Lisboa, agora sob uma nova perspectiva. Deixa de lado a ênfase no estilo, na curva e no barroco, procurando desvendar a obra desse artista dentro do momento

[9] Andrade, Mário de. *O Aleijadinho* in Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, 1965. Publicado originalmente em 1928. As citações a seguir se referem a esse texto.

colonial mineiro, vinculando a evolução de sua arte a fatos históricos e sociais. Após destacar os expoentes artísticos dos diferentes momentos da nossa História, até o século XIX, e sua importante influência na Metrópole, ressalva que eram demonstrações localizadas da "expressão da colônia". O "surto coletivo da racialidade" brasileira só aparece com a imposição do mulato. O corte cronológico que distingue então a arte do Brasil se localiza nos meados dos setecentos, ficando o período anterior, mesmo a produção mineira, marcado pela forte presença portuguesa. Mário de Andrade tira o foco da explicação da genialidade espontânea do Aleijadinho, e inicia uma análise centrada na afirmação cultural do produto social brasileiro, o mulato. Essa afirmação só poderia ocorrer com o amadurecimento dessa segunda geração mineira, nascida brasileira, formada nas primeiras décadas do século XVIII e artisticamente madura a partir dos meados desse século. Esses artistas mulatos são bastante consideráveis tanto na qualidade de suas obras como no seu número, não se restringindo à região do ouro. Através deles a "raça brasileira se impunha no momento", principalmente pela música e artes plásticas ("os africanos são plásticos e musicais").

Na valorização do mulato, apoiando suas teorias na questão racial, Mário de Andrade está em sintonia e em oposição às teorias e aos debates correntes na década de 20 no Brasil. Esse ponto ajuda a elucidar a tônica dada por ele na raça, na distinção entre brancos, negros e mulatos no período colonial. A valorização do mulato tenta acabar com versões de inferioridade racial dos brasileiros, povo de muitas miscigenações, que explicariam as dificuldades da nossa modernização e expansão econômica. Hoje rejeitados, esses debates percorriam intensamente o circuito intelectual nos anos que antecederam a revolução de 30[10]. Porém, mesmo sem a utilização sistemática do arsenal teórico da explicação de classe, Mário de Andrade não cai no equívoco de seus opositores, ressalvando que, apesar de "façanhudos", os mulatos assim eram por "formarem uma classe servil, numerosa, mas livre". Explica:

---

[10] "O que afirmei na Evolução do Povo Brasileiro foi não propriamente a superioridade, mas a maior migratoriedade [portanto a "expansão colonizadora"] dos tipos de raça germânica, em contraposição aos tipos de raça céltica..." e "[Torres, como Sílvio Romero] julga que essas chamadas incapacidades da nossa raça, as suas qualidades más -... suas 'fraquezas' - tudo isso é corrigível e remediável, mediante um processo educativo severo, com o qual se infiltrem em nosso caráter essas fortes qualidades morais, essa *vis durans*, que é o segredo e a força das raças germânicas e saxônicas no mundo." São aspectos das teorias raciais e nacionalistas da época, na citação de Oliveira Viana, no debate com Alberto Torres, em artigos publicados em jornais de São Paulo e Rio de Janeiro entre 1918 e 1928, com a primeira edição em 1930. (Viana,1974:174)

"Os mulatos não eram nem milhores nem piores que os brancos portugueses ou negros africanos. O que eles estavam era numa situação particular, desclassificados por não terem raça mais. Nem eram negros sob o bacalhau escravocrata, nem brancos mandões e donos. Livres, dotados duma liberdade muito vazia, que não tinha nenhuma espécie de educação, nem meios para se ocupar permanentemente. Não eram escravos mais, não chegavam a ser proletariado, nem nada. (...) Raça e classe se confundiam dentro dos interesses da colônia".

Essa nova abordagem "de classe" permite ver a obra de Antonio Francisco Lisboa dentro de um universo multideterminado, que se amplia em relação as particularidades de sua biografia. Seu lugar social se torna mais importante que o mito de sua vida atormentada, sem prejuízo da genialidade inexplicável, mas que pôde aparecer devido ao meio em que foi gerada. A associação do mulato a uma classe específica da economia do ouro, mais que um determinismo genético, revela um claro "status" diferenciado em relação à mão de obra escrava, ligada ao trabalho, e à elite branca, portuguesa, herdeira da "repulsa que sempre lhes inspirou toda moral fundada no culto ao trabalho" (Holanda,1977:9), principalmente o trabalho manual, que "visa a um fim exterior ao homem e pretende conseguir a perfeição de uma obra distinta dele" (idem). Os mulatos, livres do trabalho produtivo pesado, sem as regalias dos proprietários e comerciantes em sua "digna ociosidade" (idem), encontraram na atividade artística e no artesanato um meio de sobrevivência e enriquecimento, o que não significava mobilidade social[11].

Identificado o agente, procurará a motivação da "mulataria", não para criar arte, mas para ter criado uma arte onde se revela a entidade nacional brasileira. Mais uma vez antecipando a desmistificação atual de alguns aspectos da sociedade colonial mineira (a riqueza incalculável mais socialmente distribuída que no período anterior, a mobilidade e ascensão social, a "democratização" inerente ao novo processo econômico, o mito dos Inconfidentes, etc.), esboça o "espírito" da

[11] "ao passo que estes [os escravos] não têm senão oportunidades restritas de locomoção no espaço social, os libertos, mesmo que também definidos socialmente como membros de uma espécie de subcasta, encontraram condições mais diversificadas de mobilidade. Ainda que as técnicas de peneiramento social os mantenham afastados do grupo dos senhores, eles se insinuam mais ou menos fundamente nos grupos intermediários da sociedade." (Ianni,1962:254)
"as dos artesãos [as freguesias visitadas], geralmente estabelecidos nos povoados, gente branca ou já mulata, em grande maioria constituída de solteiros e jovens (alfaiates, carapinas, ferradores, ferreiros, entalhadores, marceneiros, ourives, pedreiros, pintores, sapateiros, seleiros, tanoeiros e torneiros)." (Carrato,1968:6)
Ambas na citação de Boschi, ao discutir o "mito" da democracia e mobilidade social da sociedade do ouro, e a classe de homens livres e artesãos. (1986:145)

segunda metade do século XVIII como, paradoxalmente, de "inconsciência nacional", de decadência em todos os setores. Nos períodos economicamente férteis da economia colonial, no auge dos núcleos urbanos principais, não se criou nada na arte, de caráter nacional. Isso se deu tardiamente, como "eco atrasado da grandeza econômica.(...) A que fôrça real da Colônia tudo isso correspondia?" Ao esplendor econômico do ouro correspondeu a "brilhação" das matrizes "feiosas na *arquitetura*, empetecadas de talha doirada e bonitas no interior sem harmonia".

O fausto aparente dessa sociedade em queda abrupta "alimentou e fez funcionar" o Aleijadinho[12]. À mera aparência de esplendor econômico correspondia uma "bela viola" de religiosidade, transformada em festa e representação: "uma padraria festeira, sem educação, sem mesmo certa religiosidade exterior" (este também um tema atual da historiografia). O caráter ostentatório da Igreja, através da riqueza de suas sedes, e principalmente das procissões que Mário de Andrade chama de melodramáticas, hoje podem ser vistos como componentes de um mesmo complexo histórico, com origens nas modificações proporcionadas pelo Concílio de Trento, e seus desdobramentos na política colonial: aspectos teatrais do culto e da ação católica nesse período, na tentativa de assegurar a sua hegemonia mundial, principalmente no novo mundo, abalada na Europa pela Reforma Protestante, identificados hoje com o próprio barroco.

A partir do quadro da época, onde procura sintetizar economia, relação entre as classes, religiosidade, falsa opulência, e de um quadro psicológico daqueles brasileiros ("uma timidez acaipirada, envergonhada da terra sem tradições"), menos metódico que lírico, está pronto para introduzir a obra e a figura do Aleijadinho, e procurar entender onde está a sua genialidade, que tanto o empolgava. Primeiro engano a desfazer será o "primitivismo" que lhe é atribuído. Primitivo, ou é primário ou pioneiro, e ele, ao contrário, é, segundo Mário de Andrade, "...completamento e coroação duma fase. Ele transporta ao seu clímax a tradição luso-colonial da nossa arquitetura, lhe dando uma solução quasi pessoal, e que se poderá ter por brasileira por isso". Não é por imitar temas religiosos, bíblicos, gravuras ou qualquer tipo de informação que dispusesse, que sua obra se

[12] Curioso notar como essas idéias, em discordância com as análises clássicas posteriores sobre esse período, são retomadas atualmente, em relação à economia e à sociedade colonial, com parentesco, inclusive das imagens fixadas por Mário de Andrade, como o "esplendor falso", "tradição de fausto", com o primeiro capítulo do livro de Laura de Melo e Souza,1986: "Falso Fausto".

reduz a uma reprodução inábil[13]; as desproporções que aparecem aqui e ali contém, para Mário de Andrade, um caráter sempre proposital, ora plástico, para dar força às figuras, ora expressionista, "duma violência tão exasperada que não raro se torna caricatural", como podemos perceber em suas obras finais, já atormentado pela doença, nos Passos de Congonhas. Essas deformações, utilizadas amplamente pelo Aleijadinho, encontravam correspondência no perfil psico-social dessa civilização do ouro: "por debaixo do brilho roncava uma insatisfação medonha". A consciência prejudicada do "imenso mapa do Brasil", imerso numa religiosidade "supersticiosa", tinha uma "alma com pouca prática de vida ... cujo realismo, quando aparecia, aparecia exacerbado pela comoção, longe do natural, dramático, expressionista, mais deformador que os próprios símbolos".

Na comparação que Mário de Andrade estabelece entre o engenheiro português Pedro Gomes Chaves, que trabalhou na colônia, e a obra arquitetônica do Aleijadinho, chegamos mais próximos ao que ele definiu como uma especificidade da arte brasileira fundada num certo caráter nacional. Contrapõe sempre a rudeza dos templos feitos sob a influência desse engenheiro português ("deselegantizou com toneladas de bruteza"), e a "graciosidade" e o maior equilíbrio da obra do brasileiro. Atribui ao Aleijadinho a influência sobre a "fantasia curvilínea das paredes exteriores" da Igreja do Rosário dos Pretos de Ouro Preto como também "traz dêle as janelas de banda nas torres, com que estas ficam orientadas pelos ângulos e não pelos planos da nave... que o Aleijadinho sistematizara nas duas igrejas franciscanas de Ouro Preto e São João Del Rey... E no frontão reflete com mais lógica e menos pêso, a segmentação tripartida de Pedro Gomes Chaves"[14]. Materializando a graciosidade dessa arte que se iniciava, mas que também completava um ciclo, Mário de Andrade nos diz que ela dispensava a majestade, pois, a grandeza do tamanho não se traduz no "sublime". Subitamente, a originalidade da movimentação da planta, interiorizando a curvas da decoração

---

[13] Lourival Gomes Machado desenvolverá essa reflexão num estudo sobre o púlpito de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, provavelmente inspirado em obra de Ghiberti. Realiza o autor uma comparação formal que, identificando o parentesco não elimina, corrobora, o interesse da composição brasileira. (Machado,1973)

[14] "Anteriores a 1762 são duas igrejas muito semelhantes entre si - do Rosário dos Pretos de Ouro Preto e de São Pedro dos Clérigos de Mariana -, que têm suas plantas constituídas por ovais entrelaçadas(...) o plano inicial da Igreja de São Francisco de Assis de Ouro Preto é de 1766-67, alterado em 74." (Telles,1980:23)
A influência do plano pode, portanto, ser descartada. Porém a empena e o frontispício do Rosário são de 1784, podendo, cronologicamente, ter sido influenciada pela Igreja do Aleijadinho.

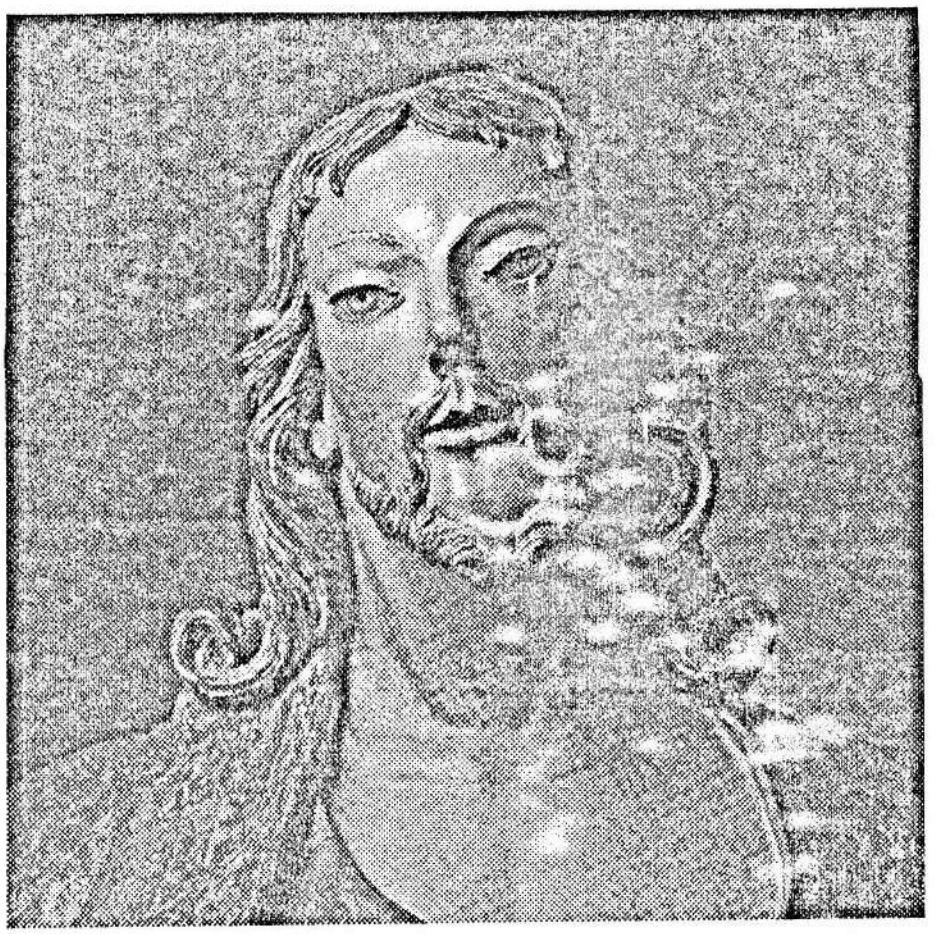
típicas do barroco europeu, que havia caracterizado essa obra no texto anterior, deixa de ser a explicação privilegiada de sua importância e especificidade:

> "O Aleijadinho, surgindo da lição de Pedro Gomes Chaves, vem genializar a maneira dêste, criando ao mesmo tempo um típico de igreja que é a única solução original que jamais inventou a arquitetura brasileira. E o que tenho por absolutamente genial nessa invenção é que ela contém algumas das constâncias mais íntimas, mais arraigadas e mais étnicas da psicologia nacional, é um prototipo da religiosidade brasileira. Êsse tipo de igreja, fixado imortalmente nas duas São Francisco de Ouro Preto e São João del Rei, não corresponde apenas ao gôsto do tempo, refletindo nas bases portuguesas da colônia, como já distingue das soluções barrocas luso-coloniais, por uma tal ou qual denguice, por uma graça mais sensual e encantadora, por uma "delicadeza" tão suave, eminentemente brasileiras.(...) São lindas, são bonitas como o quê. São dum sublime pequenino, dum equilíbrio, duma pureza tão bem arranjadinha e sossegada, que são feitas para querer bem ou para acarinhar, que nem cantiga nordestina".

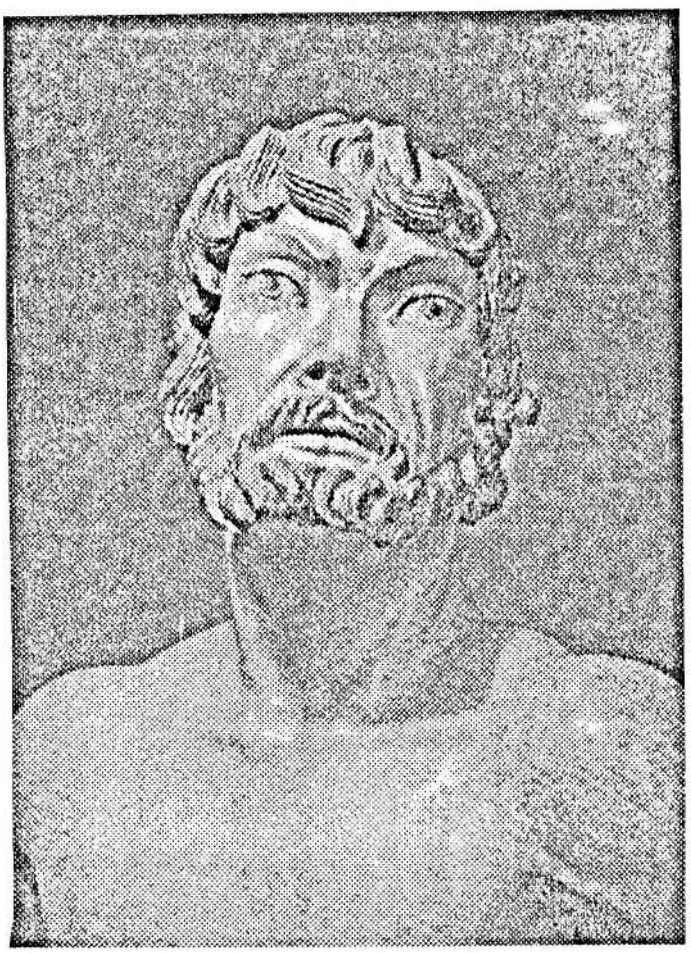
Nessa nova abordagem, a força criadora desse artista resulta de um lado das soluções originais, que Mário de Andrade aponta pioneiramente e que dão especificidade à sua produção. Por outro, da realidade a que pertenceu e sua resposta precoce de nacionalidade na colônia, a busca de independência artística - que na economia e na política corresponderam à Inconfidência frustrada e na posterior Independência pactuada.

Na arquitetura, o Aleijadinho alterou as regras rígidas de construção dos templos, através da grande liberdade de recomposição dos elementos tradicionais, das ordens arquitetônicas, das plantas, suavizando a "bruteza" dos volumes do típico de igreja portuguesa colonial, modificando sua escala; desmonumentalização reforçada pela aplicação dos conjuntos escultóricos, como a portada e o púlpito de São Francisco de Ouro Preto, integrados ao edifício, numa unidade de composição inédita. Na escultura, mais livre das regras clássicas e de um naturalismo nas imagens, deformou as figuras em função de seus objetivos, "plásticos" ou "expressivos".

Mesmo com a ampliação dos conhecimentos sobre esse artista mineiro, podemos dizer que as observações de Mário de Andrade sobre sua obra se mantém no que possuem de essencial. A imprecisão de algumas referências historiográficas que reforçariam a originalidade do Aleijadinho, como os "movimentos das plantas", o



Cristo no Passo da Prisão (Oliveira,1984:13)



O Mau Ladrão (Oliveira,1984:43)

próprio barroco europeu, podem ser substituídas por novas descobertas que reafirmam a liberdade e a criatividade inovadora desse artista. O próprio Lúcio Costa, como veremos a seguir, produziu avaliações imprecisas a seu respeito, destacando sua afetação e exageros. Em ambos os casos, o importante neste estudo é analisar as perspectivas de ambos, reveladas inclusive em seus equívocos ou preconceitos da hora.

O aprofundamento da compreensão do lugar histórico do Aleijadinho, nesse texto, esvazia a idéia de continuidade formal ou temática, tradicionalista, de nossa arte colonial - nacional *avant-la-lettre*. Situada, sua obra coloca mais os problemas da nacionalidade que a sua materialização episódica, e portanto a referência a essa obra, que afirmará cada vez mais o nosso caráter - ou não-caráter -, defendida por Mário de Andrade, não poderá ser direta, superficial e tradicionalista. Será "moderna", procurará incorporar seus movimentos, sua gênese, mais que seus resultados. Deverá continuar respondendo às inquietações profundas que apareceram naquele período e permanecem, para ser seu desenvolvimento e não sua paródia, cristalizando seus resultados.

No Aleijadinho nós temos uma encruzilhada de elementos de dificuldades, de temperamento, de classe, dos mitos formadores da nossa nacionalidade latente, que aparecem na riqueza das suas realizações artísticas. Ele se oferece para Mário de Andrade, menos como modelo que como História, como síntese: a nacionalidade aparece, não em seu sentido positivo, mas em seu sentido conflitante e dinâmico. Reconhecendo, como a absolutizava Ricardo Severo, a continuidade da tradição luso-colonial, todo seu esforço está em distinguir essas dimensões nacionais. E a identidade brasileira e o auge da sua produção artística, ele associa à inconstância, ao desconforto da decadência social e econômica, à exterioridade religiosa, à teatralidade, à ruptura com Portugal, à insatisfação e ao "mal estar". Transcrevo por completo os últimos parágrafos do texto, que melhor apresentam a tensão entre a afirmação artística da nacionalidade e a crise da identidade brasileira:

> "O Brasil deu nêle o seu maior engenho artístico,... No meio daquele enxame de valores plásticos e musicais do tempo, de muito superior a todos como genialidade, êle coroava uma vida de três séculos coloniais. Era de todos, o único que se poderá dizer nacional, pela originalidade das suas soluções. Era já um produto da terra, e do homem vivendo nela, e era um inconsciente de

outras existências melhores de além-mar: um aclimatado, na extensão psicológica do têrmo. Mas, engenho já nacional, era o maior boato falso da nacionalidade, ao mesmo tempo que caracterizava tôda a falsificação da nossa entidade civilizada, feita não de desenvolvimento interno, natural, que vai do centro pra periferia e se torna excêntrica por expansão, mas de importações acomodatícias e irregulares, artificial, vinda do exterior. De fato Antonio Francisco Lisboa profetizava para a nacionalidade um gênio plástico que os Almeida Juniores posteriores, tão raros! são insuficientes para confirmar.

Por outro lado, êle coroa, como gênio maior, o período em que a entidade brasileira age sob a influência de Portugal. É a solução brasileira da Colônia. É o mestiço e é logicamente a independência. Deforma a coisa lusa, mas não é uma coisa fixa ainda. Vem econômicamente atrasado, porque a técnica artística nas Minas foi mais lenta a se desenvolver, que o esplendor econômico feito apenas das sobras dum colonialismo que visava unicamente enriquecer Portugal. Por isso, êle surge quando já não correspondia a nenhuma estabilidade financeira. É um verdadeiro abôrto luminoso, como abortos luminosos foram a valorização da borracha e do café, e por muitas partes a industrialização de São Paulo."

•

Na série de 4 artigos, publicados também em 1928[15], Mário de Andrade pôde desenvolver os diferentes aspectos da retomada dos princípios artísticos coloniais na arquitetura da década de 20, através de uma reflexão crítico-jornalística, na qual, com aparente simplicidade, vai circulando entre os argumentos a favor e contra o Neocolonial e a arquitetura moderna (descarta qualquer outra alternativa, como a "pastichação atrasadona" dos estilos Renascimento, Mourisco, etc.)[16]. Essa discussão ultrapassava as querelas estilísticas porque, na perspectiva de Mário de Andrade, remetia à questão da nacionalidade na arte, ao conflito entre tradição cultural local e internacionalismo.

---

[15] Andrade, Mário de. *Arquitetura colonial.* Diário Nacional, São Paulo, agosto de 1928. In Arte em Revista nº 4, março de 1983. CEAC, São Paulo.

[16] As polêmicas entre a arquitetura moderna, o Neocolonial e os estilos históricos se acirraram com a apresentação da casa da rua Santa Cruz de Warchavchik, em 1928 (Bruand,1981:67). O mais destacado polemista do período, Christiano Stockler das Neves, já citado, criticava em diversos artigos publicados, tanto o Neocolonial ("resultante da combinação de dous povos avessos ao bom gosto - o chinez e o portuguez") quanto a Arquitetura Moderna ("tumular"). Os jornais do período registram diversos manifestos pró e contra cada tendência.

Procura mostrar que, se dentre as artes, a arquitetura é a única *internacional* (portanto "a mais socialmente avançada e a mais satisfatoriamente humana"), revela-se, até aquele momento, apenas uma "tendência", já que o que se internacionalizou foram a fábrica e o arranha-céu. Estes são apenas "obras de engenharia, (...) soluções impostas por uma obrigação imperativa do momento social"; e mesmo o arranha-céu aparece, nas suas diferentes versões no mundo, *com vestimentas* históricas e regionalistas. Existe, portanto um hiato entre as propostas da nova arquitetura, em sua pretensão de universalidade, e as suas experiências concretas até então, ainda não generalizadas ("meros trabalhos de escola"; "não existem senão casas pequenas em estilo moderno"). Nesse sentido, procurar um estilo nacional - mais uma dentre a "tendências" -, como alguns países latino-americanos estavam fazendo, não é necessariamente um anacronismo. Sua identificação intelectual com as tendências modernas - seu caráter anti-individual e universal/internacional - não o impossibilita de reconhecer que essa arquitetura moderna é ainda uma moda européia, que poderá, como de resto aconteceu com a arte moderna, se personalizar e se tornar regional, "racial" e individual. Como acredita, apesar da torcida, nessa normalização da arquitetura moderna, defende a "procura e fixação dos elementos da constância arquitetônica brasileira". É assim que se deve entender o *estilo nacional* (relacionado nesse texto ao Neocolonial), que Mário de Andrade acredita ser possível dentro do quadro da "arquitetura moderna internacional". Diz:

> "Porém a arquitetura modernista se acha apenas no começo da evolução dela, mal nasceu. Ora não será da sua infantilidade necessariamente descaracteristica, que ela possui esse dom de não apresentar fisionomias étnicas e individuais? Pode muito bem ser que sim. Eu creio que sim."

A pretensão à universalidade (que na arquitetura moderna aparece em sua valência internacional) é na modernidade uma sobreposição ao potencial universalizador de determinada cultura (ideologia), produto de determinado país (classe social). Pode-se distinguir, na "barafunda" de sua exposição, um princípio internacionalizante e anônimo - moderno e bem-vindo -, e a imposição de uma "atualidade universal" de determinada tendência - indesejável e que o modernismo ensina a neutralizar. Talvez essa "barafunda" confessada de seu espírito em relação a essas questões substitua a dialética que envolve os dois conceitos, e que também impede que se tornem independentes. Para Mário de Andrade, a

"atualidade universal" de determinada tendência sempre se deu através da importância extra-artística da sociedade que lhe deu origem. O conceito de "universalidade" é a imposição de uma cultura "hegemônica", por isso "é a coisa mais relativa, mais hipotética, mais falsa". Dessa forma, a arquitetura moderna no Brasil deverá se desenvolver dentro de princípios *locais,* da "atualidade brasileira", paradoxalmente conquistada através da abertura provocada pelo modernismo em geral, de origem também européia. Conquistamos o direito de desenvolver um modernismo *local* porque a "atualidade" ou é um conceito relativo à realidades particulares ou é "falsa", determinada pelo domínio econômico de um país, ou de uma classe, em sua pretensão universalizante. E essa "consciência nacional", para além do regionalismo e nacionalismo que existia entre nós, foi possibilitada pela "atualidade" estrangeira - o *moderno* -, que "tinha uma possibilidade vasta de funcionar em proveito do país". Para ele o modernismo brasileiro "foi pela liberdade, pela procura do novo e da realidade nacional...Resultou, foi uma consciência mais imediata, mais livre da realidade nacional, ...e levou toda a gente quase pro trabalho de fazer coincidir a realidade individual com a entidade nacional". Liberou nossa autoconsciência a ponto de nos impor a criação de um modernismo próprio, que de certa forma nega o *moderno* como fenômeno universal, em sua ocorrência sempre *nacional.* Ou melhor, em seus próprios termos:

> "E como este problema de acomodar a invenção artística nossa com a entidade nacional era importante por demais, ele evitou que a "atualidade" histórica universal que nos vinha da França e de outros países da Europa, continuasse aqui como simples reflexo, simples macaqueação. Dum momento pra outro, a inquietude européia (produto de excesso de cultura, produto de esfalfamento, produto de decadência) não coincidiu mais com a inquietude brasileira (produto de problemas nacionais ingentes, produto de progresso, produto de terra e civilização moças, principiando apenas)."

A forma especulativa dessas reflexões, deixando-se levar de argumento em argumento, faz com que aquilo que Mário de Andrade considerava legítimo - moderno - no Neocolonial, ou seja a busca desse estilo nacional, passe a ser defendido e desenvolvido como a base de uma arquitetura brasileira moderna. Portanto, durante o texto esse argumento cresce e se desprende do próprio Neocolonial, em direção a um princípio modernista genérico válido para a nova arquitetura em nascimento. Evidentemente que o Neocolonial não cumpria esse

esboço de síntese entre a nova linguagem da arquitetura moderna e uma tradição brasileira, a exemplo da literatura. Associado nesse texto à "consciência nacional", deve portanto ser entendido como arquitetura moderna que buscava as raízes locais. Inova quando retira da tradição clássica européia e da "atualidade histórico-universal" o foco de nossas pesquisas, e nos aponta a nossa tradição, a nossa "atualidade nacional". É só no final do texto que, justificada sua "função" em *relação* à "atualidade nacional", Mário de Andrade volta a se deparar com a realidade desse "estilo", deixando a queixa conclusiva: "o que resta saber é se estão funcionando bem". Lembremos que nesse período, além dos estilos históricos europeizantes descartados de início, esse debate se alimentava de apenas dois "modelos": essa arquitetura tradicional atualizada e a experiência de Warchavchik na casa da rua Santa Cruz, que introduzia no Brasil o "estilo" moderno, diretamente importado da Europa por esse imigrante russo, e, se era "moderna", não possuía nenhum caráter nacional, seja ele qual for, para ser considerada moderna, no sentido atribuído ao termo pelo modernismo brasileiro[17].

Ou arquitetura brasileira não "moderna", ou arquitetura moderna não brasileira. Nesse impasse, sem pretensão de elaborar programas ou manifestos sobre arquitetura, Mário de Andrade propõe pela primeira vez uma espécie de síntese entre "arquitetura nova e tradição local", estendendo a lição modernista acumulada à, sempre retardatária, arquitetura. Não podia, evidentemente, fornecer os elementos que traduziriam essa nova arquitetura brasileira, num momento em que ela mesma nem esboçava essa preocupação. Criação artística peculiar, a arquitetura se relaciona de maneira diferente com os diferentes domínios sociais, e a urgência de renovação não pode se dar por uma exigência estética, por mais que nesse campo ela já estivesse equacionada, como mostram esses despretensiosos apontamentos de Mário de Andrade. "Decantando" o pioneirismo vanguardista das outras artes, a arquitetura moderna aparece para dar respostas aos impasses da modernização, na confluência dos anseios artísticos e realidade social. Entre nós esse processo não será, em muitos aspectos, diferente. Teremos que aguardar a década seguinte para dar corpo e realidade a um projeto moderno de arquitetura brasileira. Por enquanto, fiquemos atentos à passagem, no campo das especulações artísticas, de um pensamento modernista inovador para as

[17] Os jardins da casa, situada num amplo terreno, possuiam espécimes da flora brasileira, num trabalho realizado por Mina Klabim, esposa de Warchavchik.

preocupações específicas da produção arquitetônica; ou seja, às origens estéticas da exigência de *brasilidade* também na arquitetura. Para isso não podemos deixar de destacar, nesse texto, uma outra reflexão, quase paralela, que também pode ser associada às transformações que estavam por vir no campo da arquitetura brasileira. Principalmente para jogar luz na distinção entre tendências da arquitetura moderna brasileira após o projeto do edifício do MESP, destacada no capítulo XI. Responde também às questões: por que a "orientação nacionalista" no Brasil poderia se tornar moderna, sem ruptura profunda? Existe alguma especificidade no caso brasileiro que autorize a modernidade dessa orientação, além da validade genérica da "atualidade nacional" apresentada acima?

A constatação do caráter nacional, não universal, da *realidade* da arquitetura nova no mundo não atenua o elogio feito, de partida, por Mário de Andrade à sua *vocação* "internacionalizante", única verdadeira entre as artes modernas, e sua grande qualidade (em sua luta para, de princípio "internacionalizante", tornar-se fato "universalizado"). Sua "torcida" por um caráter "internacional e anônimo" supõe a "ausência tamanha de caráter étnico e mesmo individual" de suas obras mais destacadas e "eruditas". "Bem comovente" é a coincidência entre esse princípio artístico avançado e as *manifestações do folclore*, cuja essência fundamental é "a presença do ser humano com abstenção total do indivíduo". E só a arquitetura logrará essa evolução, já que as outras artes modernas, mesmo reelaborando as manifestações populares, preservam o individualismo[18]. Diz:

> "...a arquitetura modernista, se fundamentando numa ciência, baseada em valores e dados científicos que o povo ignora, eruditíssima, fazendo abstenção por assim dizer total do ensinamento arquitetônico popular, coincide com a arte popular no que esta possui de mais inconscientemente refinado, no que tem de mais humano e fecundo: ausência do individuo."

Mário de Andrade relacionará o mais "social" dos aspectos estéticos dessa nova arquitetura, o seu anonimato, onde temos "o ser humano com abstenção total de individualidade", com as manifestações do folclore, que ele conhecia e estudava no Brasil. Longe de qualquer aproximação formal ou temática do material histórico como alegoria nacionalista e individualista, essa aproximação com a arte popular

[18] As propostas de Arquitetura moderna possuem também clara referência às diferentes manifestações vernaculares da arquitetura mundial, como por exemplo a arquitetura mediterrânea e japonesa. Essa apropriação não tem, contudo, o caráter apontado aqui de continuidade de uma tradição.

ganha um componente mais *social* que a simplificação estilística lograda pela arquitetura colonial em seu momento *brasileiro,* como a definiu no primeiro artigo analisado. Sua tradução seriam as experiências "radicais" que alguns arquitetos modernos estavam realizando: com base na ciência, ignorada pelo povo, a arquitetura moderna alcançava a virtude existente no folclore, o sentido da coletivização. Como forma, sua atualização *nacional* deveria se basear na proporção "acolhedora", na simplificação da decoração, ausência de majestade, desafetação, denguice, graça etc. (características apontadas na obra do Aleijadinho que, mesmo fazendo estatuária religiosa, se destaca da tradição hispano-portuguesa, por um acentuado trabalho plástico, sem refletir necessariamente o "individualismo"[19]). Em suma, temos: uma arquitetura moderna, cuja qualidade (internacionalismo e anti-individualismo) a ser preservada pertence a seu estágio primeiro, que deve desaparecer; uma "atualidade universal", definida por um estilo regional *hegemônico*, que autoriza o Brasil a buscar o seu próprio (consciência "modernista", ela também vinda de fora); um caráter popular próprio brasileiro que coincide com o anonimato anti-individualista dessa arquitetura moderna; características formais da arquitetura brasileira, em seu momento mais importante - o segundo quartel do século XVIII em Minas Gerais -, que servem de base para a definição de uma arte e arquitetura nacionais.

A verdadeira arquitetura brasileira moderna seria aquela que preservasse da arquitetura moderna internacional a afirmação do coletivo em detrimento do indivíduo (afirmando assim o "ser humano"), e se valesse das qualidades tradicionais - não se sabe de que forma traduzidas. Seria assim *universal* - contra

---

[19] No texto do mesmo ano sobre o Aleijadinho, anteriormente analisado, Mário de Andrade introduz, sem resolver, a questão do individualismo na obra desse escultor. Em suas estátuas, apesar da genialidade plástica e expressiva facilmente perceptíveis nas figuras, as expressões de sofrimento, ódio, etc. tem "Um ou outro processo de tornear bocas, golpear olhos, etc., [que] é mais maneira técnica de ser, que individualismo propriamente." Essa ressalva, que ele afirma dever ser mais estudada depois de se "determinar toda a obra dele, o que não está feito", procura conciliar a defesa da arte moderna, que apresentamos nesse texto do mesmo ano, e a preservação de uma inefável tradução da alma do povo nos trabalhos desse artista, que está por trás da "atualidade nacional". Se na obra crítica de Mário de Andrade apresentada neste trabalho essa conexão não fica clara (anti-individualismo da arte popular e tradução da alma do povo, "expressionista"), é em sua obra literária, como "Macunaíma", desse mesmo período, que podemos buscar ajuda para a compreensão dessa continuidade estética, que nos autoriza a um modernismo original e em sintonia com um nosso "caráter". Como essa questão não será tratada aqui, o importante e verificar essa preocupação nesse ano, que é por vezes apontado como o auge do movimento modernista. Tal síntese não será a propria especificidade do Brasil dentro dos diversos modernismos no ocidente, ou seja, uma certa coincidência entre caracteristicas "psico-sociais" do povo e uma condição - ou "condenação"... -moderna estrutural?

qualquer individualismo -, e *local* - livre para afirmar sua atualidade. Moderna, portanto, em todos os sentidos do modernismo márioandradiano.

A definitiva transformação da arquitetura em direção à arte nova, e o desenvolvimento desse proto-modelo (mesmo que não a partir dessa aproximação inédita, mas devido ao "espírito do tempo"), ocorreu na década seguinte. Foi no Rio de Janeiro - capital do "tropical instinto burocrático da nacionalidade", segundo Mário de Andrade - que a repercussão dos debates dos anos vinte se transformaram num programa arquitetônico, cujo vigor se demonstra por sua permanência, embora transformado, até os dias que correm.

III - Lúcio Costa e a Arquitetura Colonial

"...pois 'aquilo' faz mesmo parte da terra
como formigueiro, figueira brava e pé de
milho - é o chão que continua..."
Lúcio Costa, 1937

É no prosseguimento temático, e de horizonte, entre os trabalhos de Mário de Andrade e de Lúcio Costa nas décadas de 20 e 30 que se pode compreender a relação entre as teses modernistas e os primeiros momentos da arquitetura moderna brasileira. Das diversas abordagens possíveis e interessantes que seus trabalhos sugerem, será selecionada uma linha que atravessa esse momento e que tenta explicar ao mesmo tempo a origem e os caminhos seguidos pela arquitetura até os meados deste século: a síntese proposta entre o futuro e o passado, a tradição e o novo, o nacional e o internacional. Essa síntese estendeu-se dos modernistas à arquitetura, que, pelas características de seu debate naquele momento, tornou mais evidentes a ambigüidade, mais uma, do caso brasileiro. Essa aproximação será conduzida pelos primeiros textos de Lúcio Costa, que todavia servem para outras análises e descobertas, que aqui funcionam como pano de fundo.

Em meio às discussões éticas e profissionais que marcaram sua conversão aos princípios da nova arquitetura - principalmente o fogo cruzado em direção ao "pastiche" promovido pelo estilo Neocolonial, já então confortavelmente instalado na academia -, Lúcio Costa vai procurar demonstrar que a evolução lógica de suas preocupações, desde o estilo "tradicional", levaria a uma aproximação com as tendências internacionais de renovação da arquitetura. Marcará o rompimento com as contradições flagrantes do formalismo do Neocolonial e com a artificialidade de suas soluções, e confirmará seu interesse pela arquitetura colonial, não mais como

um repertório de formas a serem reutilizadas, mas como "franqueza absoluta nos processos construtivos empregados, assegurando às construções um caráter de verdade total e perfeita lógica interna em correspondência com o progresso das técnicas da época" (Bruand,1981:73).

Essa transformação ocorrida por volta de 1930, só foi possível se considerarmos o horizonte dos debates teóricos e artísticos da década de 20. Um movimento nacionalista na arquitetura, que repudiava a influência européia; a arquitetura nova no centro da reforma social, segundo os ensinamentos de Le Corbusier, que esteve no Brasil em 1929 promovendo sua arquitetura internacional; e, como elemento de síntese e ambigüidade, o movimento modernista de transformação cultural que unia o "novo" Brasil e o Brasil "original". Lúcio Costa só pôde reconhecer como moderna sua leitura da nossa arquitetura tradicional porque o debate modernista estava colocado. Mantendo-se vinculado à arquitetura colonial brasileira, refutará, a partir de 1930, qualquer tentativa de utilização de seus elementos formais. A sua evolução profissional poderá ser vista como reproduzindo o esquema que pronto passará a defender: a arquitetura nova como resultado do desenvolvimento dos princípios mais "verdadeiros" da arquitetura dos séculos XVI, XVII e XVIII. Mesmo durante o período em que militava no Neocolonial, foi progressivamente reconhecendo seu decorativismo excessivo, mais preocupado em estabelecer novas modenaturas luso-coloniais que em compreender os princípios mais gerais que norteavam as construções antigas. Será seu diagnóstico desse "conteúdo de franqueza" da arquitetura tradicional que vai permitir acompanhar a criação de um conceito de arquitetura *brasileira* que flanará pelas contingências dos anos 30, tão conturbados.

Em um breve artigo de 29[1], anterior às modificações políticas que resultariam na tentativa de reforma da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, Lúcio Costa, ainda empenhado no estudo de nossa arquitetura tradicional, seguindo os princípios do estilo Neocolonial[2], vai tratar do caso do Aleijadinho e da arquitetura mineira. Esse texto é posterior aos dois artigos de Mário de Andrade, já

[1] "*O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional*", publicado originalmente em "O Jornal", Rio de Janeiro, (Costa,1929:13)

[2] Além de Lúcio Costa, outros arquitetos que depois abaçariam os princípios da arquitetura moderna, também realizaram vários projetos neocoloniais, como Attílio Correa Lima e Paulo Antunes Ribeiro.

assinalados, a respeito do mesmo artista, e, em certo sentido, polemiza com algumas de suas idéias. Devemos ressaltar que a análise da obra desse artista foi posteriormente revista por Lúcio Costa e por todos os estudiosos do tema. Esse texto aparece aqui não para ajudar compreender seu objeto - envolto em imprecisas lendas -, mas porque as questões que levanta esclarecem melhor as posições de seu autor dentro do panorama do período. Ao contrário, o texto de Mário de Andrade de 1928 mantém em muito sua atualidade como análise da obra do Aleijadinho, além de fundamental no estudo do modernismo dos anos 20[3].

Lúcio Costa vai se valer do artista mineiro para expor, indiretamente, suas reservas a alguns aspectos do Neocolonial, numa crítica intestina no sentido da ruptura que já se anunciava. Procura inicialmente reduzir o número das obras que lhe são atribuídas ("...em Minas toda pedra trabalhada é obra do Aleijadinho.") e deslocar a análise das paixões suscitadas pela sua biografia de desgraças. Seu objetivo primeiro é redimensionar a importância da obra desse artista, que estaria superestimada e supervalorizada. E isso pode ser alcançado através de uma análise "sob o ponto de vista puramente de arquiteto":

> "E é sob esse ponto de vista que o Aleijadinho diminui de vulto, retoma as suas verdadeiras proporções, desce do trono e vem falar com a gente cá em baixo, naturalmente."

Essa análise leva à conclusão de que sua obra é decorativa e não arquitetônica, pois, quando trabalhou para a arquitetura, fazendo portais, púlpitos, etc., seus conjuntos escultóricos não estabeleceram nenhuma relação direta com o edifício, mesmo quando ele era o autor de ambas, como na Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto:

> "O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e ele só via o detalhe, perdia-se no detalhe, que às vezes o obrigava a soluções imprevistas,

---

[3] "É certo que as reservas feitas à obra de Aleijadinho, considerado no artigo anterior como simples decorador que não havia compreendido o sentido profundo da tradição arquitetônica luso-brasileira, são exageradas e passíveis de crítica pelo historiador, que está hoje munido de elementos que Lúcio Costa não possuía em 1929. Mas elas são muito representativas do pensamento do arquiteto na época e permitem melhor compreender os fundamentos da aparente 'virada de casaca' que iria ele efetuar."(Bruand,1981:72, nota 52)
"Eu, erradamente, lamentava a projeção do Aleijadinho. Hoje, reconheço que a personalidade importante na nossa história da arquitetura é o Aleijadinho. Sou apaixonado por ele." (Folha de São Paulo, 23 de julho de 1995,5-6)
Note-se que Mário de Andrade, em seu texto do mesmo ano, possuía as mesmas dificuldades historiográficas que Lúcio Costa, com conclusões diversas, porque com outros objetivos.

> forçadas, desagradáveis. Os seus maravilhosos portais podem ser transportados de uma igreja para outra sem que isso lhes prejudique, pela simples razão de que êles nada têm a ver com o resto da igreja a que dão entrada. São coisas a parte. Estão ali como que alheios ao resto. Êle pouco se preocupava com o fundo, o volume das tôrres, a massa dos frontões. Ia fazendo."

Do ponto de vista estrito da arquitetura, sua obra se mostraria deficiente. E essa *deficiência* deve ser levada em conta por aqueles que então estudavam seus trabalhos, dando valor aos seus conjuntos escultóricos - mais apropriados àquela personalidade convulsionada -, mas desconsiderando sua contribuição como arquiteto. As construções tradicionais são portanto separadas entre "obras de arquitetura" e "obras de decoração". O arquiteto do final dos anos 20 deveria se voltar para as verdadeiras obras de arquitetura colonial, buscando a regra e não a exceção. Agindo nesse sentido, frearia o decorativismo que dominava as novas construções - neocoloniais -, inspiradas que estavam no equívoco desse arquiteto atarefado. E o bom exemplo, presente de norte a sul, estava na constância de nossa arquitetura civil e residencial. Mesmo a arquitetura religiosa, livre desses decorativismos, em sua volumetria rigorosa, mantém os verdadeiros princípios da tradição luso-brasileira. Opõe assim o constante, de "linhas calmas, tranqüilas", ao excepcional, "torturado, nervoso". De um lado, uma arquitetura "robusta, forte, maciça", de outro, o "magro, delicado, fino, quase medalha". Na obra do Aleijadinho tudo "desafina" do resto de nossa arquitetura, na qual tudo é "estável, severo, simples, nada pernóstico". Na dele tudo é "instável, rico, complicado, e um pouco impreciso". Ela é "ele mesmo".[4]

Lúcio Costa usa o exemplo do Aleijadinho para, por oposição, definir o que ele vai considerar a verdadeira tradição da arquitetura brasileira. Com isso procura atacar a corrente predominante dentro do estilo do qual fazia parte, que se utilizava basicamente dos elementos de decoração "barroca" para compor as fachadas neocoloniais, misturando, sem critérios e sem fundamento, as diversas tipologias arquitetônicas coloniais (os palácios, as Igrejas, as casas de fazenda, a arquitetura popular, etc.). Esse objetivo atenua a imprecisão e o exagero das críticas ao artista mulato - feitas com preocupações extemporâneas -, que em São Francisco de

[4] Note-se que essa personalidade incrustada na obra também foi destacada por Mário de Andrade ("poz a alma dentro de cada pedra que desbastou"). Está, porém, nessa alteração o emblema da *nacionalidade*, em contraposição à regra lusa.

Assis de Ouro Preto realizou a mais perfeita parceria entre elementos de decoração e arquitetura do período - caso raro de unidade de estilo entre a decoração e a planta nas igrejas coloniais -, o que dificilmente passa desapercebido aos seus críticos.

E, se os olhos rigorosos de arquiteto reprovam o decorativismo do Aleijadinho, como contrário aos princípios perenes da boa arquitetura, existe outra preocupação que pode corroborar - ou, antes, explicar - essa divisão: esses "bons princípios" se encontram em nossa arquitetura tradicional, e é nela que "a gente sente o verdadeiro espírito da nossa gente". Novamente uma coincidência entre uma qualidade objetiva de boa parte da produção colonial e um "espírito que formou essa espécie de nacionalidade que é a nossa" Do esquema de Mário de Andrade não permanece a distinção mineira, já que era exatamente nela, na diferença, que ele via a aproximação com a "alma do povo" já não português. Na "simplificação expressiva" operada pelo Aleijadinho, Mário de Andrade via a tradução do bem e mal estar da nacionalidade em formação. Vendo o mesmo objeto, com outras lentes, essa liberdade era para Lúcio Costa a origem do artificial decorativismo do Neocolonial. Se empenha no enaltecimento da arquitetura mais simples, "essencial", que escapava aos olhos de seus colegas arquitetos. Esta poderia ser encontrada por todo o Brasil, como que dando-lhe a unidade que a extensão territorial parece querer negar. A velha tradição luso-brasileira se manteve, adaptada, no litoral e no interior. Como Mário de Andrade, no entanto, Lúcio Costa lamenta que essa tradição dos "mestres anônimos" tenha desaparecido.

Próximo à sua conversão à arquitetura moderna, Lúcio Costa tenta alertar seus colegas que o verdadeiro sentido da inspiração em uma arquitetura do passado está no que ela revela de seu povo, na simplicidade de suas soluções aos problemas do momento, e da beleza resultante dessa integração. Em textos futuros ele tornará nítidas essas posições, mas nesse momento, frente a frente com uma contradição intransponível do movimento Neocolonial, Lúcio Costa ao mesmo tempo anuncia sua inevitável dissidência, como demonstra a fragilidade dessa revivescência estilística, que, em nome da valorização das tradições arquitetônicas brasileiras, promovia sua reedição pastiche. E o diagnóstico sobre as características da arquitetura colonial, que ele apresentara nesse momento de crise de orientação "estilística", não vai se alterar quando ele adotar os princípios

da arquitetura moderna. Mesmo revendo suas críticas à obra de Antonio Francisco Lisboa, essa distinção entre uma arquitetura mais simples e mais aparatosa vai se tornar, no início dos anos '30, ainda mais contundente.

•

Os motivos e a cronologia da chamada "conversão" de Lúcio Costa aos princípios da arquitetura moderna não podem ser agora discutidos. Bastante divulgada, essa passagem carece ainda de maiores explicações, que esclareçam melhor, por exemplo, a ordem dos fatos e as circunstâncias de sua nomeação para dirigir a Escola Nacional de Belas Artes, como veremos no capítulo V. Neste momento procuraremos rastrear a evolução dos conceitos de nacionalidade e modernidade, que ajudarão a compreender a sua definição de arquitetura moderna brasileira. O texto mais importante desse período, já em defesa da arquitetura moderna, foi elaborado em 1930, e publicado somente em 1936. Trata-se de "Razões da Nova Arquitetura" (Costa,1930:17), espécie de apoio "teórico" às rápidas transformações da arquitetura brasileira nos anos '30. A data exata de sua elaboração é importante porque poderá ajudar a recompor o torvelinho de acontecimentos que orbitaram a revolução de 1930. Caso tenha sido realmente escrito nessa data consagrada, antes da mudança política e portanto antes de sua indicação para a direção da escola, pode ajudar a explicá-la de uma maneira; caso contrário, de outra. A surpresa causada pela mudança de orientação já como diretor escola - seguia sendo considerado homem de confiança do Neocolonial[5] -, e outras demonstrações de "alienação", segundo algumas entrevistas posteriores, podem indicar que as formulações constantes nesse texto só poderiam ter sido elaboradas posteriormente. Essas e outras questões, paralelas à discussão central deste

[5] Se considerarmos 1930 o ano das "Razões da Nova Arquitetura", o sentido da reforma adotado em 1931 na ENBA não poderia surpreender àqueles que consideravam Lúcio Costa como "homem de confiança" do estilo neocolonial: "todos acreditavam e também José Mariano que o seu ingresso na Escola seria a Consagração do Neocolonial. Surpresa!" (Paulo Santos,1981:103). A mudança por que passava o entendimento da arquitetura em Lúcio Costa era ainda do âmbito de suas reflexões pessoais, estudos e especulações. Como aponta Bruand (1981:74) "é provável que as responsabilidades de que foi subitamente investido tenham precipitado sua evolução". Aquilo que era num primeiro momento uma crise de orientação profissional teve que se configurar num programa de modernização pragmático, já que para isso fôra convocado. Essa chamada à realidade politica de 1930, encontrou-o no *chaumage*, "instalado em Correias levando uma vida tranqüila... O *fato é* que eles [o exército] achavam que só mesmo uma pessoa doente moraria com móveis antigos e certo requinte em Correias, enquanto tanta coisa acontecia no Rio".(Costa,1988:2)

capítulo, não ficam esclarecidas na autobiografia escrita pelo próprio Lúcio Costa, publicada recentemente (Costa,1995). O texto "Razões da Nova Arquitetura", que na compilação utilizada neste trabalho (Xavier,1962) aparece com data de 1930 - marco "inaugural" cuja data teve e tem grande repercussão nos estudos historiográficos ou não sobre o período - reaparece, com algumas alterações, no livro de 1995, com o mesmo título, mas como sendo de 1934 (programa para o curso de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade do Brasil). Não existe qualquer referência a este texto, ou a qualquer outro do mesmo caráter, nas "reminiscências" do ano de 1930. A própria organização dessa autobiografia parecer confirmar a impossibilidade dessas reflexões em anos anteriores a 1934. Os projetos de arquitetura do ano de 1930 apresentados indicam ainda uma tentativa de modernização *dentro* do repertório neocolonial. Há duas versões para a residência E. G. Fontes, indicadas respectivamente como "última manifestação de sentido eclético e acadêmico" e como "primeira proposição de sentido contemporâneo". A publicação justaposta desses projetos, a foto, ao que parece, da residência construída confirmando o estudo "neocolonial" e o bilhete de Lúcio Costa para o proprietário (p. 66) indicam o momento da "ruptura" (não assimilada pelo cliente...). Não podemos nos deter nessas considerações, mas além das contradições conceituais, a referência ao "professor Portinari" - que participara do salão de 1931, recém chegado da Europa - no texto da coletânea organizada por Alberto Xavier foi suprimido no livro de 1995. Essa referência tem, no entanto, mais sentido quando datada de 1934, já que o pintor Cândido Portinari se torna professor de pintura mural na Universidade do Brasil (cujos cursos iniciaram em julho de 1935), onde foi colega de Lúcio Costa, que ministrou o curso que dá origem ao artigo (Costa,1995:108)[6].

A descrição da "cegueira" desse momento de *transição* parece ter o endereço certo das críticas que ainda não estavam formuladas e nem poderiam estar (afinal nenhuma nuvem aparecia então no horizonte do "estilo oficial"...). Em todo caso, Lúcio Costa vai, antecipadamente!, responder às acusações de "traição de princípios", explicando suas restrições aos movimentos tradicionalistas e suas simpatias pelos movimentos renovadores em arquitetura. Desenha um quadro de

[6] Também foi suprimida, entre outras, uma passagem na qual Lúcio Costa, depois de defender as casas de "simplicidade, elegância e clareza" de Gropius e Mies adverte que essas "poderiam ser as nossas casas - [agora a passagem que foi retirada] não estivesse a burguesia tão obstinada e irremediàvelmente entretida na consumação do próprio suicídio". (Costa,30:39)

transição ampla que, por isso mesmo, não permite avaliações nítidas, nem do que cede o lugar, nem do que está a se impor. E é essa indefinição que denuncia nas construções do momento uma "completa falta de rumo, de raízes". Não possuem nem futuro nem passado, e correm à margem das transformações técnicas que estão em curso desde o século XIX. E é através da técnica que Lúcio Costa buscará o diferencial entre a verdadeira arquitetura e suas versões corrompidas. O imperativo técnico, essa definitiva alteração da vida contemporânea pela máquina, traz, pela lição corbusiana, a ruptura completa com as formas arquitetônicas que *insistiam* em revestir as modernas estruturas dos novos edifícios. Está na própria tradição arquitetônica mundial a demonstração da conformidade entre técnica construtiva e solução formal, e o que se afasta desse princípio, cedendo a "barbarismos" estilísticos, não é arquitetura, é apenas seu "simulacro".

Para compreendermos o verdadeiro sentido dessas afirmações, devemos, por um momento, esquecer aquilo que acabou ficando consagrado como delas decorrente: o "abrasileiramento" da linguagem moderna na arquitetura brasileira. Porque nesse momento (qualquer ano entre 1930 e 1935...) a defesa da nova arquitetura se fazia através da completa ruptura *formal* com a tradição, o que correspondia às experiências que ele realizava em seu escritório, em sociedade com Warchavchik. Nos poucos projetos realizados e conhecidos, podemos distinguir claramente a predominância do estilo "purista" do arquiteto russo, que introduziu Lúcio Costa no mundo dos prismas da arquitetura "branca". Relido através dos textos posteriores do próprio Lúcio Costa - principalmente "Documentação Necessária", de 1937 -, tudo parece indicar uma continuidade, já que o "espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis" (conclusão do texto "Razões da Nova Arquitetura"). No entanto esse é o momento em que Lúcio Costa mais se afasta da arquitetura tradicional, na defesa irrestrita da arquitetura moderna, num sentido bem próximo daquele que Mário de Andrade a qualificava:

> "De todas as artes é, todavia, a arquitetura - em razão do sentido eminentemente social que ela tem - a única em que mesmo naqueles períodos de afrouxamento, não se pode permitir - senão de forma muito particular - impulsos *individualísticos*.

Dessa impessoalidade recomendada - seguindo o exemplo dos meios de transporte, que utilizam sem constrangimento as novas técnicas (a "máquina" corbusiana) -, resultará o novo sentido da beleza, ligada às novas formas, e não

mais àquelas "imemoráveis" e sedimentadas nos lentos séculos pré-industriais. Onde Mário de Andrade via uma possibilidade irrealizada, Lúcio Costa vê a realidade extraordinária da era da "máquina". Porque suas palavras têm o sentido do *programa*, e de anúncio dos novos tempos:

> "Deixemos, no entanto, de lado essa pseudo-arquitetura, cujo único interesse é documentar, objetivamente, o incrível grau de imbecilidade a que chegamos - *por*que, ao lado dela existe, já perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada, toda uma nova técnica construtiva, paradoxalmente ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer."

Não se trata de mais uma revolução, que o mundo já está mais ou menos acostumado, mas de uma definitiva mudança em relação a todo o passado, conduzida pela técnica e pondo em crise todos os velhos princípios, que a tradição "outorgou foros de eternidade". Um "mise au point" já determinado pelo "puzzle" social desde o século XIX. Importante é "vencer a encosta", que separa o passado do futuro. E, se o futuro aponta para a calma e tranqüilidade, a "subida" provoca a crise, o medo e a "gritaria". Nesse interregno se encontram os arquitetos seus contemporâneos, sem poder mais se basear em exemplos da história. Ao contrário de suas considerações posteriores, a única relação da nova arquitetura com o passado é, nesse momento, possuir "uma parte permanente e acima de quaisquer considerações de ordem técnica", o respeito às "leis permanentes", uma inequívoca defesa dos ideais clássicos. Tal pureza, a ser defendida pela arquitetura nova, não deve se basear em exemplos regionais, ou tradições locais: deverá manter o sentido do internacionalismo do surto renascentista, "quando ainda havia índios nas nossas praias virgens do suor português". As qualidades destacadas da nossa arquitetura tradicional em seu texto sobre o Aleijadinho, que poderiam se aproximar dessas constantes da boa arquitetura, não são mais referidas, e terão de aguardar alguns anos - ou algumas circunstâncias - para reaproximar-se da linha mestra do classicismo mediterrâneo. Com tal filiação, a nova arquitetura é fruto da retomada desses princípios universais, e não, como querem alguns de seus críticos, de correntes germânicas, judaicas, ou eslavas:

> "Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais caracterísitcos - cuja clareza e objetividade nada tem do misticismo nórdico - às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no *Quatrocentos,* para logo depois afundar sob os artifícios

da maquilagem acadêmica - só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor."

Aos nórdicos, ao contrário da caracterização que deles fará Oscar Niemeyer mais na frente (o "ângulo reto, frio e europeu"), ficam associados o "misticismo", "uma ênfase barroca nada recomendável" e um "barbarismo atávico". E a grande qualidade do barroco ibérico e colonial vai ser, apesar de alguns momentos de "delírio", "certa compostura, até dignidade, conservando-se a linha geral da composição, conquanto elaborada, alheia ao assanhamento ornamental". Essa é, nesse texto, a *única* linha de aproximação da nova arquitetura com a tradição brasileira: nossa origem ibérica, mediterrânea e clássica, e nosso barroco comedido e austero. Fosse outra, teríamos de renunciá-la.

Nesse sentido, a arquitetura pode ser vista por dois ângulos: suas qualidades "permanentes" e sua relação - no caso do passado, quase que um constrangimento...-, com as técnicas construtivas e o "meio físico e social". A nova arquitetura se liga à do passado pelo primeiro, livre a cada novo desenvolvimento material, das soluções técnicas de outras realidades. O mal estar provocado pelas novas formas está no fato dos críticos da arquitetura moderna pretenderem "descobrir-lhe qualidade que ela não pode nem deve possuir", ao procurarem entendê-la através de resultados ultrapassados de "uma técnica diferente".

Desse texto - qualquer que tenha sido o ano de sua elaboração - até pelo menos o primeiro estudo da equipe brasileira para o MESP - ou seja, até a vinda de Le Corbusier em agosto de 1936 -, não existe nenhuma orientação claramente formulada que definisse uma arquitetura moderna com adaptações a uma *maneira* brasileira, com referências à tradição, clima, paisagem, etc. Apesar das observações de Mário de Andrade, do "clima" modernista em geral (antropofagia, movimento Pau-Brasil, etc.), e da consistente familiaridade e admiração de Lúcio Costa por nossa tradição arquitetônica, essa alternativa "nacional" não fora colocada na arquitetura. Esse período "ideológico" intermediário se caracteriza pela absorção direta dos ensinamentos sobretudo de Le Corbusier, e uma aposta na validade irrestrita da nova arquitetura no Brasil. Mesmo o projeto para a cidade de Monlevade (próxima a Sabará, nas Minas Gerais!), realizado por Lúcio Costa em 1934, em sua memória descritiva, não traz como pressuposto nenhum tipo de aproximação às técnicas construtivas tradicionais ou a formas urbanas tipicamente

brasileiras. Até a solução "pilotis" foi buscar defesa no seu emprego difundido no Baixo Egito (Costa,1934:42). É evidente que aqui e ali se encontram soluções técnicas e espaciais que remetem às tradicionais, mas a necessidade de economia e simplicidade nesse projeto, fazem com que se utilizem formas de construir mais próximas da realidade do "sertão" (vedações em "barro armado", "rótulas", "ruas capistranas", etc.). É também correto encontrar aí uma atmosfera acaipirada, que à parte a ingenuidade e singeleza desse ante-projeto, bem pode trazer uma intenção não assumida de certo "charme desajeitado" de "festança na roça". Mas esse não era objetivo declarado, nem fazia parte da descrição de intenções, podendo indicar uma aproximação latente, e a antiga admiração pelo "racionalismo" da tradição, pela "robustez", "simplicidade", etc... Se esse conjunto tem na prática um "ar" brasileiro, essa não era uma necessidade apontada, nem um "princípio" a ser defendido, como ocorrerá mais tarde.

A ênfase dada às novas técnicas, que abrem uma inimaginável possibilidade para a nova arquitetura e para as novas formas de "beleza" (eis uma das razões da aproximação com Le Corbusier), vai ser o viés pelo qual a nova arquitetura deverá ser avaliada. Se formalmente ela, por enquanto, não tem qualquer compromisso com formas tradicionais, seu vínculo tecnológico lhe confere qualidades "plásticas" fundamentais. Nem mesmo nesse período de "radicalidade moderna" houve qualquer discutido quanto a esse aspecto, que mais tarde dominará tanto o discurso como as obras mais importantes. Nesse momento, essa "beleza" virá da utilização "sincera" das novas características construtivas ("ossatura independente", "fachada livre", "grandes vãos", etc.), e suas qualidades são aquelas perenes da "grande arquitetura". Esse vasto espaço da pesquisa formal, só mais tarde será adjetivado segundo propriedades nacionais e tradicionais. Mas o caminho já estava aberto:

> "A nova técnica, no entanto, conferiu a esse jogo imprevista elasticidade, permitindo à arquitetura uma intensidade de expressão até então ignorada: a linha melódica das janelas corridas, a cadência uniforme dos pequenos vãos isolados, a densidade dos espaços fechados, a leveza dos panos de vidro, tudo voluntariamente excluindo qualquer idéia de esforço, que todo se concentra, em intervalos iguais, nos pilotis - solto no espaço - o edifício readquiriu, graças à nitidez das suas linhas e à limpidez dos seus volumes de pura geometria - aquela disciplina e *retenue* próprias da grande arquitetura; conseguindo mesmo, um valor plástico nunca dantes alcançado, e que a

aproxima - apesar do seu ponto de partida rigorosamente utilitário - da arte pura."

Lúcio Costa faz coincidir a "franqueza" da técnica - fato recorrente na história da arquitetura - e a "beleza" clássica, que também reaparece de séculos em séculos em exemplos de harmonia, contenção, equilíbrio e simplicidade. É através desse "ideal" arquitetônico - cada vez mais próximo ao se desvencilhar das restrições materiais... - que ele interpreta o passado arquitetônico e as transformações que o mundo e o Brasil atravessavam nos anos '30. Esse objetivo "clássico" da nova arquitetura deve superar nosso envolvimento com a desagregação formal do "barroco", de nossa tradição artística. Por isso vai operar a distinção entre o decorativismo e a uniformidade, dentro da nossa história. Num primeiro momento para criticar a "artificialidade" do Neocolonial, depois para recuperar a "verdadeira" tradição brasileira que deverá ser aproveitada na adjetivação da arquitetura moderna (que faz com que essa última seja a tradução perfeita das características mais profundas dessa tradição). Por enquanto, faz parte dessa uniformidade o "internacionalismo", contrários à "variedade a que nos acostumou o ecletismo diletante do século passado". Não representa uma moda de algum país que se alastrou por todas as partes, mas a nova arquitetura retoma o verdadeiro sentido da ordem, que se impõe em todos os lugares pela ressonância social de seus princípios. Internacional, clássica e tecnológica (com a eternidade e ubiqüidade da "grande arte"): essa deveria ser a arquitetura moderna feita no Brasil.

•

Em 1937 Lúcio Costa retoma o tema da arquitetura tradicional luso-brasileira em um artigo que inaugura a Revista do "Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional", o SPHAN, recém criado (Costa,1937:86). Depois da experiência fundamental do projeto do MESP, e próximo da decretação do Estado Novo, volta às questões iniciais, repropondo - agora sem severas críticas ao Aleijadinho -, a mesma separação entre a arquitetura "erudita" e a "sabida" (popular). Seu objetivo primeiro é defender a classificação e proteção não só dos templos e palácios coloniais, como também da arquitetura civil. Como no primeiro texto analisado, de 1929 ("O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional"), ele contrapõe essas duas manifestações da nossa tradição construtiva, em defesa da mais anônima.

Se Mário de Andrade construiu uma linha histórico-evolutiva da arte e arquitetura brasileiras, que permite caracterizar, a partir de determinado momento, uma arte nacional, diferente de uma arte portuguesa feita no Brasil, Lúcio Costa faz um corte "sincrônico" que permite separar, a cada momento, a arquitetura com verdadeiras características nacionais. Em ambos, a distinção permanece: uma apresenta as "qualidades da raça", outra não. Neste caso, elas são as mesmas do primeiro artigo, aquelas que permitiam separar uma certa "afetação" - marcadamente a arquitetura religiosa -, do "ar despretensioso e puro" das mais simples construções. Qualidades, aliás, que, originadas em Portugal, conseguiram manter-se em solo americano. Essa simplicidade e robustez da arquitetura portuguesa e brasileira são as boas qualidades desses dois países e da sua gente. No Brasil, a adaptação dessa tradição soube preservar seus bons princípios. Se nossa arquitetura passou por um "amolecimento" (Lúcio Costa citando Gilberto Freyre), também soube evitar "certos maneirismos preciosos e um tanto arrebitados que lá se encontram". Esse "amolecimento", fundamental em Mário de Andrade - claro que em outros termos -, é para Lúcio Costa uma característica a mais, acrescentada às nossas origens e tradições lusitanas. É em busca daquilo que foge a essa tradição que Mário de Andrade vai perscrutar a produção do período, tentando definir uma *nacionalidade*. Lúcio Costa, ao contrário, vai caracterizar o "Brasil" a partir desse vínculo quase absoluto, também definindo uma *nacionalidade* e uma personalidade social, só que próximas às da antiga metrópole. O "lusitanismo" de Lúcio Costa não impede que, sob diversos aspectos, as duas "idéias" de Brasil se aproximem: uma cultura própria da colônia - sedimentada em três séculos -, representando o verdadeiro caráter popular brasileiro, que entra em declínio com a chegada da família real, o neoclassicismo, o ecletismo acadêmico, e a independência (!). No entanto, a "europeização" do Brasil durante o século XIX, levada a cabo pela coroa portuguesa, se contrapõe na reflexão de Lúcio Costa, à "civilização lusitana" que prosperou entre nós desde o descobrimento. Estão nas características dessa "personalidade social" as tendências à adaptação que vão caracterizar sua versão colonial. A conflito entre o "branco europeu" e o índio e o negro, vai ser atenuado porque o português já é ele mesmo elemento cultural múltiplo, fruto da convivência de civilizações diferentes (judeus, germânicos, mouros, etc.). A arquitetura colonial representa, nesse sentido, a predisposição à adaptação do português, que teve de se relacionar "ecologicamente" e "sexualmente" com um meio físico e social diverso. Essa é a condição necessária para o "amolecimento", quer da arquitetura

chã portuguesa ou da arquitetura neoclássica da missão francesa.[7] Essa definição de Gilberto Freyre utilizada por Lúcio Costa traduz, para o primeiro, as transformações por que passou no Brasil o *éthos* português, da "Casa-Grande" - síntese "sócio-espacial" do ambíguo caráter do *patriarcalismo* -, ao "Sobrado" - separação "burguesa" de culturas em *equilíbrio*. A capacidade de adaptação dessa cultura de fronteira entre a Europa, a África e o Novo Mundo, fruto de sua peculiar história, permite a convivência - sincrética e não sintética - de "antagonismos" ("sexualidade muçulmana" e religiosidade ibérica, por exemplo), e que faz da experiência colonial sua *realização*. A cultura africana e indígena dão o caráter desse "amolecimento" (das palavras, da comida, da etnia, etc.), porém ele mesmo originário do "complexo" cultural português, "a boa tradição". Com a vinda da família real se altera essa tradição fortalecida pelo isolamento da colônia. Podemos dizer hoje que ela entra em crise com o fim do modelo mercantilista que sustentava o isolamento entre colônia e metrópole, e que a partir do século XIX introduz o Brasil na nova fase do capitalismo industrial, sob a liderança da Inglaterra. A "abertura dos portos às nações amigas" fazia circular, junto com as mercadorias, o "mundo" europeu e seus estilos artísticos, que passariam a ser símbolo de atualidade na ex-colônia. Para Mário de Andrade é a crise de um momento de consciência nacional, que estava sendo gerado no interior do Brasil, "longe" de Portugal: o conflito de "raças" - classes - gerando uma síntese social, o mulato. Não mais o "bacalhau escravocrata" nem o negro africano, mas definição de uma nova nacionalidade. Para Lúcio Costa é a crise da tradição artística e arquitetônica fruto do convívio português, que cede lugar aos modismos dos novos centros

[7] Em entrevista concedida em 1987, Lúcio Costa ao falar sobre o MESP e a influênica dos azulejos que atravessou o século XIX, vai caracterizar as transformações ocorridas na arquitetura brasileira com a introdução, com "certa violência", do neoclássico no Brasil, não como imitação, mas "adoçando o neoclássico": "Isto [beiral de telha azul e branca] não só adoçou aquela frieza neoclássica como propiciou a convivência das casas de platibanda com as de beiral... Um prédio de linhas neoclássicas mas com esses revestimentos, adquiria uma certa graça e se entrosava melhor na paisagem, nas chácaras. Dessa maneira criou-se uma ambientação e uma atmosfera peculiar, valeu a pena." E depois de responder afirmativamente à proximidade de natureza das intervenções "francesas" de Grandjeand e Le Corbusier, conclui que: "A intervenção passa a ser uma coisa natural." (Costa,1987:6) Depois de cinquenta anos do projeto do MESP, a arquitetura moderna aparece para Lúcio Costa, não como uma síntese final e conclusão de uma processo, mas como mais um exemplo de adaptação inclusiva - no sentido cada vez mais sereno do "adoçamento" - de mais uma influência externa aqui transformada. Aliás, essa feliz metáfora, que Gilberto Freyre utiliza para explicar a socidade do "Assucar", possui também um significado arquitetônico próximo que amplia seu poder sintetizador, e que não deve ter escapado ao "erudito" Lúcio Costa: "moldura côncava que suaviza a transição entre o plinto e a cornija" e "canelura que suaviza a ligação entre a parede e a saliência duma moldura" (cf. Dicionário Aurélio)

europeus, e faz com que se perca as características dessa civilização "lusotropical".

As constatações iniciais sobre os atributos formais - e morais - das construções simples vão agora ser relacionadas à "técnica construtiva". Vai ser a maior intimidade de Lúcio Costa com os princípios estéticos-construtivos da arquitetura moderna - agora definitivamente corbusianos - que permitirá a releitura "racionalista" do passado arquitetônico brasileiro, que ele tão bem conhecia. Uma volta ao passado - uma *recherche*... - a partir de uma instrumentalização moderna, impossíveis naqueles tempos de desconhecimento e ingenuidade. Fica então invertido o sentido da evolução em direção à arquitetura moderna a partir de uma lógica inerente aos princípios tradicionais - percurso "ideológico" consagrado da arquitetura brasileira, representado pela própria evolução profissional de Lúcio Costa. Como no caso do modernismo paulista da década anterior, a tomada de "consciência nacional" se deu a partir da consciência moderna, ou, como disse Mário de Andrade, a partir da "atualidade representativa do momento histórico universal". E não a partir de um desenvolvimento interno dessa consciência, que então se engaja num modernismo "universal". Esse também foi o caso de Lúcio Costa, ou seja, do modernismo arquitetônico brasileiro; e não, como quer a literatura corrente - desconsiderando os ensinamentos de Mário de Andrade e do movimento modernista em geral -, um caminho seguro em direção à modernidade, lógica final do processo de desenvolvimento artístico brasileiro. Lúcio Costa vai reler o passado colonial a partir de seu engajamento moderno, e assim reconstituir um percurso lógico-histórico que aproxime definitivamente tradição e futuro. Até esse momento, mesmo vindo do Neocolonial, esse passado não fornecia elementos concretos que alterassem os princípios "universais" da arquitetura moderna. Uma certa nostalgia sempre esteve presente, como de resto pode explicar muitos aspectos do movimento moderno em geral. Mas não se configurava a busca de uma síntese estética que acrescentasse características *nacionais* ao racionalismo corbusiano. Até a experiência do MESP, constatada a boa tradição luso-brasileira e sua decadência no século XIX, a alternativa colocada por Lúcio Costa era a adoção dos princípios internacionais da nova arquitetura, traduzida por sua ruptura polêmica, sem atenuantes, com o Neocolonial, seu manifesto moderno de 1930 (?) e seus projetos em sociedade com Warchavchik. Entendamos agora essa mudança - a "reconciliação" -, e quais os seus fundamentos, dentro da linha

básica adotada até agora. Sua compreensão mais abrangente terá de aguardar o capítulo V, quando ficará frente a frente com suas circunstâncias.

No texto de 1937, Lúcio Costa vai procurar conhecer a arquitetura popular brasileira, através do reconhecimento de sua origem lusitana. A transposição da tradição construtiva não se deu através dos manuais nem das escolas arquitetônicas portuguesas (todas com influência de outras fontes), mas por um saber *artesanal* que veio com os próprios portugueses desde os primeiros momentos da descoberta. Se para alguns arquitetos essa origem desfavorável era o motivo da má arquitetura praticada no Brasil durante a colônia[8], vai ser ela agora, em sua versão mais popular, que será reclamada pela lente "racionalista" de Lúcio Costa:

> "Ora, a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a 'erudita' - servindo-nos de expressão usada, na falta de outra, por Mário de Andrade, para distinguir da arte do povo a 'sabida'. É nas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de 'make up', uma saúde plástica perfeita - se é que podemos dizer assim....Tais características transferidas - na pessoa dos antigos mestres e pedreiros 'incultos' - para a nossa terra, longe de significarem um mau começo, conferiram desde logo, pelo contrário, à arquitetura portuguêsa na colônia, esse ar despretensioso e puro que ela soube manter, apesar das vicissitudes por que passou, até os meados do século XIX."

Essas vicissitudes reforçaram o despojamento inicial, na adaptação aos "costumes mais simples e à largueza maior", acrescidos da carência de mão-de-obra e de materiais do cenário colonial. Foram dar na casa "desataviada e pobre", em tudo diferente dos palácios da Europa. Mais do que um exemplo histórico, esse tipo de construção materializa um "ser" brasileiro, uma essência formada no isolamento que sobrepõe um perfil social às soluções arquitetônicas. A busca dessa "entidade"

---

[8] "Não devemos portanto aos portugueses influência benéfica na evolução da arte entre nós, pelo contrário, implantaram aqui construções abomináveis em esthética... O Brasil soffreu durante muitos séculos a influência dos jesuítas, no tocante á architectura de nossas igrejas antigas, e ainda a de um elemento peor - o "mestre de obras", que tanto prejudicou a esthética de nossas cidades principaes, como se observa nas casas que construíram e que revolta mesmo aos leigos por tanta falta de gosto, nos azulejos berrantes, portaes de granito, beiraes demasiadamente salientes com a feissima calha, pés direito exaggerados, emfim a construção archaica com os melhores materiais." (Christiano S. das Neves, "Architectura Colonial", transcrição do jornal do Comércio, sem data)

atravessa os séculos e as paisagens do Brasil. Lúcio Costa recua no tempo e na história, passa pelo século XIX, chega ao século XVIII e aos vestígios do século XVII. Prossegue pela geografia das paisagens rurais e urbanas, e finalmente, chega aos "tipos": da casa grande, sobradões, chega às casas menores, às pequenas casas geminadas, e, finalmente, à casa "mínima", que ainda pode ser encontrada por todo o país. Esse extrato de *nacionalidade* é quase um "arquétipo" arquitetônico, encontrado nos confins do tempo, nos confins do espaço e no uso mais essencial. Acompanhemos essa busca, a volta à origem mínima:

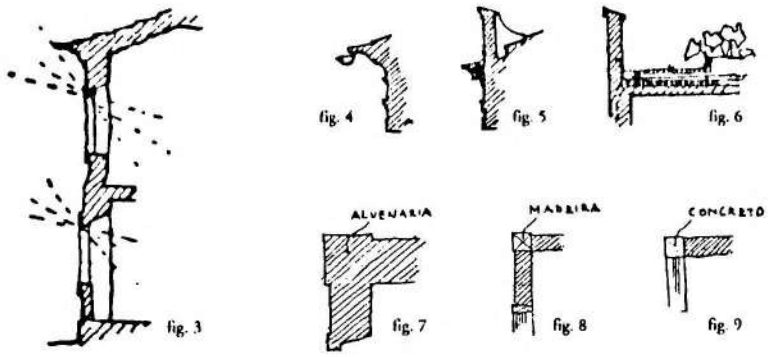
> "E não se limitando [o trabalho de reconhecimento], apenas, à casa de aparência mais amável da primeira metade do século XIX, ... mas abrangendo também a do século XVIII e mesmo os possíveis vestígios da do século XVII, quando, sendo a vida ainda áspera, eram mais marcados os contrastes e, como arquitetura pròpriamente, ela apresentava interêsse maior. E não para fixar sòmente as casas grandes de fazenda ou os sobradões de cidade com sete, nove ou onze janelas e porta bem no meio, mas as casas menores, de três, quatro, até cinco sacadas, porta de banda e aspecto menos formalizado, mais pequeno burguês, como essas que ainda se encontram nas velhas cidades mineiras ...; e também as pequenas casas térreas, de pouca frente, muito fundo e duas águas apenas, alinhadas ao longo das ruas; sem esquecer por fim a casa "mínima", como dizemos agora, a do colono e - detalhe importante êste - de tôdas elas a única que continua "viva" em todo o país, apesar de seu aspecto tão fragil. É sair da cidade e logo surgem à beira da estrada, como se vê pouco além de Petrópolis, mesmo ao lado de vivendas de verão de aspecto cinematográfico. Feitas de "pau" do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho, servem de abrigo para tôda a família - crianças de colo, garotos, meninas maiores, os velhos -, tudo de mistura e com aquêle ar doente e parado, esperando... (o capitalista vizinho - esportivo, "aerodinâmico" e bom católico - só tem uma preocupação: que dirão os ***turistas***?) e ninguém liga de tão abituado que está, pois "aquilo" faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho - é o chão que continua... Mas, justamente por isto, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna; enquanto que o 'pseudomissões, normando ou colonial', ao lado, não passa de um arremêdo sem compostura."

Tal depuração tem componentes sociais - na sua identificação com a "classe" que guarda o conhecimento arquitetônico -, e estético - a redução dos elementos constitutivos dessa arquitetura e o equilíbrio entre técnica e plástica. Ambos estão marcados pela experiência moderna. Primeiro, na utopia social abrangente e inclusiva, segundo, como simplificação formal e "construtividade". Está na análise

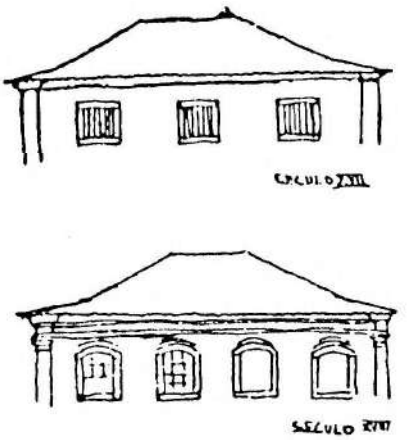
de "ofício", na separação compreensiva dos elementos tradicionais, que Lúcio Costa vai demonstrar a unidade intransitiva - e a desintegração durante o século XIX - da arquitetura brasileira. A força desse modelo está na *transformação* - numa continuidade fluída e quase bíblica - dos elementos da natureza em abrigo, em arquitetura: o barro moldado da taipa "continua" o chão através do trabalho de "pedreiros incultos" e "sabidos". Essa sabedoria "moderna" pode, com o estágio de desenvolvimento da técnica e da sociedade, ser redimida, já que o espírito é o mesmo... Numa espécie de "desalienação" do trabalho, o Brasil moderno reencontra o sentido original da cultura pioneira, preservada - "detalhe importante este" - na periferia das cidades.

Essa arquitetura irredutível - popular, e porque não, universal e coletiva - da origem e do futuro, tem, no processo evolutivo das técnicas e do saber-fazer, uma linha *lógica* que une a "casa mínima" com a "máquina de morar". Se no texto anterior essa última, em seus próprios termos, era o objetivo final da arquitetura brasileira, agora ela é seu *resultado*. As qualidades "morais" - a "franqueza" - da primeira devem permanecer nas novas construções, e por isso mesmo estas se justificam. Então, essa "documentação necessária" mostraria - em desacordo com as tendências que se contentam em "reproduzir-lhe o aspecto já morto" - que os princípios da arquitetura tradicional estão presentes na arquitetura moderna e que esta "se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando" (do barro ao concreto armado varia a técnica, mantém-se o princípio).

Assim, na "verdade", os beirais protegem da chuva e não do sol, o que permite sua supressão a partir das novas técnicas de impermeabilização das lajes de cobertura e das vedações externas. Mesmo essa mudança não é brusca, mas um desenvolvimento do sistema beiral, beiral-calha, platibanda-calha e, finalmente, o terraço-jardim corbusiano. Se nas construções antigas de arcabouço de madeira (um precursor da ossatura independente) as paredes tinham a espessura do "pé-direito" (um tipo de pilar), hoje elas podem ter a espessura dos pilares de concreto. Também as aberturas, que na arquitetura moderna chegam a dispensar a parede e ser totalmente de vidro (as janelas horizontais), foram se ampliando desde o século XVI, na medida da evolução das técnicas construtivas. Os panos-de-vidro "bem orientados" (sem insolação intensa) que fecham alguns ambientes reproduzem o efeito das varandas antigas, "o melhor lugar que as nossas casas têm para se ficar". Essa evolução das "boas normas" atravessa a colônia e o império,

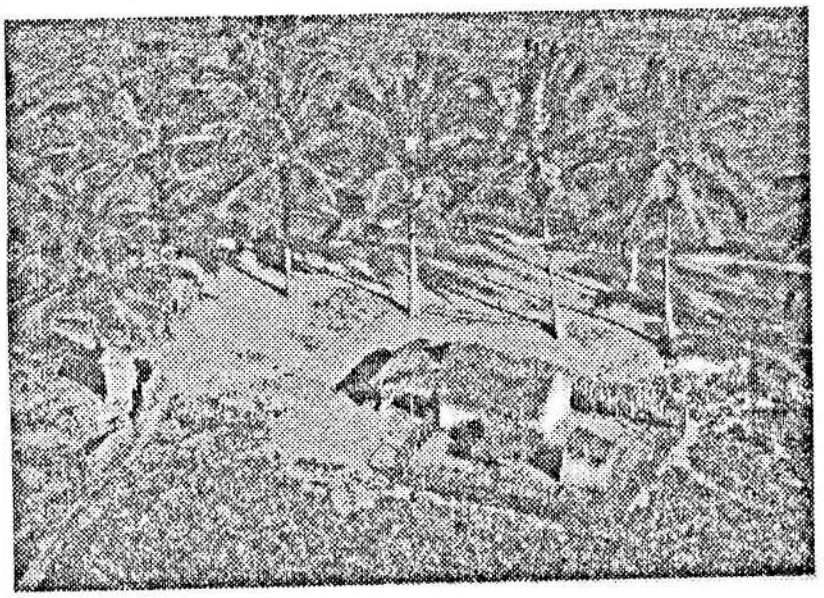


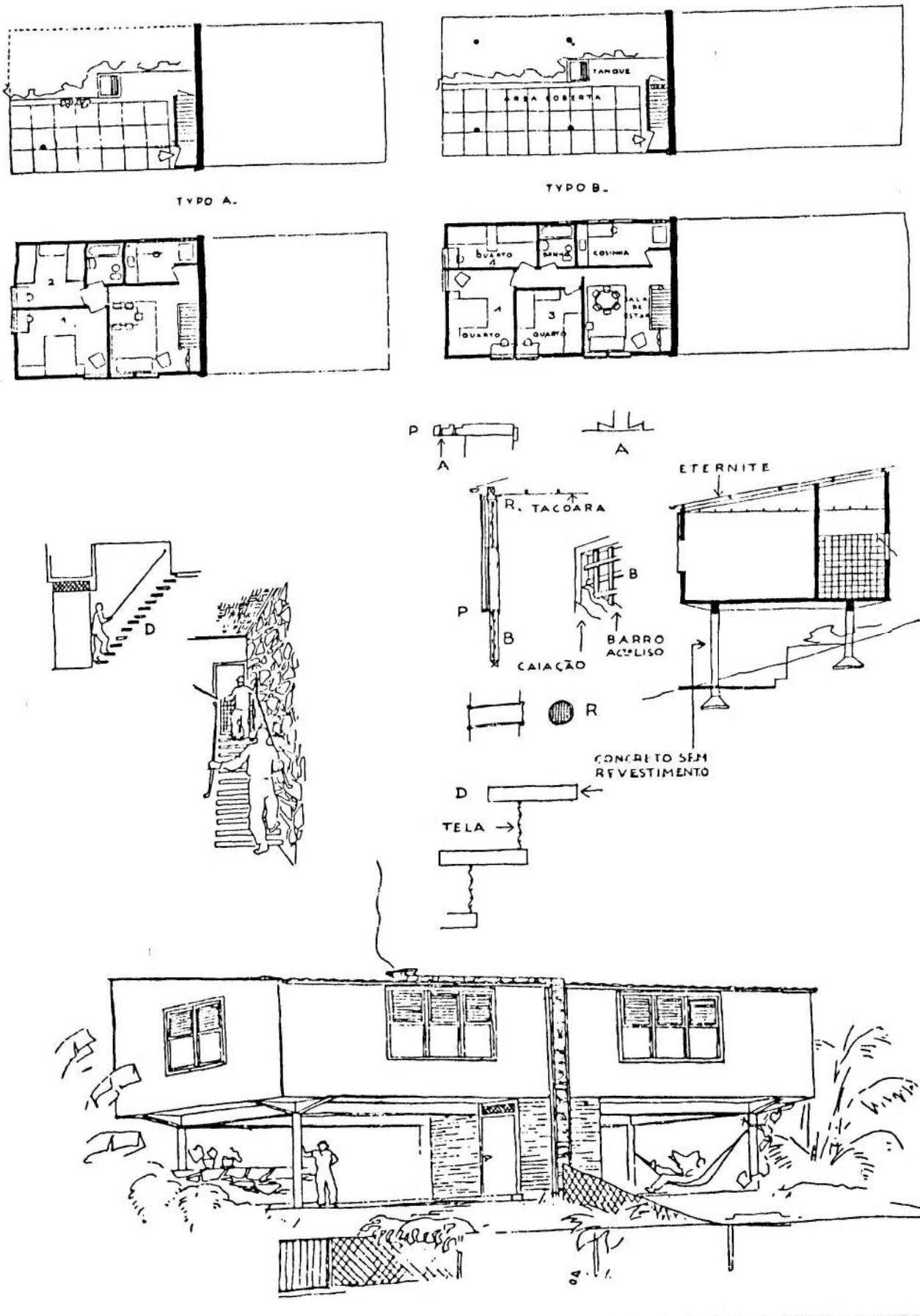
Evolução de Beirais e Estruturas, Lúcio Costa, 1937 (Costa,1990:460)



Evolução da Casa Brasileira
Lúcio Costa, 1937 (Costa,1990:461)

A Casa Mínima (*AA*,251:54)





Projeto para Monlevade, Lucio Costa -1934 (Costa,1995:93)

assegurada pelos mestres-de-obras "fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir". No início do século XX, aquilo que era a regra na colônia e que foi de alguma forma preservado no século XIX, desaparece nessa "desarrumação". E as causas são a degradação do ensino de arquitetura (de fato a substituição do saber informal do mestre-de-obras pela erudição dos arquitetos) e o "cinematógrafo", divulgador dos bangalôs de gosto duvidoso. No encontro do arquiteto com o cliente - sem tanto dinheiro... - saído do cinema, "o resultado não se fez esperar". A solução desse impasse é o reencontro:

> "Cabe-nos agora recuperar todo êsse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras sempre tão achincalhado, ao velho "portuga" de 1910, porque - digam o que quiserem - foi êle quem guardou, sòzinho, a boa tradição."

Estavam lançadas as bases para um caminho brasileiro para a arquitetura moderna. A mão estendida, símbolo da síntese proposta entre tradição e modernidade, indica o caminho que a nova arquitetura no Brasil iria tomar, ainda que não estabeleça os elementos arquitetônicos e de linguagem que irão ser definidos após o projeto do MESP. A dose de "nostalgia" que *contaminava* o projeto de Monlevade, de 1934, fica sistematizada com essa aproximação. Antes era suficiente a utilização dos princípios da nova arquitetura e das tecnologias do concreto armado. Nesse meio tempo, Lúcio Costa percebe que se faz necessário um vínculo com a tradição brasileira para poder implementar esse modelo naqueles anos de intenso nacionalismo como *política*. A passagem desse "radicalismo" modernista para uma flexibilização no sentido da "adaptação ao meio" se dá exatamente durante a transformação do Projeto moderno de arquitetura em projeto de um edifício de relevância. Mas é importante perceber que o sentido dessa adaptação não estava ainda definido em termos de discurso, ainda que na efetivação desse projeto - o MESP - ele já tenha se consolidado, como veremos no próximo capítulo. Com o MESP, o discurso arquitetônico dos anos '30 fica lado a lado a um projeto político que o viabiliza. Somente após a concretização desse ideário, e dos conflitos inerentes à transposição de princípios ideológicos *modernos* para a "margem", se abre a verdadeira possibilidade de adaptação e de construção de uma linguagem brasileira. A atualização do discurso - nesse momento, de Lúcio Costa -, vai até o limite da lógica inicial a que se propõe: racionalidade técnica e plástica. Nesse limite, não pode propor uma alteração dos princípios corbusianos em função de um *abrasileiramento,* mas fica a sugestão de

uma evolução "moderna" dentro de um ritmo, volume, simplicidade, à que já estaríamos acostumados. A modernidade arquitetônica como *resultado* do desenvolvimento da tradição construtiva pede que se mantenha alguns princípios que não estão, de partida, assegurados. O exemplo escolhido por Lúcio Costa, o da evolução da casa brasileira, já mostra o horizonte no qual ele trabalhava: o respeito à simplicidade, volumetria, clima, uma ambiência típica do Brasil, naquele sentido entre *viril* e "amolecido" que ele detectara. Poderíamos ficar, até esse momento, com um trabalho combinatório e de proporção dos elementos modernos para alcançarmos o sentido da *brasilidade*. E é mais ou menos por esse caminho que ele vai continuar produzindo arquitetura depois da experiência do MESP, reforçando apenas a utilização de elementos que, se são modernos, pertencem mais diretamente a nossa tradição, como o quebra-sol/muxarabiê. Mas, na realidade, essas alterações acabaram sendo atropeladas por um novo sentido, em parte dele originário, que mais precisamente iria responder às questões objetivas colocadas. A combinação graciosa e circunspecta dos "cinco pontos" não vai se mostrar suficiente, e estes, a partir de 1936, passarão por uma alteração estrutural (precisamente nos dois sentidos do termo). O conflito nacional/internacional do modernismo dos anos '20 se revelava numa cultura que, para realizar a universalidade da arte moderna, teria de se aprofundar no conhecimento social de sua realidade. A arquitetura vem, nos anos '30, mostrar os limites do internacionalismo, que no seu caso significava algo mais que a comunhão de princípios artísticos. A "arquitetura internacional" se realiza na internacionalização do modo de produção - e na "divisão de trabalho" decorrente -, já que com este ela está originalmente identificada. No Brasil, onde o modernismo artístico não se resumiu a um movimento localizado, a aplicação do ideário moderno na arquitetura - que a princípio negava os regionalismos, ainda que só assim tenha se constituído - teve de alterá-lo. Diferente da literatura, pintura ou escultura - que possuem um "tema" que se encarrega da aproximação com a realidade nacional -, o princípio internacional na arquitetura é sua realidade material, e não permitia sua utilização generalizada numa conjuntura como a brasileira daqueles anos. Sua flexibilização vem aplacar as contradições dessa transposição de ideário, revelando-lhe os limites (já que só se "realizou" em conjunturas de atraso). Atribuir a Lúcio Costa uma posição nostálgica e romântica, um modernismo frágil ou atenuado, é esquecer as ambigüidades e contradições do próprio modernismo, sua apropriação do passado e da arquitetura vernacular. Aqui no Brasil, apenas, por circunstâncias

outras, esse aspecto do modernismo adquiriu proporções que lhe alteraram, em parte, a feição.

IV - Uma Ponte Sobre a Civilização "Burguesa" no Brasil

As considerações apresentadas não procuram dar conta dos temas sugeridos, dentro do modernismo brasileiro, tampouco uma macro-explicação dos conteúdos dos textos analisados. Estes permitem uma série de aproximações contíguas ou conflitantes às apresentadas, principalmente no caso de Mário de Andrade. Essa parcialidade intencional busca destacar, para clarificar, alguns vetores que ajudaram a compor a ideologia da arquitetura moderna brasileira. Tenta sistematizar esse momento de "discurso" - no sentido de não poder ainda corresponder a uma prática regular - que antecede a consolidação dessa arquitetura a partir do projeto do MESP, em relação à *nacionalidade*. Porque será a adjetivação nacional da arquitetura moderna - internacional - que caracterizará a produção brasileira mais importante. O *nacionalismo* modernista forneceu conteúdos à absorção da nova arquitetura, e isso pode ser bem avaliado nessa passagem da reflexão de Mário de Andrade para o programa de Lúcio Costa. E a passagem desse programa à prática, no acirramento ideológico do Estado Novo, vai permitir também avaliar a transformação desse nacionalismo digamos, cultural, para uma clara política nacionalista autoritária. Esse desenvolvimento não estava dado *a priori,* ainda que no jogo dialético se possam detectar entrelaçamentos.

A concepção geral de um "caráter brasileiro" que preocupava Mário de Andrade, e que faz com que ele se aproxime da arquitetura colonial, é transformado por Lúcio Costa - levando-se em conta as diferenças apontadas, fundamentais - em um princípio "estético-ético" da arquitetura tradicional. Ambos concordavam que a arte e arquitetura do período colonial eram o momento privilegiado da tradução da nacionalidade, divergindo em relação a algumas características que compunham esse "espírito" brasileiro. Mário de Andrade destacava, além da simplicidade e do "sublime pequenino", uma força artística "expressionista" deformadora - da alegria ao sofrimento -, que revelava o "mal-estar" da nacionalidade (a "primeira geração brasileira"), em seu momento de formação social (e decadência econômica, última

da colônia). E o gênio artístico brasileiro se formara no clímax - e negação - da tradição luso-européia. Lúcio Costa recupera exatamente um aspecto dessa tradição, uma certa leitura popular portuguesa do racionalismo clássico, impregnada no saber do pioneiro diante da natureza bruta da colônia. Essa arquitetura "mínima", plena de conhecimento, também se aproxima à idealização do anonimato da arte popular em Mário de Andrade, ponto definitivo de aproximação da cultura brasileira com a modernidade. Se concordam com esse devir moderno, próximo do sentimento anti-individualista mais arraigado na cultura do povo, também identificam seu eclipse durante o século XIX, o século burguês. Em ambos o reencontro se dá pela arte moderna, uma espécie de elo entre o passado e o futuro. Apesar da análise "histórica" de Mário de Andrade, em contraposição à "sincrônica" de Lúcio Costa, estabelecer um desenvolvimento, um clímax e uma decadência para essa arte colonial, esse momento formador tem um caráter mítico e genealógico; um tempo cíclico onde o reencontro com a origem se prenuncia no futuro.

Essa ponte entre o Brasil "sem indivíduos", o Brasil popular, e o futuro, a nova sociedade que poderia estar prestes a se formar, a renovação social, passava por cima de um período de afirmação de "indivíduos", a que nós poderíamos ter ficado imunes. Nós alcançaríamos esse estágio de coletivização, sem havermos passado pelos diversos aspectos negativos da revolução burguesa. Se a nossa face de industrialização precária nos colocava ao lado das nações capitalistas, a nossa face "folclórica" - no sentido de Mário de Andrade -, pré-burguesa e anti-individual, nos pouparia da ética espoliadora do capitalismo. Ou em termos mais próximos a Lúcio Costa, valer-nos de nossa tradição devedora da "razão" renascentista para neutralizar o irracionalismo burguês. Estávamos prontos para a utopia; o lugar do mundo moderno, ao contrário da evolução prevista para o capitalismo, seria o país onde não se constituiu nenhuma forma clássica dos modos de produção. Essa reflexão é o desdobramento, para outras searas, do "ufanismo crítico", assim definido por Roberto Schwarz, em relação à poesia de Oswald de Andrade:

> "Já com Oswald o tema, comumente associado a atraso e desgraça nacionais, adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica: o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, prefigurando a humanidade pós-burguesa, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea."(Schwarz,1987:11)

Essa aproximação, presente de certa forma nos diferentes modernismos, deve, para ambos os autores tratados, atenuar a "euforia", a irreverência e, principalmente, a aposta "revolucionária". Bem menos evidente que para Oswald de Andrade, a nova sociedade é para Mário de Andrade e Lúcio Costa uma incógnita, e até um conflito[1]. Também é menos otimista, ou melhor, mais rigoroso, o diagnóstico do "atraso", sendo nesses casos necessária uma distinção entre tradição e arcaísmo.

A arte colonial originária e a popular-folclórica, num país onde idéias liberais conviviam com escravismo, podem dar o contraponto para uma nova sociedade, baseada não mais no individualismo burguês, preparada para o mundo novo que o século XX anunciava, ou complementando o necessário papel do conflito entre classes mal geradas, mal definidas - do ponto de vista das análises dos modos de produção clássicos. Uma ingenuidade cultural preservada, imunizante, com dimensão revolucionária, interpenetrando a debilidade da luta entre as classes, na superação da sociedade de classes. Essa aproximação é a dimensão "moderna" da recuperação histórica de uma tradição cultural e popular. Hoje sabemos que se essa ausência de caráter do nosso herói era anti-burguesa, ela não foi capaz de superar, até agora, esse seu gigante inimigo, e se tornar pós-burguesa. O conteúdo revolucionário dessa ingenuidade cortês não produziu resultados diferentes que o mais simples diagnóstico de alienação clássica. A riqueza de conteúdo das análises de Mário de Andrade, porém, e a sua apropriação posterior, desvirtuada ou não, dão validade a essa verificação proposta. Essa recuperação não atrelava as manifestações artísticas às formas do passado, embora procurasse uma continuidade de temas e conteúdos, com vistas à formação de uma identidade nacional, uma idéia presente na sociedade brasileira do período, em diversos

---

[1] "Resistência política enquanto ação, bem entendido, enquanto militância direta dentro de um partido, porque como escritor ...fez obra política. Mas o cidadão Mário de Andrade, pequeno-burguês brasileiro dos anos trinta, evitou hąbilidoso o contato com as manobras partidárias." (Lafetá,1974:142)
Lembremos também que Lúcio Costa, apesar da "certeza" da nova sociedade, pelo menos no início dos anos 30, adverte:
"As "revoluções" - com os seus desatinos - são, apenas, o meio de vencer a encosta, levando-nos de um plano já árido a outro, ainda fértil - exatamente como a escada que nos interessa, quando cansados, em vista de alcançar o andar, onde estão o quarto e a cama. Conquanto o simples fato de subi-la - dois a dois - já possa constituir, àqueles espíritos irrequietos e turbulentos que evocam a si a pitoresca qualidade de 'revolucionários de nascença', o maior - quiçá mesmo o único - prazer, a nós outros, espíritos normais, aos quais o rumoroso sabor da aventura não satisfaz - interessa, exclusivamente, como meio de alcançar outro equilíbrio, conforme a nova realidade que, inelutável, se impõe." (Costa,1962:20)

aspectos e compromissos. As nossas obras modernas, inclusive no campo da arquitetura, demonstram os patamares dessa influência.

Passemos a analisar agora como o "motor" que fazia girar esse complexo ideológico atuou sobre um *objeto*. Ainda que exista uma aparente continuidade entre as idéias acima e os resultados práticos a partir da metade da década de 30 - é o que levam a crer as análises do período -, o impacto sobre a arquitetura da *relação* entre *nacional* e *universal* teve de ceder às determinações mais concretas que aquelas acionadas tanto pelas reflexões como pelas obras modernistas em geral - afinal, a arquitetura é a mais manifestamente social das artes... Poderemos então perceber que a verdadeira *brasilidade* da arquitetura moderna brasileira é resultado de pequenas alterações, a primeira vista imperceptíveis, que asseguraram a sua implantação no Brasil, ao anular os últimos vínculos existentes entre forma e utopia social próprios da arquitetura moderna. Depois dessa definitiva operação - e só a partir dela -, fica livre para elaborar seus signos, que passam a *anunciar* uma alternativa nacional. Mas foi na sua realização como arquitetura moderna naquela conjuntura - sem a necessidade de se definir como brasileira - que os compromissos programáticos da modernidade se *nacionalizaram*, marcando bem a distância entre "ideologia" e "realidade" do *Plano*.[2]

[2] Considerando a relação entre a crise de 1929 e a crise internacional da arquitetura moderna, Tafuri diz que "... após a crise de 1929, através da elaboração das teorias anticíclicas e da reorganização internacional do capital e após o lançamento do Primeiro Plano Qüinqüenal na Rússia Soviética, a função ideológica da arquitetura parece tornar-se supérflua ou limitada a desempenhar tarefas de retaguarda e apoio marginal." (1985:40). "A arquitectura como ideologia do Plano é subvertida pela *realidade do plano*, uma vez que, superado o nível da utopia, este se torna mecanismo operante." (1985:92)

PARTE II - A MODERNIZAÇÃO NA MARGEM

V - O MESP: Ponto de Convergência e Dispersão

> "Entre 1929 e 1931, com os planos para Montevidéu, para Buenos Aires, para São Paulo, para o Rio de Janeiro, e com a experiência final do plano Obus para Argel, Le Corbusier formula a hipótese teórica mais elevada da urbanística moderna, ainda insuperada tanto a nível ideológico como formal." (Tafuri,1985:87)

Se os debates sobre a transformação da arquitetura brasileira se intensificaram com os acontecimentos de 1930, foram poucos os projetos que indicassem um novo caminho, ou uma contribuição aos princípios do movimento moderno internacional. Importantes exemplos em São Paulo - com Warchavchik, Rino Levi e Flávio de Carvalho -, em Recife - com Luís Nunes e Joaquim Cardozo -, e no Rio de Janeiro com o próprio Lúcio Costa associado a Warchavchik, Afonso Reidy e outros, definem um período de "acumulação primitiva" das soluções modernas ou proto-modernas. Os pioneiros de São Paulo inauguram as primeiras construções e manifestos baseados na nova arquitetura ainda na década de 20, fundamentais para a modernização artística no país. Porém, não traduziam plenamente os princípios que se consolidariam a partir de 1936, essencialmente baseados em Le Corbusier, adaptados por uma "maneira brasileira" de fazer arquitetura moderna, mapeada desde então. Como exceção, o conjunto habitacional em Monlevade de Lúcio Costa (MG, em 1934), em que alguns princípios construtivos foram delineados, no sentido da adaptação dos ensinamentos da arquitetura moderna, de Le Corbusier a Perret, com preocupações predominantemente técnico-econômica e social. Eram soluções simplificadas que não indicavam as ousadias "plásticas" do momento posterior[1]. Não se pode atribuir, no entanto, a nenhum desses focos de

[1] "Mas o Projeto de Lúcio Costa para Monlevade - original, não obstante os elementos claramente tomados de empréstimo à arquitetura de Perret - constituía uma exceção no panorama da época, onde predominava um funcionalismo destituído de qualquer pesquisa plástica. Nem o próprio Oscar Niemeyer... escapou à tendência geral anterior à vinda de Le Corbusier." (Bruand, 1981:75)

arquitetura moderna de então, inclusive o Rio de Janeiro, o caráter que consagrou o grupo carioca a partir de 1936.

O Rio de Janeiro concentrava duas características que transformariam essa cidade no principal polo produtor e divulgador da nova fase da arquitetura brasileira. Primeiro, era a sede física e simbólica do principal agente dessa transformação, o Estado, como capital federal. Segundo, um discurso sobre arquitetura, tradição e *moder*nidade mais objetivo e programático - ainda que menos abrangente - que as discussões sobre esse campo no modernismo de São Paulo, quase uma década anterior. Inicialmente modestas, as reações ao ensino acadêmico de orientação neocolonial, comandadas por Lúcio Costa no início da década de 30, ganharam força ao caminhar na direção que os novos ventos apontavam. O epicentro desse debate, aparentemente estilístico, era a Escola Nacional de Belas Artes. Vem traduzir de forma mais direta um novo momento na política nacional instaurado em 1930, no qual, com dosagens e coloração variadas, modernização e nacionalismo se compunham. Esses elementos justapostos fizeram com que, na primeira oportunidade - a construção do MESP -, linguagem arquitetônica e poder político se associassem, numa relação que se mostrou mutuamente proveitosa e freqüente a partir de então. O concurso que precedeu a definição do projeto vai demonstrar o descompasso entre os princípios tradicionais defendidos pela academia e as necessidades de representação que o governo de Getúlio Vargas ia passo a passo consolidando. E se em São Paulo a arquitetura moderna que se afirmava trazia da Europa as correntes mais avançadas, isso não significava uma resposta imediata à modernização política e econômica do novo projeto nacional. Esses alinhamentos vão se conformar no projeto do MESP, que, se não inaugura a relação entre arquitetura moderna e projeto político, restabelece de forma definitiva os novos ambientes ideológicos nos quais a arquitetura moderna brasileira terá de se mover por algumas décadas: um discurso social progressista aposto a uma prática política de um Estado entre autoritário e populista.

A importância do MESP para a arquitetura e cultura brasileiras fez germinar uma série de estudos sobre o projeto, poderíamos dizer, arquitetônico, sobre o projeto cultural e sobre o projeto político, já que foi peça estratégica do Estado Novo. Num raio ampliado, contamos com os estudos sobre cultura e educação e sua relação com o projeto político-econômico de Getúlio Vargas. Este, é objeto de um número ainda maior de pesquisas em diversas áreas, pois é momento emblemático para a

compreensão do modelo de modernização do Brasil neste século. Distantes ainda de um quadro geral onde se encaixam os seus diferentes aspectos, as análises mais gerais sobre o período não são o objetivo deste trabalho, que procurará entender, na solução arquitetônica do edifício do MESP, o momento fundador da forma arquitetônica como ela se revelou nas décadas que se seguiram. Embora diretamente vinculada à história do período, no Brasil e no Mundo, a análise necessária para a compreensão dessa forma arquitetônica não poderá aqui dela tratar, por mais que a ela esteja sempre referida.

No âmbito da arquitetura, as diferentes análises sobre o projeto do MESP e os riscos iniciais de Le Corbusier e da equipe brasileira, mais do que mostrar as diferenças reais entre as propostas, se ocupam em confirmar a autoria do projeto final. Apesar da equipe se movimentar em um universo "corbusiano", ou melhor, em torno dos "5 pontos da nova arquitetura" (pilotis, janela horizontal, estrutura independente, planta livre e terraço-jardim), as soluções definitivas não coincidiriam com as elaboradas pelo mestre em sua rápida passagem pelo Brasil. Isso demonstraria o domínio do método corbusiano e boa dose de criatividade desses jovens discípulos. As preocupações historiográficas e de autoria da bibliografia corrente se justificam pelas polêmicas que o projeto do MESP suscitou durante um período, envolvendo seus colaboradores e o próprio Le Corbusier. Algumas das recentes publicações dedicam grande parte de suas análises a essa questão (Bardi,1984; Santos,1987; Harris,1987). A conclusão geral, pelo menos da historiografia específica, é que, reconhecida a filiação a Le Corbusier, as modificações introduzidas foram pertinentes - dentro do repertório original - e significativas, fato comprovado pelo sucesso do edifício e de seus autores nas décadas que se seguiram. Esse algo que se sobrepõe ou modifica a arquitetura moderna - criatividade, leveza, liberdade formal, plástica, síntese com a tradição construtiva brasileira, etc. - será o bordão que, a partir da década de 40, identificará a nossa produção arquitetônica. O que pretendemos, ao contrário, demonstrar é que tal adaptação da doutrina corbusiana se dá na transposição do ideário moderno para um país da "margem" do capital, onde pôde realizar seu programa "totalizador". A ruptura, a ser analisada nas soluções do projeto do MESP, entre o plano global e o edifício, demonstra que a nova arquitetura ia encontrando sua viabilidade nesse divórcio que, se por um lado a afastava da planificação total da "vida", por outro realizava a sua "forma" moderna através da

"autoridade" e sobre os terrenos desocupados ou devastáveis da nossa paisagem tropical.

Normalmente associada ao conjunto da Pampulha, de 1942, ou, menos freqüentemente, ao Pavilhão de Nova Iorque, de 1939 - consagrados pela exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 1943 -, a nova linguagem brasileira será aqui analisada em seu momento inicial, embora menos *evidente*, o projeto do MESP. Além de ser a primeira vez em que se definiu uma filiação direta a Le Corbusier dentre as correntes da arquitetura moderna internacional, foi também a primeira utilização plena de seus princípios por esse grupo de novos arquitetos, saudado como obra pioneira da arquitetura moderna internacional . O projeto do MESP mostra ao mesmo tempo o domínio completo da nova linguagem e seu ultrapassamento, dentro das balizas que serão aqui apontadas. E essa simultaneidade entre descoberta e maturidade permite fotografar os embriões das diversas possibilidades que a nova linguagem poderia oferecer, ao mesmo tempo que revela precocemente os seus limites. Se antecipa um futuro desenvolvimento - que se dará por uma das possibilidades por ele apontadas -, também decanta as tendências em jogo, do neocolonial ao modernismo, que buscavam um caminho nacional para a arte e arquitetura no Brasil. Esse ponto de partida nos possibilita também um momento privilegiado para a compreensão crítica da arquitetura brasileira e de suas relações mais diretas ou mais tortuosas com a vida política nacional. Poderia ser essa apenas mais uma relação, não fosse tal característica - Arquitetura e Estado - uma constante no que se convencionou denominar arquitetura moderna brasileira.

Ponto de partida que é também um privilegiado ponto de chegada. Pois nesse projeto se aninham tendências, discussões e propostas objetivas que estavam sendo gestadas nos anos de intenso debate intelectual que o precederam. A esse diversificado ambiente cultural corresponde necessária e cronologicamente uma efervescência político institucional que nos levará também à transformação da política nacional no Estado Novo. Portanto esse curto período não é apenas um momento de inflexão de tendências, senão de uma rápida reordenação ideológica e social: uma lente que ao mesmo tempo realinha essa profusão de embates e idéias e dá novo foco aos desdobramentos que ele mesmo vai propiciar. Imagem invertida ou versão vitoriosa, a arquitetura brasileira foi chamada a participar desse novo momento da história do Brasil, o que o fez com rara presteza desde então.

O recém criado MESP - Ministério da Educação e Saúde Pública -, foi entregue em 1934 à responsabilidade de Gustavo Capanema, então com 33 anos de idade. Tinha como prioridade dois grandes projetos: a construção da própria sede e da Cidade Universitária do Rio de Janeiro. Tal agenda colocava de início um problema de arquitetura, cuja renovação deveria simbolizar a renovação política e a modernização econômica em curso. Com as dificuldades crescentes em definir um programa viável para a Universidade do Brasil, muito mais complexo e disputado que o novo edifício, cada vez mais sua nova sede concentrava a criação de uma imagem-símbolo da administração Capanema. No projeto para a Cidade Universitária a disputa com a comissão de professores, que não aceitava os estudos "modernistas", fez com que o projeto final cedesse em vários pontos, descaracterizando-o. No caso do MESP, pelo empenho de Le Corbusier e Lúcio Costa, apesar da contra-ofensiva dos grupos conservadores - "O nome de Le Corbusier está muito ligado à Rússia soviética", segundo Archimedes Memória (Santos,1987:145) -, a solução definitiva seguiu claramente a orientação modernista. Para um ministério encarregado da "formação" cultural de um povo sem características culturais definidas[2] - dentro das ideologias nacionalistas e de aprimoramento racial que associavam na origem saúde e educação -, a definição do modelo arquitetônico ganhava uma dimensão estratégica, e assim foi considerado: "um edifício-sede que sintetizasse o espírito da gestão" (Sá,1986:19). Que modelo melhor representaria tal síntese?

A disputa pelo projeto hegemônico de modernização refletia a ambigüidade do Estado Novo em formação. Depois de um concurso público cujo edital já apontava para uma solução acadêmica (exigências de recuos, pátios de ventilação e iluminação e volumetria preestabelecida pelo plano de urbanização do Castelo), sua anulação pelo ministro é atribuída à pressão do grupo de modernistas que o assessorava, críticos do passadismo da proposta vencedora, inadequada aos novos tempos que se anunciavam. Vinculado ao Estado, o projeto do novo

[2] "Em longa exposição de motivos a Getúlio Vargas, em 1935, Capanema consagrava a marca de sua administração: o 'Ministério do Homem'. Aquele destinado a preparar, compor e afeiçoar o homem do Brasil'." (Sá,1986:18)

Ministério ganhava uma dimensão institucional que reacendia as disputas entre os grupos ligados à Escola Nacional de Belas Artes e o grupo de arquitetos modernistas. O vencedor do concurso fôra o próprio Archimedes Memória, "diretor da Escola Nacional de Belas Artes desde a destituição de Lúcio Costa e membro da Câmara dos Quarenta da Ação Integralista Brasileira" (Sá,1986:21).

Vencida essa primeira batalha contra o conservadorismo ultra-nacionalista do projeto "neo-marajoara" de Memória, o Ministro estava diante de outras alternativas. Uma, apoiada pelos "Modernistas da Repartição", 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 por Marcelo Piacentini, mais interessado no projeto da Cidade Universitária. Este já havia estado no Brasil em agosto de 1935, quando 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 arquitetônicos em curso, essas influências podem bem sintetizar as ambigüidades do projeto político que se iniciava. Se para Capanema se tratava de optar por um entre os renomados arquitetos "modernos", existia resistência, por parte de seus assessores, ao convite feito a Piaccentini para a Cidade Universitária, ou mesmo para "colaborar na hora em que eu estava às voltas com o problema do edifício do Ministério da Educação" (idem)[3].

---

[3] Mesmo que Capanema não pensasse em convidar o atarefado Piaccentini para o projeto do MESP, de importância então secundária, as afinidades crescentes com a Itália preocupavam alguns assessores. Le Corbusier também não fôra contratado para o projeto, mas apenas para uma consultoria geral, na visão de Capanema, sobre os dois projetos em andamento. O que se discute não é a destinação da encomenda desses projetos, mas uma definição entre alternativas "modernas" que, embora hoje se possam aproximar em diversos aspectos, provocavam então acaloradas disputas ideológicas.
"No dia 4 de junho... telefonei... ao Sr. Drumond de Andrade... e somente nesse momento ele me disse que o telegrama redigido por nós dois... [com o convite formal de Capanema a Le Corbusier] e aprovado pelo Ministro, não tinha sido expedido... o Ministro tentou dar-me explicações que francamente não me agradaram. Falou-me de novas idéias e disse-me que deve chamar também Piacentini porque o embaixador italiano pergunta sempre quando Piacentini deve retornar... Francamente, estou muito aborrecido com a atitude tão indecisa do Ministro; num primeiro momento pensei que fosse diferente dos outros." Carta de Monteiro de Carvalho a Le Corbusier em 11/06/36. (Santos,1987:108)
"Insisto mais uma vez junto ao Ministro Capanema para que o convide assim mesmo - inútil: há a Embaixada Italiana, há Piacentini 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." Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier em 26/01/36 (sic). (Santos,1987:141)

Não se pode atribuir a Gustavo Capanema um programa claro em relação à cultura e artes no Brasil, mesmo que se possa reconstituí-lo *a posteriori*. Indefinição ou hesitação, dependendo do ponto de vista, podem traduzir uma ampla composição política de apoio, que ele gostaria de conciliar. Mesmo forças antagônicas foram durante certo tempo alinhadas em interesses comuns graças à sua habilidade política. Mas não se pode dizer que tais forças foram costuradas em torno de um *claro projeto* para a educação, arte e cultura. O resultado final, quando existiu, é a somatória muitas vezes contraditória de pontos de vista diferentes, dirigido e conformado pela própria negociação: "Capanema, sem deixar de ser também um homem de idéias, parecia mover-se muito mais pelas contingências do dia-a-dia, em uma estratégia de conciliação, de conservação e acúmulo de poder que, no final, se mostraria bastante realista e efetiva, ainda que acarretasse uma perda de autonomia e independência." (Schwartzman,1984:44). Influenciado na juventude pelo grupo de modernistas de Belo Horizonte, sua atividade política cedo se vinculou à Igreja, tendo ele sido seu homem de confiança no governo Vargas. Sua ascensão foi resultado da divisão do espólio político entre os que apoiaram o movimento de 30, representando Minas Gerais num ministério de importância secundária. Ligado no início politicamente a Francisco Campos, foi também muito influenciado pelas idéias fascistas em todos os seus aspectos, até o limite das divergências com a própria Igreja. Seu pragmatismo político não permite, no entanto, que se possa enquadrá-lo em qualquer desses grupos, sem encontrar grandes contradições entre seus atos e tais doutrinas.

No ministério seu programa mais ambicioso era sem dúvida a criação de um sistema educacional amplo e centralizado, que se orientasse segundo os novos princípios ideológicos, e fosse mesmo a sua base. Procurou dar a esse sistema uma unidade doutrinária tão inédita quanto inexeqüível, que compreendia o ensino básico, secundário, profissional e, mais importante, o universitário. A constituição de uma moral católica cuja base era a família, de uma nacionalidade brasileira principalmente nas zonas de grande imigração, uma juventude identificada com os grandes ideais do Estado, e de uma elite intelectual destinada a pensar e comandar o novo país, era a base desse grande projeto educacional. Dele fazia parte a construção da Cidade Universitária que era ao mesmo tempo forma e conteúdo de uma nova Universidade do Brasil. Durante os 11 anos em que esteve à frente do MESP, Gustavo Capanema pouco pôde realizar nessa área. O campus

universitário, que tanto mobilizara técnicos, professores e arquitetos nunca seria construído. A reforma educacional se resumiria a algumas leis que não traduziam as intenções originais: "Ao final do Estado Novo, o projeto educacional do Ministério da Educação havia exaurido seu conteúdo ético e mobilizador, deixando em seu lugar a parafernália de leis, instituições e rotinas que haviam sido montadas nos anos anteriores. Ficou, por assim dizer, sem alma." (Schwartzman, *1984:79*).

A importância atribuída à educação na formação da nacionalidade e no desenvolvimento do Brasil durante esse período provocou uma intensa disputa entre os grupos de interesse, principalmente entre os projetos da Igreja, da "Escola-Nova" (liberal), e das tendências totalitárias. Mais próximo do grupo católico, Gustavo Capanema vai, entre avanços e recuos, tentar viabilizar um projeto que revertesse as tendências liberalizantes da geração anterior, agindo sob a orientação de Alceu Amoroso Lima. Mesmo assim, as resistências de todos os lados impedem que qualquer modelo se implante totalmente. Principalmente no ensino universitário - prioritário para Capanema -, a criação de uma universidade-modelo fica inviabilizada por não conseguir definir um programa que atendesse nem aos interesses da Igreja, nem aos da comunidade acadêmica, ainda abalada com o fechamento arbitrário da Universidade do Distrito Federal - que tanto desagradou a Mário de Andrade. Além da centralização burocrática da administração do ensino em caráter nacional, toda disputa e debate sobre os caminhos da educação no período Vargas não se consolidou em um projeto. Serve aqui para indicar que muito das intenções mais gerais acabaram por se realizar em outros domínios: a administração Capanema seria muito mais lembrada pelas influências que exerceu no âmbito das artes em geral.

Menos disputadas estrategicamente que outros grandes componentes da política nacional do período, as artes e a arquitetura ficaram mais circunscritas a um debate entre seus agentes. Isso não significa que não lhe tenha sido atribuído um papel de grande abrangência e alinhado com os temas mais destacados. Porém, esse papel parece ter sido mais uma reivindicação de artistas e intelectuais que de fato uma expectativa da sociedade brasileira. As disputas artístico-acadêmicas puderam ser mais facilmente ultrapassadas que aquelas sustentadas em grupos mais fortes e atuantes. Tal vácuo possibilitou a penetração do grupo de intelectuais e artistas modernistas nos gabinetes do ministério, com maior possibilidade de

êxito. Também era mais fácil para o ministro considerar as posições de seus companheiros modernistas, já que as posições contrárias não se encontravam suficientemente organizadas para barrar a ofensiva renovadora. Os vínculos pessoais e a coincidência parcial de interesses - ambas as partes sabiam que não era plena -, foram mais fortes que as eventuais restrições político-ideológicas existentes. À margem das grandes disputas, foi no campo da arquitetura e artes que Capanema logrou deixar definitivamente a sua marca. Mais uma vez, pode se caracterizar esse "projeto Capanema" como um misto de concessão à influências dos intelectuais e um verdadeiro envolvimento do ministro com a arte moderna, mesmo que a primeira pareça ter sido definitiva, e a última uma sua decorrência. Mesmo assim, a idéia que um "moderno Capanema" tenha sido moldado, no campo das artes, por esses influentes modernistas deve levar em consideração o quanto as obras de arquitetura - pelo menos -, foram também moldadas pelo "conservador Capanema". Os "elementos de racionalidade, modernidade e eficiência" conviveram com um contexto conservador "de grande centralização de poder" (Schwartzman,1984:19), não apenas fora do campo artístico, mas dentro do próprio polo aceito como culturalmente avançado ou moderno. Essa é a própria síntese ideológica e formal da arquitetura brasileira que a partir daí vai surgir.

A profunda influência do movimento de 30 não se restringiu à arquitetura, tendo marcado definitivamente quase todos os artistas e intelectuais modernistas. Porém, não podemos deixar de destacar a arquitetura em pelo menos um aspecto crucial: enquanto a "revolução política" alcançava a "revolução estética" já com uma década de desenvolvimento de linguagem, encontrava uma arquitetura moderna adolescente - construindo seus modelos, também entre nós, "ao entardecer" -, e portanto mais susceptível às influências de possíveis preceptores. O convite a Lúcio Costa em 1930 para dirigir a reforma da ENBA, não se respalda em nenhuma "rotinização" da arquitetura nova, ou, como diz Antônio Cândido (1984:29) explicando a "sanção oficial" a esse movimento, na "aceitação progressiva pelo gosto médio, a partir das primeiras residências traçadas por Warchavchik e Rino Levi nos anos '20". Se em São Paulo pode-se considerar, no final dos anos 20, uma maior divulgação da arquitetura moderna por esses arquitetos, o restrito mecenato burguês - ligado ao setor primário... - que a viabilizava, não constituía, nem quantitativa nem esteticamente, uma ameaça ao ecletismo de ordem mais geral - neocolonial incluso. Percebe-se uma convivência pacífica entre esses

movimentos, em tese excludentes, que por vezes apareciam como fazendo parte de um catálogo ampliado para satisfação do freguês. O "estilo Warchavchik" pouca repercussão teve além do grupo modernista que de pronto, na falta de outro, o adotara. Evidentemente que serviu de subsídio à simplificação formal que se seguiu à aceleração da ocupação urbana da cidade nas décadas seguintes, papel também desempenhado pelo "art déco". Foi, no entanto, um fenômeno local, ligado às iniciativas individuais, que nesse momento não teria a força necessária à realização - leia-se construção - de uma obra de arquitetura moderna mais ampla que servisse de modelo ao país pré 1930, profundamente regionalizado. A influência desse movimento de arquitetura paulistana aparece, sim, no grupo aglutinado em torno de Lúcio Costa após a tentativa de reforma da ENBA no Rio de Janeiro, na procura de um conhecimento das novas teorias - buscadas principalmente nas fontes originais -, de exercício profissional do projeto e de emprego das novas tecnologias. É evidente a influência de Warchavchik nos projetos realizados pelo escritório de Lúcio Costa, do qual ele foi sócio entre 1931 e 1933, após sua participação nessa reforma. Mas no Rio de Janeiro, no período anterior a 1930, não existia material suficiente nem para influenciar esse jovem grupo carioca nem para "rotinizar" uma linguagem moderna. Não podemos deixar de concordar com Lúcio Costa quando reforça, em detrimento da presença da arquitetura moderna entre nós, a definitiva influência da vinda de Le Corbusier em 1936 (Costa,1948:123)[4]. As influências "locais" - na verdade também uma influência "estrangeira" - serviram como contato intermediário entre o novo grupo e os grandes mestres ainda distantes, mas no período posterior a 1930. Lembremos que, antes da encomenda do projeto do MESP, o próprio Lúcio Costa faz referência à quase inexistência de clientes que aceitassem sua opção "moderna": "recusei tudo porque já não conseguia fazer coisas nas quais não acreditasse e minhas propostas não agradavam aos clientes pelo excesso de contemporaneidade" (Costa,1988:2). Mesmo existindo um "espírito" geral modernizador, na arquitetura ele não se revelava nas obras, o que impedia sua "generalização".

[4] É curioso como a disputa regional sobre o pioneirismo da arquitetura moderna brasileira se dá no domínio mais aparente das obras. Faz parte dessa história a rivalidade entre Rio de Janeiro e São Paulo, através da polêmica entre Lúcio Costa e Geraldo Ferraz (defendendo Warchavchik). Fica de lado o vínculo mais forte entre as idéias de Lúcio Costa, anteriores e posteriores ao projeto do MESP, e a formulação original do modernismo de São Paulo, principalmente de Mário de Andrade. Nesse caso "a garota bem esperta, de cara lavada e perna fina" deve mais como fundamento, imagem e estilo ao modernismo brasileiro que a Le Corbusier.

Tanto o ensaio modernizador da ENBA em 1930, como a construção da sede do MESP em 1936 - definindo uma opção pela arquitetura moderna -, foram iniciativas do novo governo, ou mais precisamente, de uma parcela das forças que o constituíam. Não respondiam a uma pressão esteticamente modernizante que vinha da sociedade, nem de grupos sociais específicos. Procuravam antes influenciar a nação em direção a esse projeto, representando entre nós o papel de "vanguarda" arquitetônica, é claro, entendida no arrefecimento geral das utopias modernas na Europa, em plena década da "crise". Nenhum dos dois processos - ENBA e MESP - se deu sem conflitos, com avanços e recuos nas posições. Sem dúvida fundamental, foi a ostensiva campanha do grupo modernista próximo ao Ministério, que pode ter funcionado, muitas vezes, como o fiel de uma balança equilibrada. Mas não se pode falar em uma linguagem ou grupo de vanguarda arquitetônica que tenha se alinhado estrategicamente ao governo Vargas, ou tenha sido por ele cooptado. A idéia da construção do novo edifício sede para o Ministério não se desvincula da necessidade de elaboração de uma nova linguagem que atendesse as novas solicitações simbólicas - ideológicas - da nova orientação política. A iniciativa da renovação nessa área, cujo projeto do edifício não é somente a expressão de uma linguagem, senão a sua formação, foi estratégia governamental, amparada apenas num ambiente propício e num grupo virtualmente capaz de empreendê-la. A viabilidade desse encontro se deveu, no entanto, à ambigüidade político-ideológica da nova ordem política que possibilitava amplas interconexões - representada exemplarmente pelos corredores do Ministério da Educação, e as idas e vindas do ministro. E também pela ebulição teórico-conceitual que se operava entre a nova geração de arquitetos, liderada por Lúcio Costa - mas sem nenhuma expressão na sociedade brasileira -, ansiosa em pôr em prática suas difusas utopias sociais e artísticas, precariamente formuladas.

Identificados, podemos discutir agora as motivações dos agentes envolvidos. O episódio que inicia esse período de transformação não tem ainda nexos importantes estabelecidos. Para além das questões historiográficas, o convite feito a Lúcio Costa para dirigir a ENBA, logo após o movimento de outubro, deverá ser melhor esclarecido. Principalmente quanto às motivações do recém empossado ministro da educação Francisco Campos, jurista cujos interesses políticos aparentemente caminhavam em outras direções. Existia, do ponto de vista do novo governo, a necessidade imediata dessa reforma? E em que sentido deveria

ocorrer? Por que o consagrado estilo Neocolonial, em diversos aspectos próximo das novas expectativas, não atenderia o nacionalismo emergente? Uma das primeiras atitudes do novo governo foi a criação de um Ministério da Educação e Saúde Pública, fato totalmente coerente com as novas motivações nacionalistas da criação de um "povo brasileiro" através da educação - física e mental -, cultura e saúde. Mas por que esse ministério deveria se ocupar *imediatamente* da mudança do ensino de arquitetura no país, antes mesmo da implantação de qualquer programa global de ensino básico ou mesmo antes da reforma universitária - prioridades que se destacarão nos anos seguintes?

As indicações bibliográficas são poucas, centradas no binômio academicismo versus modernismo, que o movimento de outubro viria superar na busca de uma mudança de caráter modernizador[5]. Outra indicação é a insistência de Rodrigo de Melo Franco, chefe de gabinete do ministro, ligado a Manuel Bandeira, e que indicara o nome de Lúcio Costa[6]. Mais uma vez, episódios fundamentais são explicados pela perseverança de assessores "modernistas". Talvez devêssemos começar pela explicação da presença dessa "assessoria modernista", principalmente junto a Francisco Campos, que nesse período se ocupava, além da reforma do ensino de arquitetura, da formação de milícias de inspiração fascista em Minas Gerais (Shchwartzman,1984:27). Anos depois, já no Ministério da Justiça, Francisco Campos será o principal ideólogo do golpe do Estado Novo. Sua atuação será discutida mais adiante quando for analisada a arquitetura realizada sob essa reação ultraconservadora, a partir de 1937. De qualquer forma essa prestativa assessoria modernista interpretou as necessidades e as facções em jogo, ocupou os espaços possíveis e com rapidez fez valer seu prestígio junto ao

---

[5] "No domínio das artes plásticas, houve um clarão a iluminar esperanças, porque, evidentemente, não nos faltavam aí nem homens nem idéias. E era possível cumprir-se um bom programa. Abordando o tema renovador, o Sr. Francisco Campos, ministro da Educação, dizia-se favorável à idéia, "à iniciativa de permitir que, além dos professores efetivos na Escola Nacional de Belas Artes, fôssem contratados outros de espírito mais moderno e proficiência consagrada, para que os alunos tivessem liberdade de optar entre uns e outros, segundos suas tendências pessoais".
"Não menos renovadora era a opinião do ministro no que se referia às Exposições Gerais da Escola Nacional de Belas Artes: "Excessivamente tolerante, dizia, em relação aos representantes de tendências artísticas retardadas e intransigentes para com as correntes do espírito moderno, não representavam essas exposições o verdadeiro nível de nossa cultura artística.'"
(Ferraz,1965:35)

[6] "...Rodrigo de Melo Franco de Andrade, intelectual ativo, e de espírito aberto, que conseguiu convencer o ministro a convocar Lúcio Costa para a reforma do ensino da Escola de Belas-Artes. Pretendia-se proporcionar aos seus alunos uma opção entre o ensino acadêmico [...] e o ensino ministrado por elementos mais jovens, identificados com o espírito moderno." (Bruand,1981:72)

ministro. Mas uma afinidade mais fundamental já se apresentava, mesmo que nesse momento conturbado de renovação como bandeira não se mostrasse articulada como estratégia global: o rechaço do tradicionalismo estético e um forte conteúdo nacionalista na modernização social, empreendida por um Estado centralizador. O rápido episódio da reforma da ENBA - num primeiro momento sem sucesso -, só poderá ser compreendido como parte importante da renovação *arquitetônica* com a sua reedição em 1936, quando não mais se tratava de reformar o ensino para garantir a modernização, mas sim de apresentar à nação essa modernização constituída. Se nos faltava, em 36, o desenvolvimento de um projeto moderno brasileiro em arquitetura que servisse de base para essa grande empreitada consagradora, este deveria ser forjado de pronto, mesmo que seu primeiro exercício fosse a prova final.

Nas vésperas das decisivas transformações políticas houve uma aclamação nacional e internacional do Neocolonial, no IV Congresso Pan-americano de Arquitetos, em junho de 1930. O predomínio dos defensores desse estilo sobre a pequena representação de arquitetos modernos de São Paulo foi absoluta. Fruto do mesmo espírito nacionalista que se apresentava no movimento político vitorioso, essa alternativa não foi considerada, desde o início. Se suas idéias formaram "nos poderes públicos um estado de espírito de que resultaria poucos anos depois a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional" (Santos,1984:103), seu caráter tradicionalista não respondia às imagens de modernização idealizadas para a superação da velha ordem. Essa idéia, aparentemente evidente, não o era quando assumiu Lúcio Costa, nem quando este dá sinais de ruptura com seus velhos mestres. Tal fato - a relativa utilidade do neocolonial aos princípios nacionalistas correntes - somado às indefinições iniciais apontadas quanto à orientação mais adequada à arquitetura da República Nova, indica que, ao optar por um jovem insatisfeito sem modelo definido, em detrimento de um estilo afim que vinha de recente consagração, a feição dessa modernização deveria ser construída em bases inéditas, e uma filiação direta a qualquer corrente internacional não se mostraria suficiente[7]. Sobretudo não bastava ser moderno,

[7] Mesmo optando por "modernizar" a arquitetura brasileira, deve-se considerar que sob esse rótulo se abrigavam diferentes correntes no panorama internacional, que iam do funcionalismo, passavam por Le Corbusier, e chegavam à reedição do neoclássico de inspiração totalitária. O próprio neocolonial pôde ser visto como "moderno" em relação ao ecletismo. Mas faltava em qualquer uma delas alguma coisa, que fez com que não servissem *inteiramente* aos novos objetivos, mesmo que ainda não formulados.

deveria parecer moderno. Isto é, na ausência de um real desenvolvimento industrial e tecnológico, a nova arquitetura deveria ser o símbolo desse objetivo, antecipadora do futuro que se apresentava inevitável. Anos mais tarde, o destaque do edifício do MESP sobre o fundo antigo da velha cidade (mesmo que com edifícios recém construídos) se mostrou vital na transmissão dessa imagem modernizadora. Ao contrário do Neocolonial, que muitas vezes dissimulava a modernidade das plantas, dos programas e, principalmente, da tecnologia empregada na construção - através de artifícios que buscavam uma rusticidade colonial -, a nova arquitetura moderna deveria ser formalmente moderna antes mesmo de sê-lo completamente[8].

Na falta de uma compreensão historiográfica mais completa dos fatos que envolveram as mudanças na ENBA em 1930, e à luz dos acontecimentos que se seguiram (uma derrota sem a devida reação das autoridades que promoveram a reforma e o ressurgimento dessa iniciativa cinco anos depois), o curto período da direção de Lúcio Costa pode ser visto como uma primeira manifestação espasmódica de um processo. Nem o governo teria clara a disposição para a modernização nessa direção, nem o próprio Lúcio Costa se apresentava como um modernista definido. Suas reflexões nesse período são uma tentativa de compreensão das mudanças por que passavam a arquitetura e a sociedade moderna, e a harmonia entre técnica construtiva e forma arquitetônica, indicando um momento de crise profissional e pessoal que ele mesmo classificaria de "alienado"[9]. Talvez essa mesma incompletitude dos processos político e pessoal, em busca de modelos, tenha propiciado uma associação provisória, que ativou de imediato um vasto campo até então, na conjuntura social dada, embrionário. Apesar da indefinição prospectiva - e isso ajuda a entender o papel de Lúcio Costa, ele mesmo buscando um caminho -, os novos personagens políticos buscavam as "transformações necessárias" (Costa,1988:2). Ao optar por um

---

[8] Da mesma forma que a lendária casa modernista da rua Santa Cruz, de 1927, que teve seus caixilhos metálicos, lanternas, esquadrias, mobiliário, etc., fabricados artesanalmente. Assim, Warchavichik não sacrificava sua "concepção estética", mas estava "sacrificando nesse caso o princípio da economia, um dos fundamentos da doutrina exposta" (Bruand.1981:64). No caso do MESP, devido a sua maior importância, o projeto foi o responsável, muitas vezes, pelo desenvolvimento tecnológico dos elementos construtivos, criados especialmente para o edifício (Harris,1987:142). É evidente que aí também sacrificou-se - e muito - o "princípio da economia", que muitas vezes é usado na defesa da alternativa moderna em arquitetura.

[9] "Era um mundo de impressões superficiais aquele. Eu mesmo não participava de nada, não lia nada do que os jornais noticiavam, tratando tudo como se vivesse em outro país". (Costa,1988:2)

modelo modernizador indefinido se colocam na posição de farol, pelo qual deveria se orientar esse projeto em construção. Tal relação, fruto de empolgações justificadas, não deve ser entendida mecanicamente - Estado e cooptação -, mesmo porque não se pode estabelecer uma estratégia coerente entre a atuação dos dois ministros, Francisco Campos e Gustavo Capanema. O fato é que essa colaboração foi fundamental nos dois momentos, mesmo no interregno sem vínculos institucionais. O projeto do MESP e o *projeto* da nova arquitetura foram forjados nas salas do ministério, por funcionários públicos devotados[10]. Tal simultaneidade confere ao segundo, muito mais amplo, a mesma coloração do projeto encomendado de mais um novo símbolo nacional.

Essa análise retrospectiva, que realça a participação do Estado brasileiro em diferentes situações (1930 e 1937) em relação à formação e desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, não deve esquecer as questões propriamente arquitetônicas envolvidas (os debates sobre forma, função, industrialização, urbanismo, etc.). Bastante discutidas, elas devem ser, no entanto, circunstanciadas pelas determinações de ordem mais geral que esse período produziu. Mesmo não se aceitando o caráter definidor de princípios da atuação governamental, não se pode menosprezar sua influência, pelo menos, no sentido geral que esse desenvolvimento tomou, a cada passo. Essa relação aqui reforçada dá o sentido da divisão entre a segunda e a terceira fase em discussão, que, caso contrário, aparece como evolução dentro de uma mesma lógica própria à arquitetura.

A conexão entre projetos - políticos e arquitetônicos - não foi realizada sem atropelos e acirrada disputa ideológica. Mas a partir de seus resultados consagrados podemos reler esse momento de formação - entre 1930 e 36 - como um processo em constituição. Sem ser uma traição de princípios - podemos hoje dizer que essa arquitetura foi a representação máxima desse processo moderno-

---

[10] A participação de intelectuais e artistas durante o período Capanema deve ser também entendida dentro da "profissionalização" por que passou o serviço público após 1930:
"Durante o regime Vargas, as proporções consideráveis a que chegou a cooptação dos intelectuais facultou-lhes o acesso aos postos e carreiras burocráticas em praticamente todas as áreas do serviço público (educação, cultura, justiça, serviços de segurança, etc.) Mas no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, o regime Vargas se diferenciava sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um "negócio oficial", implicando um orçamento próprio, a criação de uma "intelligentzia" e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico". (Miceli,1979:131)

modernizante -, a acomodação ideológica entre "desiguais" era encarada muitas vezes como *mútua tolerância*, vista a partir de ambos os lados como uma utilização parcial de um global desconfiável, ou, naquele momento, indefinido. Tal indefinição ideológica desses agentes, durante pelo menos esse período, possibilitou uma convivência amigável, mais preocupada em buscar afinidades que desenvolver suas tensões, tudo em prol de um *Projeto*. Se essa convivência não se desenvolveu sem conflitos, estes não chegaram a se tornar impasses *intransponíveis*. Mesmo as controvérsias localizadas com a orientação governamental deveriam, acreditava-se, irem se superando com o progressivo convencimento dos setores resistentes ao projeto de modernização cultural e social desse grupo. Na prática essa tolerância se apresentava como uma rede de amizades, centrada em Capanema a partir de 1934, cuja dedicação pessoal sobrepujava as orientações políticas do grupo. No âmbito pessoal se entendem algumas das táticas de persuasão e convencimento que por vezes explicam alguns episódios que se mostraram fundamentais. As indefinições dos intelectuais e artistas de um lado, e as indefinições do governo por outro, eram estratégias de convivência política que a ambos interessava, e atingiam todo o espectro social. Superou até as claras manifestações de incompatibilidade, que poderiam indicar uma bifurcação iminente nessa rota, pois é evidente que a composição política do governo sinalizava uma radicalização conservadora em curso. Do outro lado pode-se falar em ingenuidade, *realpolitik* ou *confluência de interesses*, ainda que na superfície se mantivessem as divergências formais. Nunca porém as *más influências* comprometeram o corpo doutrinário - tenha sido ele qual for -, o que permite dizer que este traduzia, em sua essência, o macro-assentamento ideológico desses agentes naquele período.

Nos anos que antecederam a radicalização do processo social do Estado Novo, o debate artístico acompanhava a ebulição dos debates políticos. Também preocupado com a modernização social - que dava à arquitetura um papel de destaque -, e com a afirmação popular e nacional de uma tradição que deveria ser continuada, Lúcio Costa participava do grande debate cultural e social que estava na origem mesma da Revolução de 30. Suas propostas tinham então uma interface concreta com o *complexo ideológico* encabeçado por Getúlio Vargas. Conseguir a hegemonia do modelo "modernista" em termos de arquitetura é tarefa da qual foi em grande parte o responsável. A crítica em relação ao filtro ideológico pelo qual a

arquitetura moderna corbusiana foi absorvida, isso já no domínio das relações concretas que se desenvolveram, não pode desconsiderar o pioneirismo e empenho daquele grupo no momento decisivo da luta com tendências conservadoras. A polarização ideológica por que passava o Brasil a partir de 1935 (a deflagração do anticomunismo pelas elites como justificativa do uma estado autoritário) pode ter expandido essa interpretação - progressistas e conservadores - para as posições no âmbito internacional. No entanto, devemos lembrar que o próprio Le Corbusier disputava a preferência de Mussolini nesse mesmo período, *tentando* convencê-lo da proximidade entre seus projetos.

Esse quadro de hesitação do Ministro Capanema, reforçado pelo vai-e-vem dos convites, ressalta ainda mais a figura estratégica de Lúcio Costa. Intelectual com um projeto original para a arquitetura moderna no Brasil, articulou o convite a Le Corbusier para a consultoria aos projetos, mas também, e principalmente, para concluir a formação daquele grupo de arquitetos que iria inovar essa arquitetura. Compreender que, além da questão da modernização social e econômica empreendida pelo novo governo, era preciso garantir uma tendência verdadeiramente moderna para uma arquitetura nascente, foi a sua grande contribuição. Mais além, percebeu a grande possibilidade que se apresentava de formar um grupo que renovasse, ou inaugurasse, a arquitetura moderna brasileira. Foram sua assiduidade e conhecimento das boas estratégias de convencimento que garantiram o rumo das decisões. Grande intérprete do momento, conseguiu dar uma alternativa moderna, que apesar de colocada, estava longe de ser o caminho natural dos fatos. Foi também o principal arquiteto desse grupo, até o despontar de Oscar Niemeyer, por ele estimulado e elevado ao posto do grande arquiteto dessa geração.

VI - O Edifício e a Cidade

Num primeiro momento, analisemos as discretas alterações que foram introduzidas nos riscos feitos por Le Corbusier para os estudos de dois terrenos. Para isso, podemos utilizar a divisão consagrada pela literatura sobre o assunto:

1) o primeiro projeto realizado pela equipe para o terreno central, localizado em uma das quadras do projeto de urbanização concebido por Alfred Agache, na esplanada resultante do arrasamento do morro do Castelo. Esse estudo é anterior à vinda de Le Corbusier, e mesmo à sugestão dessa consultoria a Capanema, feita por Lúcio Costa. Foi encomendado pelo Ministro após a anulação do concurso.

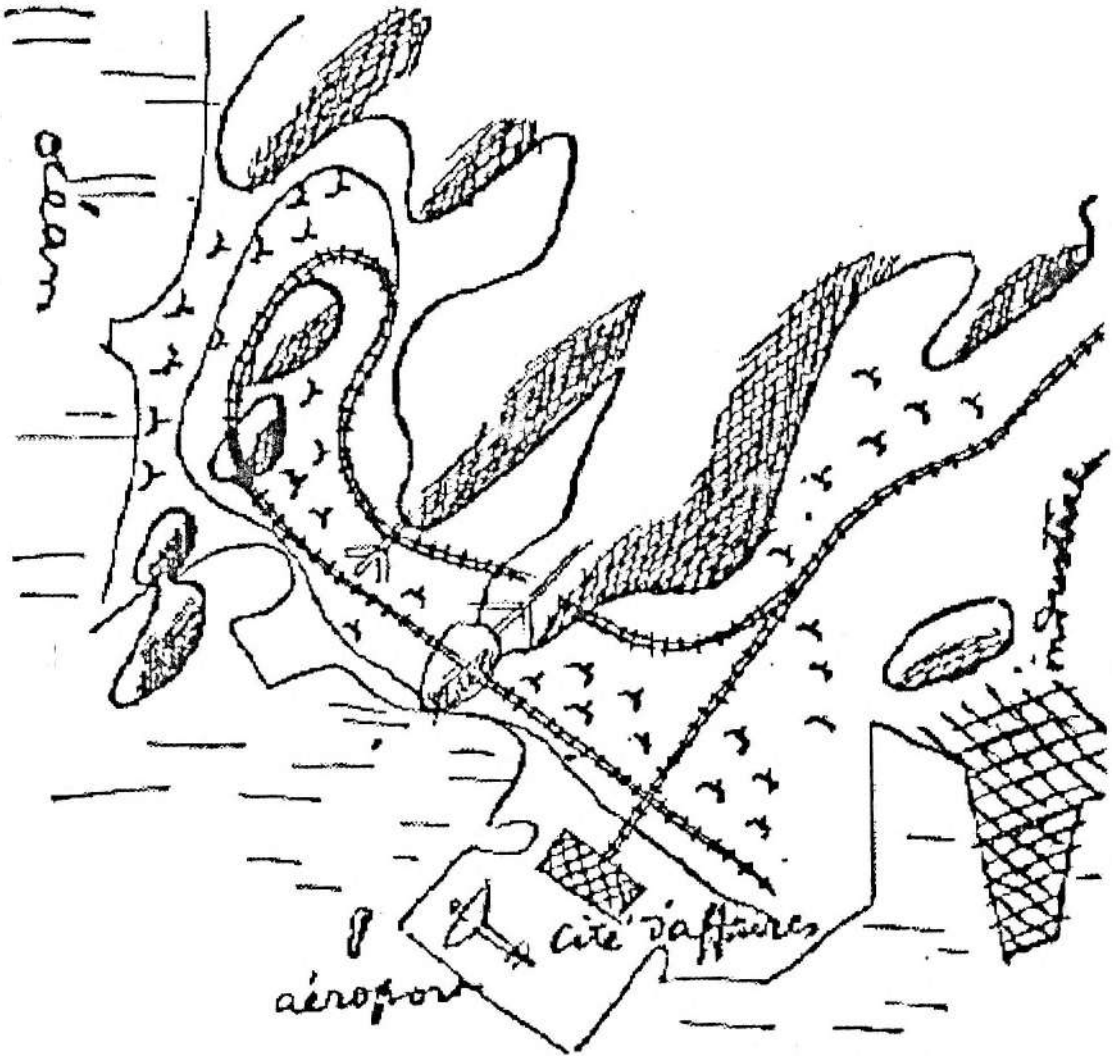
2) O projeto realizado por Le Corbusier e equipe para um terreno alternativo, localizado na praia de Santa Luzia. A mudança de endereço foi sugerida por Le Corbusier, a fim de se conseguir uma localização adequada ao porte físico e simbólico do programa do novo edifício.

3) O estudo realizado por Le Corbusier e equipe para o terreno original. Por solicitação do Ministro, depois de verificadas as dificuldades burocráticas da mudança, Le Corbusier fez, nos momentos finais de sua estadia, o estudo para o terreno do Castelo. Apostava contudo na execução do projeto para o terreno da praia.

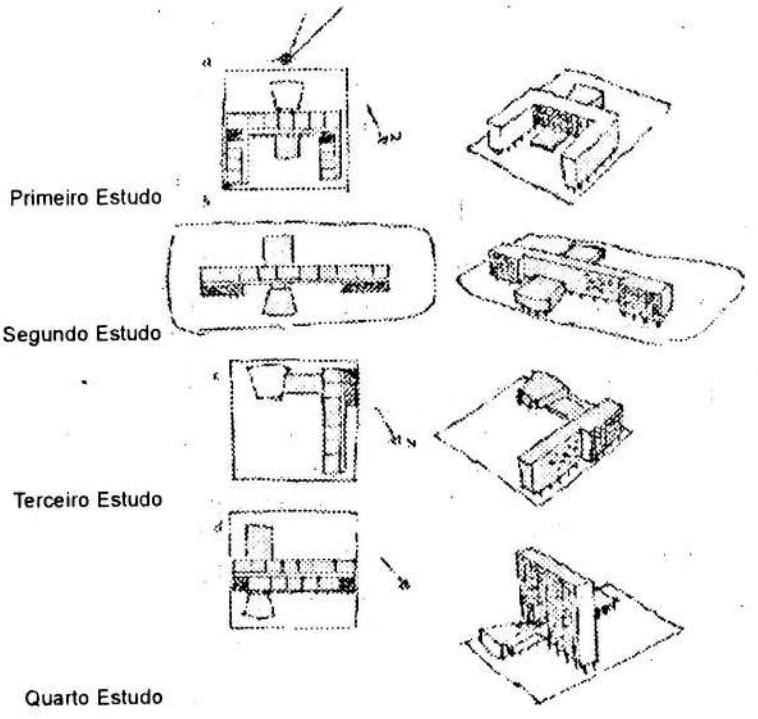
4) Após sua partida, a equipe prossegue seus trabalhos, só que em cima dos estudos para o terreno do Castelo, onde o projeto será definitivamente construído.

O projeto construído foi o realizado pela equipe brasileira após a partida de Le Corbusier. Era, essencialmente, um rearranjo do último risco de Le Corbusier para o terreno do Castelo. Do primeiro estudo, anterior à sua vinda como consultor, ao definitivo, posterior à sua partida, podemos retirar dois temas para análise[1].

[1] O MESP, como já dissemos, foi motivo de uma série de publicações exclusivas, e faz parte de qualquer historia da arquitetura, brasileira ou não. A importância e a qualidade do projeto sugerem diversas abordagens. Consideradas aqui como subsídio, não serão discutidas diretamente, a não



"Croqui da Implantação da Auto-Estrada (Rio,1936)" (Santos,1987:115)



Primeiro Estudo

Segundo Estudo

Terceiro Estudo

Quarto Estudo

(Mindlin,1956:9)

Primeiro, as implicações relativas à localização dos terrenos (a cidade); segundo, as mudanças na arquitetura do edifício (a "célula"). Envolvem a passagem da concepção corbusiana global às questões diretas envolvidas em uma sua concretização. E essa passagem pode ser vista também em dois momentos: desenvolvida por Le Corbusier ou sob sua coordenação, ou pela equipe, pré e pós a segunda visita do mestre ao Brasil.

A localização original - e definitiva ... - do novo edifício criava distorções insuperáveis, do ponto de vista de Le Corbusier, em relação à escala e à sua amplitude urbana. Em que sentido?

O projeto de um palácio deveria contemplar, antes de sua arquitetura, uma estratégia urbana que ficasse responsável, ela mesma, por parte das necessidades de monumentalidade e destaque que requer esse tipo de programa, e não somente por suas características construtivas, ou sua "linguagem". De tal forma que o projeto deveria se iniciar antes da escolha do terreno, ou seja, na cidade do Rio de Janeiro. A localização de tal edifício requereria as grandes perspectivas, onde a posição relativa conferisse, segundo uma hierarquia, a dimensão monumental necessária. Tendo tomado conhecimento do terreno destinado ao edifício, Le Corbusier procurou convencer os responsáveis da necessidade de uma mudança. A quadra escolhida era pequena para receber o bloco único de proporções horizontais que ele imaginava. Além disso, seu enclausuramento na esplanada do Castelo faria com que em breve ele ficasse cercado por outros edifícios, e portanto sem a perspectiva necessária, no âmbito da cidade, que garantisse seu destaque hierárquico na paisagem. E justamente inserido em ruas-corredor, a solução urbanística contra a qual ele empregava todos os seus esforços (o "caminho das mulas"). Como se não bastasse, projetadas por Agache, seu desafeto desde a sua polêmica com a Academia quando do concurso para Palácio da Sociedade das Nações em Genebra. Procurou então um outro terreno, com dimensões e localização que permitissem acolher o novo edifício. Enquanto escolhia o novo endereço junto à praia de Santa Luzia, próximo ao terreno original, passou Le Corbusier a desenvolver um estudo onde pôde retomar as largas proporções horizontais de seus grandes projetos. Assíduo viajante, acostumado às

---

ser quando envolvidas nas relações propostas. A análise do projeto do MESP tem neste trabalho o objetivo de esclarecer alguns elementos de uma arquitetura que lhe sucedeu.

aproximações aérea ou marítima, dava à horizontalidade o sentido do território, do grande espaço natural. Mesmo quando adotava o "arranha-céu", como no plano para Paris, a repetição em escala grandiosa reproduzia a horizontalidade da paisagem e da visada do homem - parte de um de seus "cinco pontos", a "janela horizontal".[2]

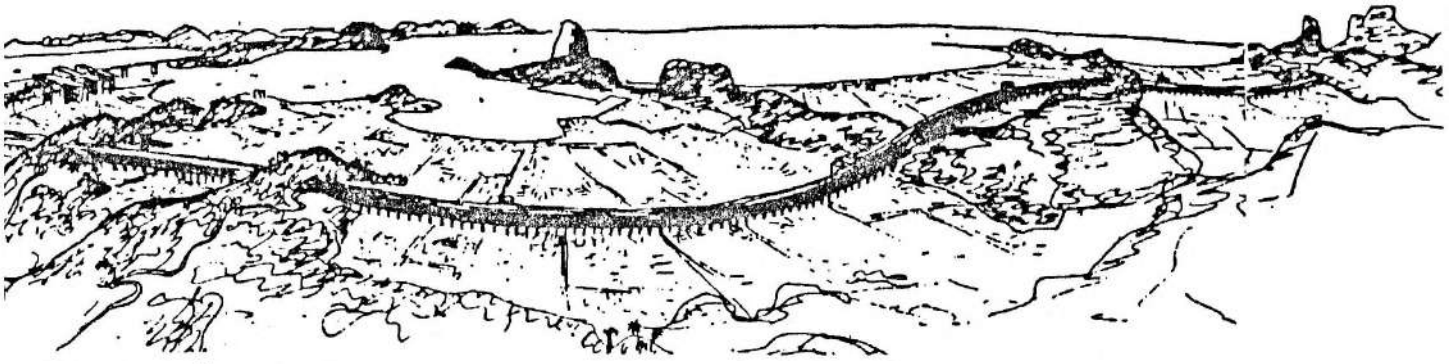
A posição do edifício relativa à cidade, no entanto, ultrapassava para Le Corbusier o domínio da unidade. Apesar da discussão em torno da mudança de terreno ter se dado em torno da monumentalidade do edifício - horizontalidade e perspectiva -, seu fundamento último era o novo traçado para a cidade do Rio de Janeiro. Não fosse diretamente pela retomada dos estudos realizados em 1929, pelas conferências realizadas em 1936[3], a relação do projeto do MESP, e também os estudos para a Cidade Universitária, com o "novo Urbanismo" se estabelece com a conexão sistêmica entre unidade e plano do projeto corbusiano de transformação das cidades - e da vida.[4]

---

[2] "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)

[3] O tema das conferências que Le Corbusier realizou durante sua permanência no Rio de Janeiro (um acordo para a sua remuneração indireta pelos estudos do MESP e da Cidade Universitária), foi marcadamente voltado para as questões dos amplos projetos urbanos, e para a conclamação dos governantes para o grande passo a ser dado na transformação das cidades. Foram 6 conferências:
1) "Grandeza de visão na época dos grandes empreendimentos";
2) "A desnaturação do fenômeno urbano";
3) "Lazer e ocupação da civilização das máquinas";
4) "O prolongamento dos serviços públicos" - sobre habitação e o edifício de 6 km atravessando a cidade;
5) "Programa de uma faculdade de arquitetura";
6) "Os Congressos Internacionais de Arquitetura legislam sobre bases novas";
(Bardi,1984:121; Harris,1987:105)

[4] A idéia de Plano e sua relação com a vanguarda e com o capitalismo industrial, no contexto do modernismo europeu do início do século, está em muito ancorada nas análises de Manfredo Tafuri, que diz:
"Absorver aquela multiplicidade [da moderna metrópole terciária], mediar o improvável com a certeza do plano, compensar organicidade e desorganicidade agudizando-lhes a dialéctica, demonstrar que o nível máximo de programação produtiva coincide com o máximo de "produtividade do espírito", são objectivos delineados por Le Corbusier com uma lucidez sem paralelo no âmbito da cultura progressista européia, com a consciência da frente tripla em que a arquitectura moderna deve combater. Se a arquitectura é agora sinónimo de organização da produção, também é verdade que a distribuição e o consumo são factores determinantes do ciclo, para além da própria produção. O arquitecto é um organizador, não um desenhador de objectos: este lema de Le Corbusier não é um slogan, mas um imperativo, que liga iniciativa intelectual e *civilisation machiniste*. Enquanto vanguarda daquela *civilisation*, o arquitecto, ao antecipar-lhe e determinar-lhe os planos (mesmo que sectoriais), deve articular a sua acção em diversos binários. *L'appel aux industriels* e a tipologia são as propostas feitas à empresa produtiva; a procura de uma autoridade capaz de mediar a planificação da construção e a planificação urbanística com



Plano Piloto para o Rio de Janeiro,1929 - Le Corbusier (Bardi,1984:73)



Plano Piloto para o Rio de Janeiro,1929 - Le Corbusier (*Projeto*,102:91)

A comparação entre essa opção a beira-mar e os estudos urbanísticos realizados para o Rio de janeiro em 1929 e 1930 não deixam dúvidas a respeito desse vínculo, que além de conceitual, é nesse caso, concreto. A horizontalidade do edifício-estrada que cortava a cidade é garantida pelos seus 6 km de extensão, que compensam os 100 metros do edifício sob a auto-estrada. Em seus desenhos, de grande impacto, o perfil desse edifício cortando a paisagem carioca, nos remete diretamente ao estudo para o terreno da praia, germe da transformação necessária apontada *na* primeira viagem. Em seus estudos documentados em recentes publicações, podemos observar a retomada, em 36, dessas idéias urbanísticas de 29, que deveriam contextualizar os projetos do MESP e da Cidade Universitária, também em estudo.

Mesmo em sua segunda viagem, com um convite definido para coordenar o ante-projeto 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 procura mostrar que o novo urbanismo pode oferecer a todo cidadão os privilégios com os quais a natureza dotou a cidade do Rio de Janeiro, 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 (os *terrains artificiels*). 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;..." (Bardi,1984:146) Não conformado com as limitações da tarefa que lhe fôra incumbida, 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, nos quais as soluções particulares remetiam à cidade transformada. O contrário - edifícios isolados mesmo que estandardizados - era inconcebível para o

---

programas de reorganização civil é tentada a nível político com a instituição dos Ciam; a articulação da forma no seu nível máximo é aproveitada com a finalidade de tornar o público sujeito activo do consumo." (Tafuri,1985:86)

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 sua implementação. Mesmo as intervenções localizadas nas grandes cidades, como as propostas para o MESP, são *clareiras radiosas* em meio ao caos circundante, que teriam a função de propagar seus princípios por todos os domínios.

Essa conexão entre unidade e plano não é discutida, no entanto, na literatura sobre o assunto, que restringe a tentativa de troca de terreno à maior visibilidade do edifício, ou à personalidade forte de Le Corbusier. Mesmo relacionando as propostas de intervenção à sua "visão geral sobre a urbanização do Rio de Janeiro", Santos (1987) não tira daí nenhuma conseqüência, nem sobre a polêmica do terreno, nem sobre o resultado do trabalho de Le Corbusier ou da equipe no que diz respeito à continuidade edifício-cidade - ponto nevrálgico entre as propostas[5]. Ao contrário, Comas (1987), utiliza a relação "protótipo" e "monumento" para reforçar a existência de dois modernismos corbusianos: um vinculado ao "messianismo" da utopia, outro, ao momento "mágico" da linguagem. O edifício do MESP seria a superação do "profeta" pelo "poeta". Resta saber se é possível compreender Le Corbusier - pelo menos o da fase "brasileira"-, fora da síntese entre objeto e cidade. A crítica ideológica ao "plano total" moderno - do qual Le Corbusier é seu exemplo mais radical - não pode retroativamente separar, para salvar, um Le Corbusier do outro. Essa operação, realizada como ideologia pela "escola carioca", aparece como "farsa" na exígua crítica contemporânea sobre o período.

É no estudo para o terreno da praia - que pode ser considerado um projeto "tipo", já que foi iniciado sem a definição exata de um terreno (Harris,1987:83) -, que Le Corbusier poderá desenvolver um edifício que restabeleça a relação ideal entre o palácio e a cidade. Mesmo tendo elogiado a primeira solução da equipe brasileira,

---

[5] "Sua maneira de encarar os dois projetos decorria mais da visão geral sobre a urbanização do Rio de Janeiro, formada em 1929 e cujas linhas mestras retomam integralmente nos desenhos e anotações que faz em seu carnê de viagem, do que da preocupação com as particularidades dos programas que lhe eram submetidos ou com aspectos do contexto cultural local. Tanto o MEC quanto a Cidade Universitária são pensados dentro de um plano global para a Capital Federal que previa a setorização das funções principais e a implantação de grandes eixos de circulação viária - as *auto-estradas*. Essas vias expressas quilométricas, dispostas sobre a cobertura de blocos de habitação igualmente longos, constituíam gestos arquitetônicos de evidente largueza pois eram pensados à escala do cenário natural do Rio de Janeiro e da baía da Guanabara." (Santos,1987:114)

ele criará no terreno por ele escolhido um novo tipo de edifício vinculado à "nova" cidade. Esse edifício terá proporção horizontal e lâmina principal paralela à praia, com magnífica frontalidade na movimentada perspectiva da baía, da mesma forma que o "edifício-estrada", que ele fazia percorrer na paisagem como um "colar de pérolas". Em relação aos estudos retomados para a urbanização do Rio de Janeiro, a mudança do terreno seria para Le Corbusier o início da transformação da cidade, a abertura da *clareira* "radieuse", de efeito multiplicador.

VII - Do "Edifício-Tipo" à "Cidade-Tipo"

Para compreendermos o significado das alterações do projeto corbusiano - tanto no sentido do estudo para o MESP como no sentido global - que terminaram por dar a base do desenvolvimento futuro da arquitetura moderna brasileira, temos que reforçar o vínculo teórico e lógico das propostas do mestre suíço entre a solução da unidade e sua concepção de cidade e de organização social. Isso porque essa relação não se restringe à subordinação dos edifícios à racionalidade do urbanismo enquanto fundamento, ou gênese. O edifício não será o resultado do plano de massas restritivo do planejamento urbano. Não será a partir de uma proposta urbana de zoneamento moderno, determinada a localização, porte, função, escala e até volume, que o edifício poderá se desenvolver enquanto linguagem. As "caixas", resultantes até desse estudo genérico das massas na cidade, definem, freqüentemente, por lógica simples a linguagem da unidade. Em última análise, o vínculo entre o urbano moderno e o edifício se dá, nesse caso, independentemente da linguagem do último, ou seu desenho. É essa, pelo menos, a versão do urbanismo - vista aqui apenas em sua relação com o desenho do edifício -, que se difundiu a partir da normatização do modernismo.

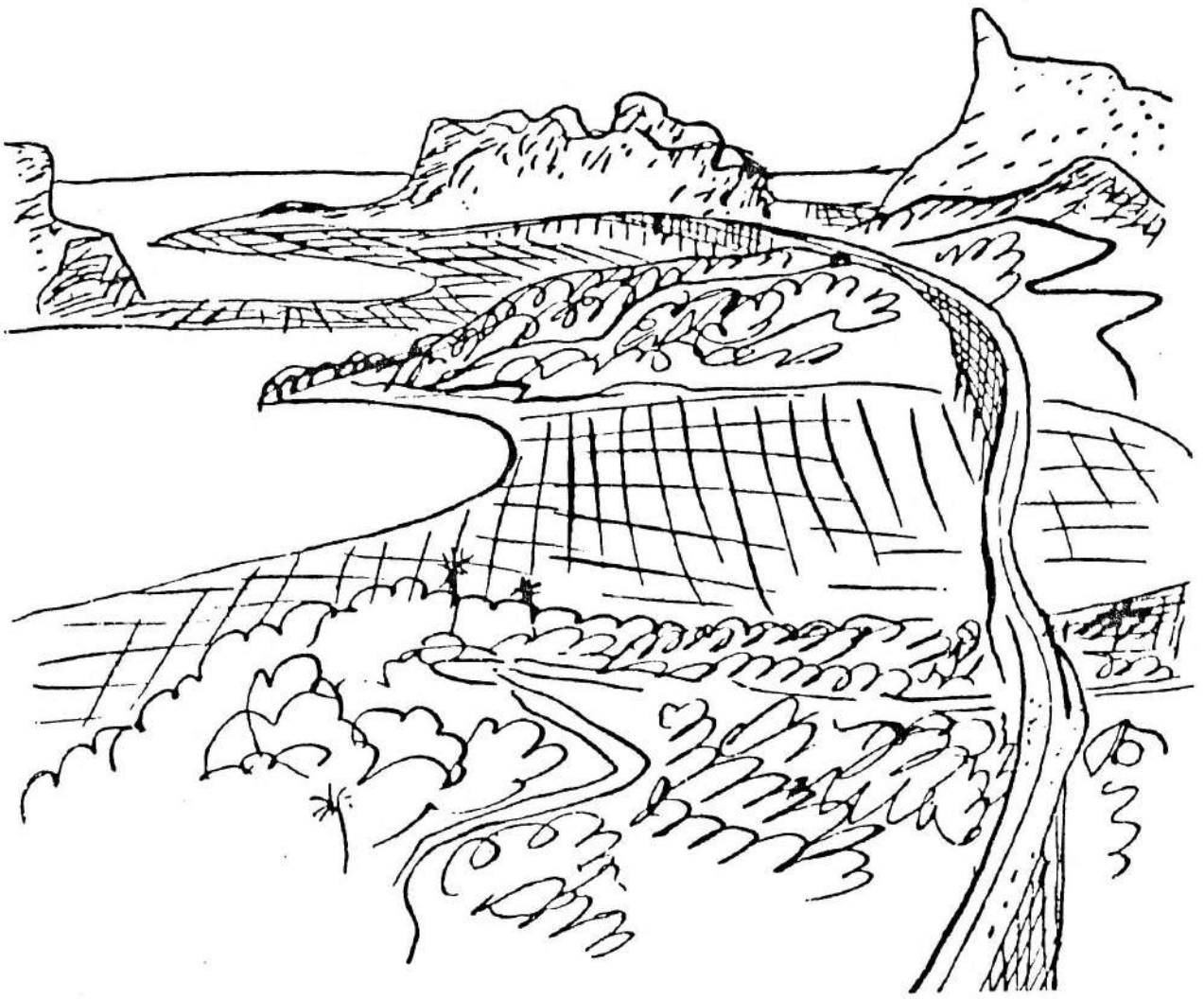
A diferença em Le Corbusier está na relação de mútua implicação entre o desenho da unidade e da cidade, que é mais dinâmica que a determinação do todo na parte (zoneamento). Entre o objeto e o plano existe um "continuum" de determinação que pode começar na estrutura "dominó" e estender-se à Vila Radiosa. Tais limites podem avançar, por exemplo, ao mais simples objeto do cotidiano, por um lado, até o planejamento do sistema de transportes, portos, aeroportos, etc., por outro. Cada projeto que Le Corbusier apresentou, pelo menos até a guerra, representa um instantâneo desse "continuum" da totalidade da vida social. Está presente na concepção de cada edifício a relação que ele estabelece com a cidade, através da célula estrutural que se compõe, dos pavimentos que se liberam para recriar o solo utilizado - devolvendo-os ao uso coletivo -, da tendência à horizontalidade do

conjunto, etc. A forma do edifício contém a estrutura da cidade que lhe dá sentido. Cabe entender como e porquê um desses momentos foi congelado e adaptado no caso brasileiro. O filtro ideológico dessa adaptação fez com que nós devêssemos prescindir da dimensão totalizadora das propostas de Le Corbusier. Em seu lugar, aprofundou-se a nova linguagem do edifício, que, absolvida da série de determinações, pôde expressar-se mais livremente, perseguindo os conteúdos sociais que a nova conjuntura apresentava.

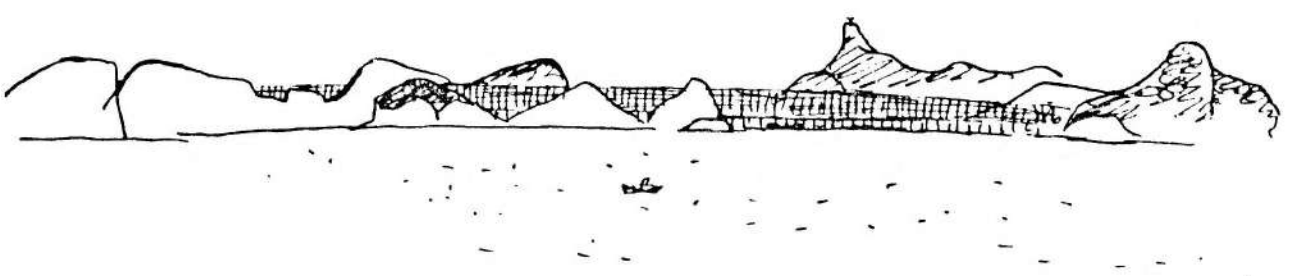
Em sua proposta para a "casa dominó", em 1914, idealizada para resolver os problemas da reconstrução das cidades européias no pós-guerra, Le Corbusier apresenta a primeira conexão entre um sistema construtivo[1] - desenvolvido a partir da tecnologia do concreto armado existente -, e um conjunto mais amplo de habitações (uma quadra ou um bairro). Consiste, em rápida análise, em uma malha ortogonal de pilares e lajes, que poderiam compor-se indefinidamente. Um esquema simples, dentro das pesquisas que alguns arquitetos estavam realizando na mesma época, que começava a explorar as qualidades técnicas e plásticas do concreto armado. Este era, até então, utilizado exclusivamente como estrutura a ser recoberta, dentro do espírito da ornamentação historicista do final do séc. XIX. O que importa neste momento é destacar a flexibilidade dessa estrutura dominó - que permitirá, apesar da estrutura ortogonal rigorosa, a exploração plástica dos volumes -, e sua expansibilidade, horizontal, num primeiro momento, e vertical, a partir do plano para uma cidade de três milhões de habitantes, de 1922.

Essa estrutura "dominó" foi pensada para a solução de um problema urbano. Mesmo assim, nas casas ou vilas que Le Corbusier projetou a partir de 1914, podemos considerar a utilização desse mesmo princípio. Como a questão urbana, nos moldes abrangentes em que a colocava Le Corbusier, era de difícil aceitação no ambiente europeu do entre-guerras, ele pouco pôde exercitar a utilização de sua estrutura elementar na composição de bairros ou conjuntos. Tanto os estudos que realizou para bairros ou loteamentos, como as vilas que construiu - residências unifamiliares com padrão diferenciado das vilas operárias (Boesiger,1973:159-188) - foram exercícios que exploravam a diversidade de soluções plásticas a partir de

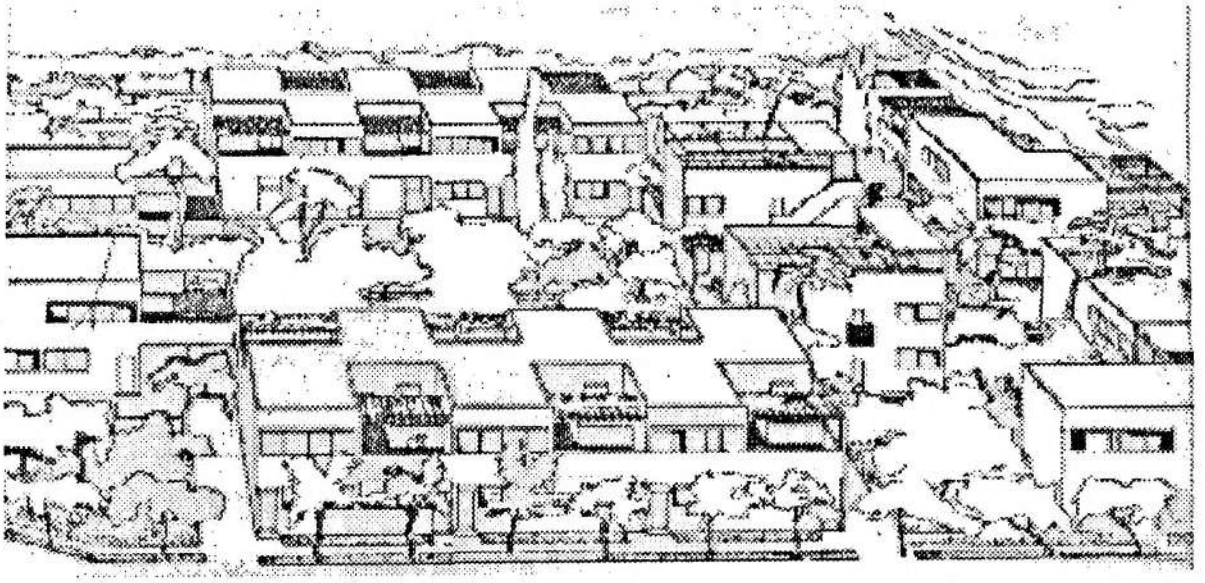
[1] "Habia que reconstruir todos los pueblos destruidos también en unos meses. Se concibió, pues, un sistema de estructura - armazón - completamente independiente de las funciones de los planos de la casa; esta armazón integra tan sólo suelos y escaleras. Fabricada con elementos estándar, éstos se podían combinar libremente, lo que permitía gran diversidad en el agrupamiento de viviendas." (Boesiger,1971:24)



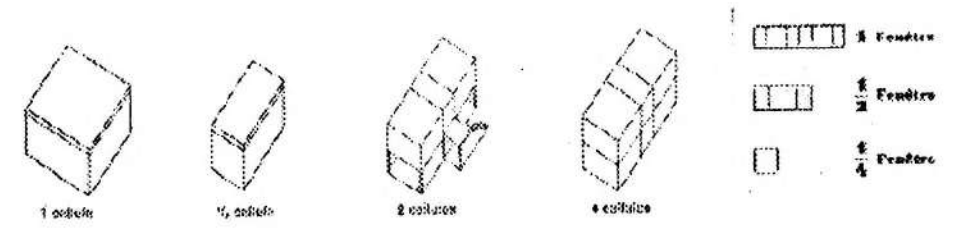
Plano Piloto para o Rio de Janeiro - Perspectiva de 1936 - Le Corbusier (Bardi,1984:73)

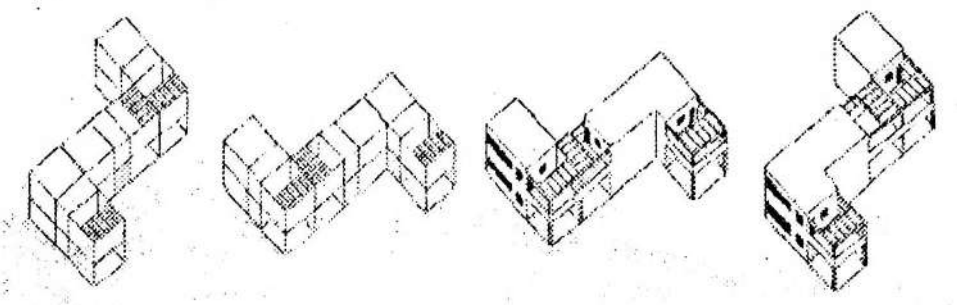


Edifício Auto Estrada visto da baía - Le Corbusier (Bardi,1984:159)

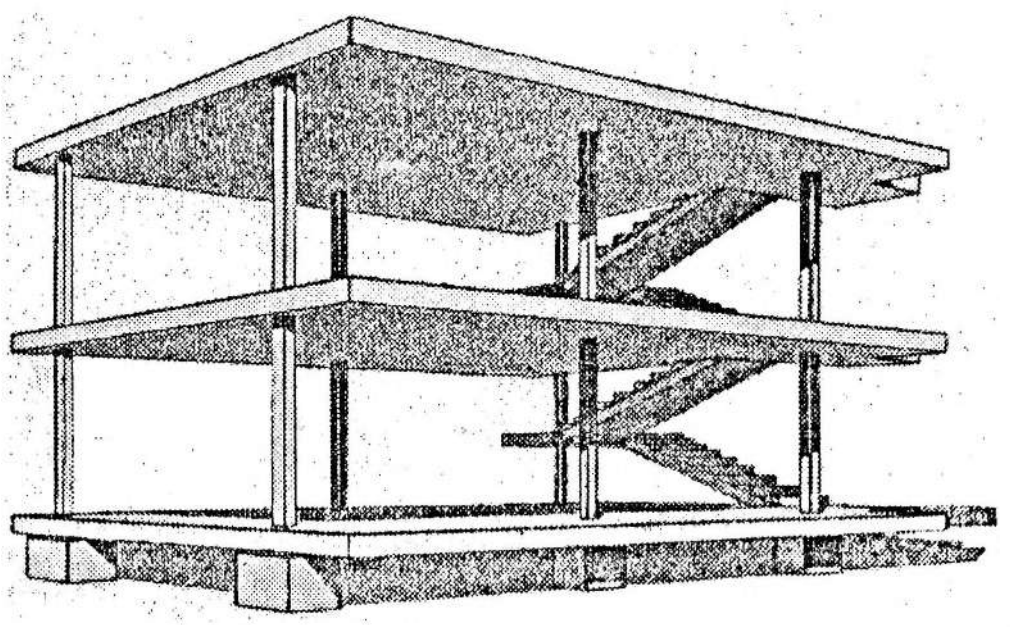


"Bairros Modernos Frugés"-1924 (Le Corbusier,1973:181)





Pessac-1925 (Boesiger,1971:42)



Estrutura "Dominó"-1914 (Boesiger,1971:24)

um princípio "dominó" único. Em Bourdeaux-Pessac[2], a partir de um esquema que utiliza células, e frações, em forma de cubos, Le Corbusier propõe uma estrutura contínua de habitações, cuja composição se desenvolve em função da planta das unidades, da volumetria e da quadra. Essas células (que não correspondem a uma unidade habitacional, mas sim a uma *unidade estrutural-funcional*) se multiplicam horizontal e verticalmente, criando um conjunto variado de cheios e vazios que possibilitavam a recriação de um ambiente próprio das casas (jardins, quintais e varandas) em grandes edifícios para as grandes cidades. Tal jogo multi-combinatório foi também utilizado em unidades isoladas, como o Pavilhão do "Esprit Nouveau" (1922), Vila Vaucresson (1922), a casa "Citrohan" (1921), a casa "Monol" (1919, com a variação das lajes em arco) e principalmente a Vila Garches (1927), que já apontava para uma transformação. Nesses casos, evidentemente, a flexibilização da estrutura acompanhava não somente a variedade plástica como as especificidades do programa. Mesmo com uma liberdade maior, o sistema da composição de cubos cheios e vazios - virtuais -, se mantém.

Com o desenvolvimento dessas pesquisas construtivas, e com a definitiva inserção de Le Corbusier nas questões mais amplas do urbanismo - agora através de uma reflexão dirigida e sistemática -, as relações estabelecidas entre a unidade e o conjunto se aprofundam, ganhando outra dimensão. Os "cinco pontos da nova arquitetura", de 1926, tornam mais rigorosa, do ponto de vista conceitual, a conexão entre o edifício e a cidade. A estrutura de concreto inicial se amplia, agora sem limites, da casa à mega-estrutura. O pavimento térreo desaparece, ficando a unidade separada do solo pelos *pilotis*. Estes cumprem a função de melhorar a salubridade dos edifícios, mas representam principalmente a recuperação do terreno utilizado pela construção. Voltam a ser espaço coletivo, onde boa parte da "vida nova" se dará. Representam também a versatilidade de implantação dessa nova arquitetura, que toca simplesmente o solo de qualquer geografia (assim como o quebra-sol possibilita a mesma janela para qualquer latitude). O espaço coletivo

[2] Suas intervenções em Lège, Bordéus e Pessac, entre 1923 e 1926, restringiram-se à experiências com a industrialização dos componentes da construção, que exigiam a modulação das habitações, e com a aplicação dos princípios da "casa dominó". Esses empreendimentos, que buscavam viabilidade financeira para o investimento privado em habitações populares, foram um fracasso (Monnier,1985:30), com um resultado objetivo híbrido, sem espaço no mercado imobiliário: casas que não eram "mínimas", para os padrões da época, nem vilas burguesas - principalmente por causa da concepção de seus espaços, na contigüidade dos blocos, e no pequeno tamanho de suas áreas externas -, como sugeriria seu preço final, entre 40 000 e 70 000 francos, contra a estimativa inicial com base no protótipo de 10 000 francos.

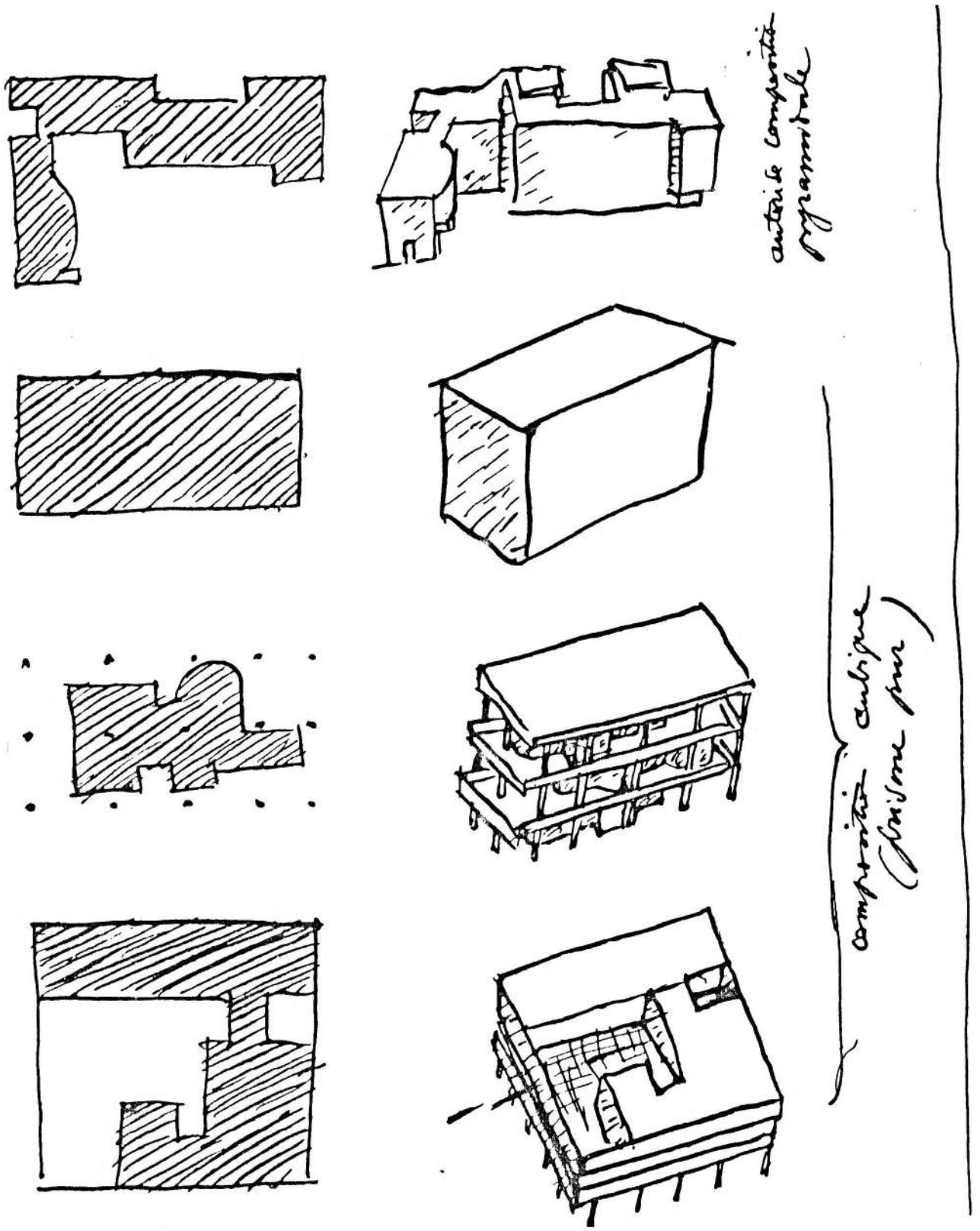
volta à cidade duplamente: não sendo mais necessários os telhados, substituídos pelas lajes de concreto, a cobertura ajardinada será utilizada também coletivamente. A cidade construída segundo esses princípios, terá mais área coletiva que seu espaço natural original. O espaço criado entre o *pilotis* e o "terraço-jardim" poderá ser destinado a qualquer finalidade, já que a "estrutura independente" de concreto garante a versatilidade da ocupação através de painéis leves de vedação. Estes têm a possibilidade de compor formas mais variadas que na casa "dominó", já que as células estruturais (estrutura de concreto mais alvenaria, formando um "cubo") não mais precisam acompanhar o desenvolvimento da planta. Além disso o volume geral da composição se mantém um "prisma puro", que afirma, do exterior, uma "vontade arquitetural", dando ao mesmo tempo uma resposta, no interior, às exigências funcionais (insolação, circulação, etc.). Esse prisma se reforça e valoriza através da "fachada livre", resultante da composição de painéis de vedação e das "janelas horizontais", que, afastadas da estrutura, não necessitam mais acompanhar nem a modulação nem a função estrita dos ambientes.

Os cinco pontos acima indicados podem ser reduzidos a três elementos: o uso do solo e da cobertura e a estrutura independente, ou seja, um desenvolvimento das "casas-dominó", de 1914. A adoção dessa malha estrutural básica não impedia, ao contrário, possibilitava a livre utilização de seus elementos, em função de necessidades específicas. Em alguns projetos que realizou, como a Vila Savoy de 1929, Le Corbusier indicou suas variadas possibilidades.

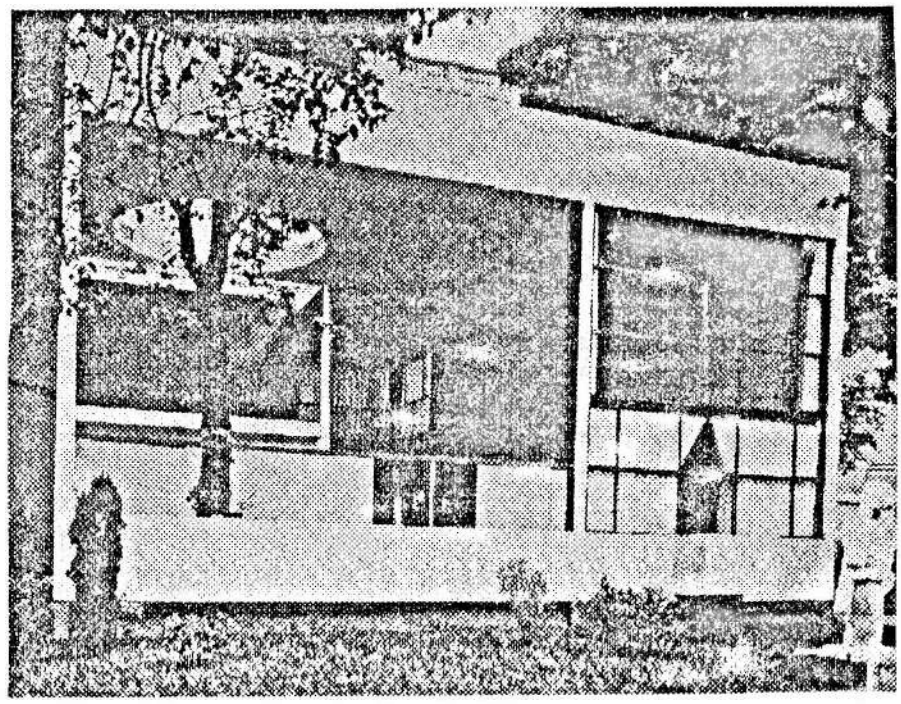
O atrelamento do edifício ao todo da nova cidade se dava, de maneira objetiva, quando a unidade se prestava à reprodução, como no caso das unidades de habitação. Porém, o mais importante era o transbordamento desse esquema urbano na concepção do edifício isolado, mesmo quando não se colocava a questão da sua reprodução. Assim, o esquema estrutural "dominó", com a liberação do nível do terreno e da. cobertura, que no seu sentido original pressupunha uma utilização pública, era utilizado mesmo nas vilas isoladas. Apesar do tratamento espacial diferenciado dessas vilas, não se pode analisá-las sem a perspectiva da célula, em expansão horizontal ou vertical. Esse sistema "total" - que atuava na concepção da unidade e da cidade -, abolia definitivamente, *no projeto*, a cisão entre arquitetura e urbanismo, entre transformação do espaço físico imediato (a "máquina de morar") e a transformação da vida (o "homem-tipo").

No sistema "dominó", a forma *cubo* se desintegrava na composição variada das *células-cubo*, que, associadas à *unidade estrutural-funcional* (era ainda a estrutura associada, mesmo que de forma mais livre, à função do espaço), seguiam, no seu volume exterior, a fluidez da organização funcional do edifício. A partir dos "cinco pontos", a fluidez se restringe a alguns elementos anexos e ao espaço interno, que ganha com isso um dinamismo inédito (curvas, vazios, volumes, na exploração plástica dos elementos arquitetônicos). Ao volume externo cabe a afirmação clássica da proporção, do rigor da forma "pura". Isso não produz uma arquitetura desarticulada entre esses dois lados. A relação de tensão entre o interior e o exterior se reafirma no jogo das transparências e do tempo, no *promenade architectural* proposto. É como se ao edifício, no seu lado exterior, - e portanto à cidade, a dimensão pública -, se confiasse a racionalidade mais rigorosa, em si o ideal estético final. Ao interior, ao indivíduo, entidade fundamental na obra de Le Corbusier (o "homem novo", a proporção do "modulor", e o agente do "passeio arquitetural"), fosse permitida a inquietação, a aventura lúdica. Tal contraposição é um dos aspectos mais instigantes de sua obra, até a década de 40. O poder da arquitetura em comunicar sua função, sua importância e sua monumentalidade através de uma linguagem particular, ou "estilo", é substituído por seu poder de expressar uma ordem, de revelar princípios gerais na sua concepção elementar. Uma espécie de classicismo arquitetônico levado às últimas conseqüências.

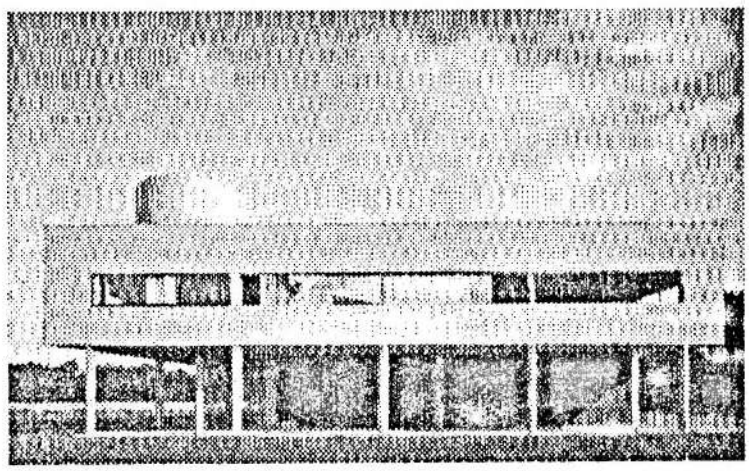
Não existe, nesse período, uma inadequação, ou oposição, entre esses dois pólos - plástica e forma "pura" -, como se procura demonstrar em diversas análises sobre esse arquiteto. Ou ainda, a elaboração do espaço interno como compensação - espaço da "criação" artística -, do "cartesianismo" do plano e da cidade. Desenvolvimento da forma e racionalidade do plano estão, dentro de sua obra, dialeticamente relacionados, na mais elaborada síntese que o modernismo em arquitetura produziu. A oposição entre o espaço diversificado da unidade - dimensão privilegiada da linguagem arquitetônica - e o traçado racional da cidade moderna, se supera na medida em que, ao adotar o prisma "puro" básico, ele não anula a diversidade do espaço interno e sua intensa relação com a paisagem, o pano de fundo - e elemento fundamental da composição "total" -, contraposto à arquitetura "maquinista". Prismas, volumes anexos curvos, planta livre com intensa movimentação, visuais preservadas e valorizadas através das "janelas horizontais" (como é horizontal a visada humana, em contraposição à verticalidade da janela



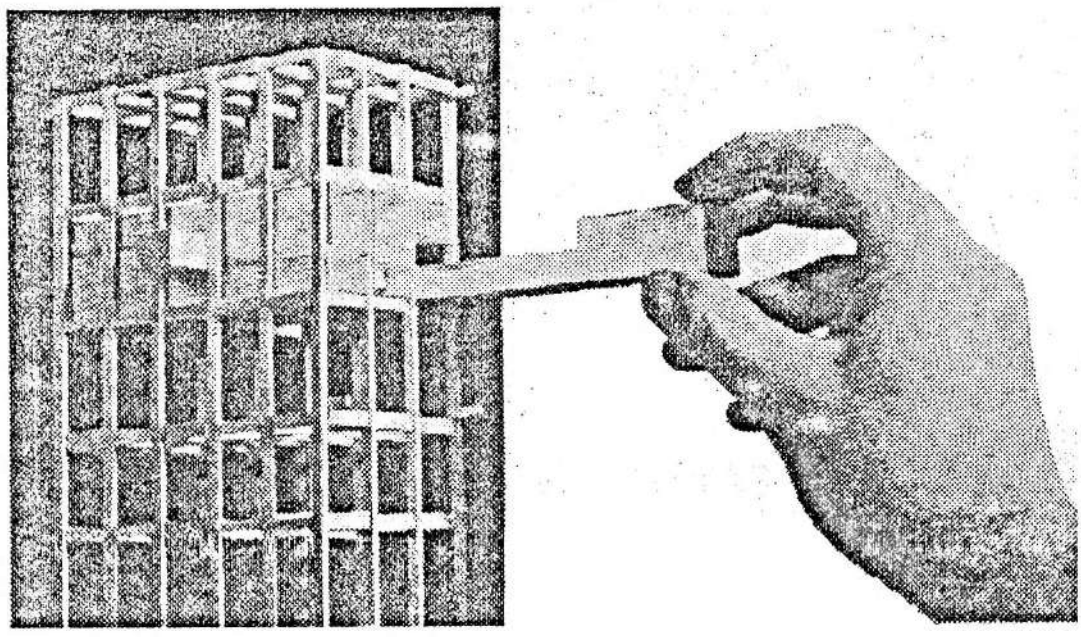
Esquemas corbusianos que indicam a relação entre a forma prismática, a estrutura dominó e os "cinco pontos". (Boesiger,1971:45)



Pavilhão "Esprit-Nouveau"-1922 (Boesiger,1971:27)



Ville Savoie - 1929 (Boesiger,1971:59)



Unidade de Habitação - 1947 (Boesiger,1971:144)

"acadêmica"), se mantêm em equilíbrio na obra corbusiana do período. Alterando esse equilíbrio, os arquitetos brasileiros vão, bem interpretando a movimentação da nossa conjuntura, abrir mão do que dava o sentido último à modernidade, sua síntese "total", antecipando, de uma certa maneira, a crise desses princípios e sua utilização metonímica e simbólica. Mesmo o equilíbrio alcançado por Le Corbusier não altera, portanto, as contradições entre o desenvolvimento ideológico da arquitetura moderna no sentido da planificação total, e o desenvolvimento do capitalismo desde os anos '20.

Na mesma medida em que Le Corbusier percebia os limites dos empresários como promotores de um "urbanismo moderno", aumentavam em sua obra, paradoxalmente, os elos que uniam intervenção global e unidade. Da modulação variada das experiências "dominó" às propostas de "edifícios-estrada", com seus "cinco pontos", se perde, na prática, a possibilidade de uma ação parcial. Um projeto de tal forma ousado, para além do imediatismo das políticas burguesas, necessitava a reedição de luíses e napoleões[3], para que "caos urbano" e "civilização da máquina" pudessem se reconciliar. No planejamento "total", a liberação do solo era fundamental; sua parcialização era o limite da propriedade privada, só superável, dentro da lógica do capital, através de um estado interventor que abolisse as estruturas arcaicas remanescentes. Mais ocupado com a "socialização" do solo do que com a socialização dos meios de produção, da qual a fragmentação do solo era expressão espacial - contradições do projeto moderno... - Le Corbusier vai se apoiar na crise "liberal" dos estados no final dos anos '20, e tentar se aliar aos novos governos "fortes", que apareciam na Europa e Estados Unidos como reparadores dos "excessos" do mercado. Estados fortalecidos, no entanto, não bastaram para permitir a implementação do urbanismo moderno corbusiano. É inegável a forte resistência de amplos setores na Europa à arte e arquitetura modernas, como nos mostra o episódio do concurso para a escolha do projeto do Palácio da Sociedade das Nações, em Genebra, 1928. O pequeno fôlego da arte moderna e a força da Academia e do passado clássico culminaram na execração da "arte degenerada" nos regimes totalitários, inclusive na União

[3] "El espíritu, bajo la frente de los reyes, concibe y aspira a realizar; tentativas magníficas, resplandores de luz en medio del hormiguero bárbaro: Place des Voges, Luis XIII; Versailles, Île Saint-Louis, Luis XIV; Champs de Mars, Luis XV; L'Etoile y los grandes caminos de acceso a París, Napoleón. Por último, dote magnífica que deja un monarca a su pueblo: obras de Haussmann, Napoleón III." (Le Corbusier,1962:56 - texto original de 1924)

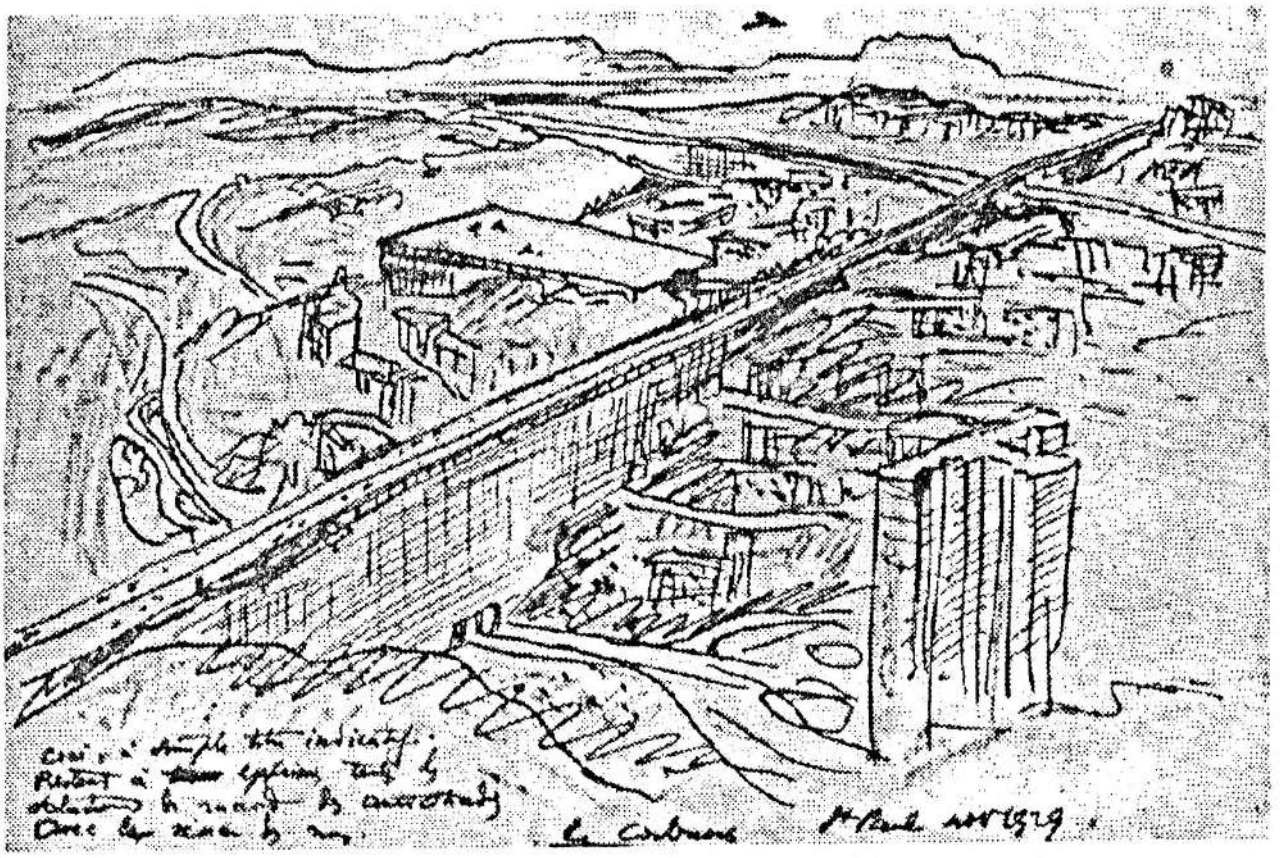
Soviética. Essa reação, mais as dificuldades de implementação de intervenções do tipo Plano Voisin (1925), que partia da devastação de parte considerável de Paris[4], os insucessos, pelo menos do ponto de vista de sua viabilidade econômica, de suas experiências na França, e as dificuldades econômicas crescentes do velho continente[5] fizeram com que Le Corbusier se voltasse para outras possibilidades. Para países em busca de modernização econômica, na corrida para sua inserção no sistema internacional. Sem cidades consolidadas em núcleos históricos com patrimônio arquitetônico relevante como na Europa, com abundância de espaço natural - permitindo assim a "tábula rasa" -, e principalmente, administrados por Estados com poder aparente de intervenção no caos da urbanização. Essa aposta de Le Corbusier vai se mostrar, em parte, vitoriosa. Um país como o Brasil, por tantos motivos endereço certo dessa renovação, estava também à procura de uma "solução corbusiana" para sua modernização. Sem passado clássico, com cidades em constante reconstrução, necessitando de rupturas evidentes com a velha ordem da colônia cultural e econômica, a modernização aparente da nova arquitetura vinha sublimar o descompasso entre sua "vocação para o futuro" e sua realidade de atraso social. Essa absorção "antropofágica" da ideologia do mundo novo - porque imediatamente alivia da forma moderna a sua pretensão de utopia - foi que permitiu a mais ampla realização *local* - a única possível - da arquitetura moderna. Forma compensatória do atraso econômico ao qual estávamos submetidos, foi na sua objetivação *nacional* que se pôs às claras o limite de sua ação social e seu potencial simbólico e formal, em princípio avesso à modulação e ao "tipo". Aqui, livre de compromissos sociais - na prática - pôde desenvolver seu intrincado código formal, virtude que estava já em sua origem (a simplificação "socializante" da forma como a estandardização funcional da máquina). Ao se objetivar - sempre e inevitavelmente numa realidade particular -, a *cidade nova* denuncia a impossibilidade do "novo mundo".

É importante frisar esse potencial de "imagem" - forma exterior - que estava presente na arquitetura nova. Primeiro, para entender como moderna sua

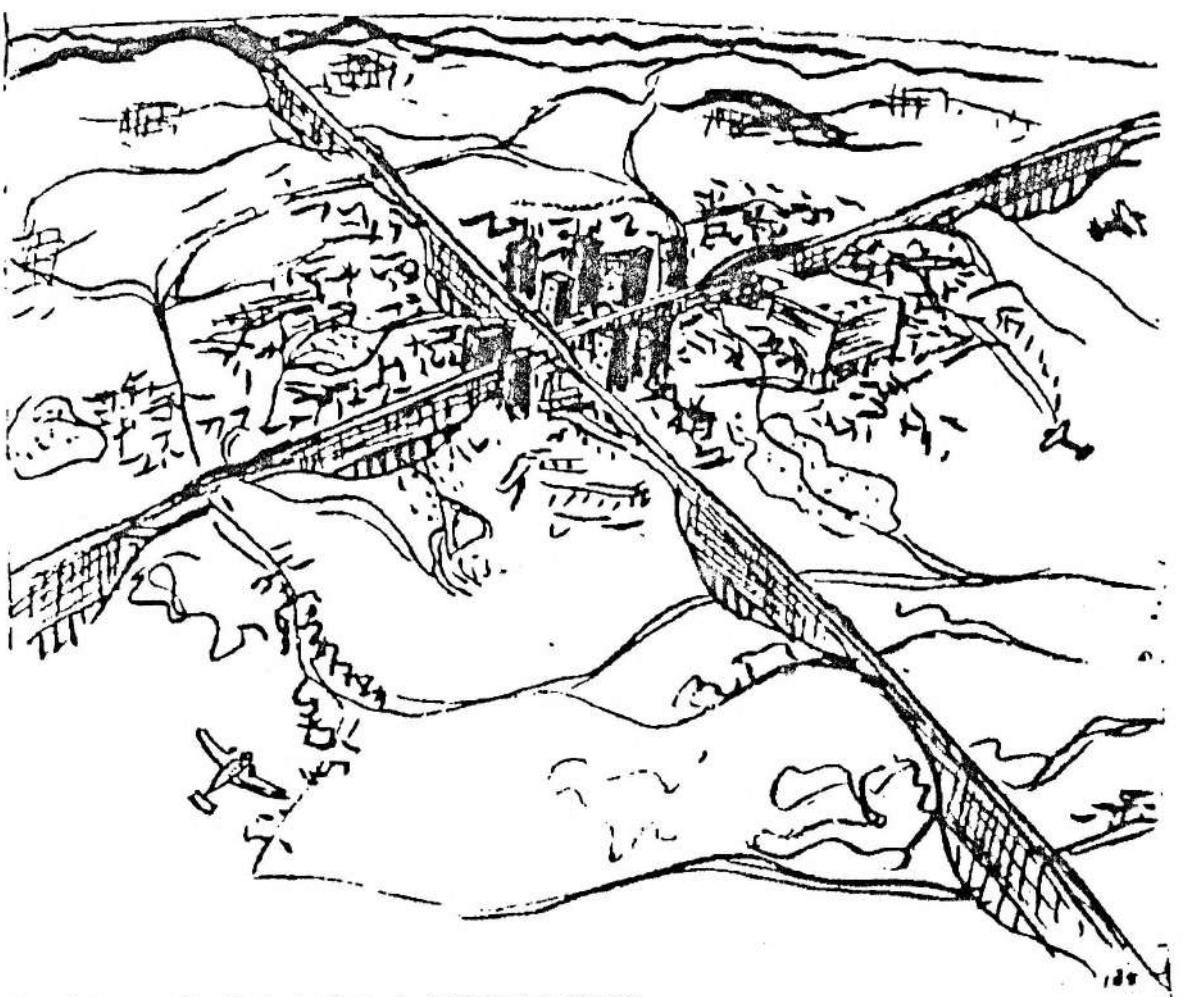
---

[4] "Por tanto, hay que demoler el centro. Para salvarse, la grande ciudad debe rehacer su centro." (Le Corbusier,1962:73)

[5] "A França é atingida pela crise econômica mais tarde que os outros países europeus, mas de modo mais durável. Para a indústria da construção, a produção diminui pela metade com relação à de 1931, e fica estagnada nesse nível de 1935 a 1938. A declaração de guerra, em 1939, pára a atividade de construção, que não será retomada antes de 1945." (Monier, 1985:52)



Plano Urbanístico para São Paulo - Le Corbusier,1929 (Bardi,1984:51)



Plano Urbanístico para São Paulo - Le Corbusier,1929 (*Projeto*,102:90)

apropriação *local* no Brasil. Segundo, porque vai ser essa característica latente que permitirá a sua acomodação e desenvolvimento na conjuntura brasileira nos anos '30. Le Corbusier buscou várias "autoridades" que acreditava com coragem para impor seu *plano*. Tentou diversas vezes uma aproximação com Mussolini antes da guerra, auxiliado por Pietro Maria Bardi (Bardi,1984:27), tanto para um grande projeto urbanístico em Roma como reurbanizações de cidades nas colônias italianas. Se não faltavam "napoleões" para esse "Haussmann moderno", foi no Brasil que a ação impositiva do Estado se valeu dessa arquitetura moderna como *símbolo* da modernização do Brasil de "amanhã". Se as intervenções de Mussolini em Roma eram "modernas", em seu sentido devastador, a *imagem* de que ele se valeu, assim como Hitler, descartava o purismo das formas modernas que lá também se desenvolviam (Terragni, Mies van der Rohe, Gropius, etc.), e buscavam a referência no classicismo, revivendo as glórias dos tempos imperiais. Por aqui, a arquitetura corbusiana serviu como imagem de modernização e de afirmação da nacionalidade, por mecanismos que o modernismo brasileiro se encarregou de construir: ruptura com a versatilidade política e cultural do século XIX, a descoberta do Brasil verdadeiro, e a vocação desse país inaugural para as formas do futuro. A movimentação política que deflagrou a "revolução de 30", fruto dessas mesmas inquietações, vai se apropriar desses temas e conduzi-los pelos caminhos próprios da política. Aberta à fixação de novos conteúdos, a forma "racional" da arquitetura nova, não à toa via Le Corbusier, vai possibilitar a síntese entre a "racionalidade" do futuro e a referência - abstrata ou não - à paisagem, clima, materiais, etc. Tafuri (1985:91) vai destacar a obra de Le Corbusier das outras correntes modernas (como aquelas ligadas à República de Weimar), exatamente pelo poder de partir de realidades particulares, sempre excepcionais ("é certo que a orografia e a estratificação histórica de Argel são excepções e a forma do projeto que as tem em conta é irrepetível"), para alcançar sua generalização. Seu "tipo" parte sempre de um problema "real", para então se universalizar. Essa fixação de suas hipóteses a uma realidade (é claro que selecionada pelos seus critérios e hierarquização) vai permitir, em qualquer situação, a adaptação de seus conceitos gerais à variáveis a serem definidas. Evidentemente dispensam as referências à história e estrutura urbanas tradicionais, se preocupando essencialmente com os aspectos imutáveis, como a topografia, o sol, os ventos, etc. Seus "cinco pontos" permitem a vinculação do edifício com o *plano* e, ao mesmo tempo, com a geografia específica (pilotis, vãos, terraços, quebra-sóis, etc.). Compreender e ultrapassar - em um sentido -

esse esquema corbusiano, aprofundando suas possibilidades de linguagem, vai ser a tarefa dos novos arquitetos brasileiros.

Mais uma vez é preciso reforçar o objetivo de tais observações neste trabalho. A obra de Le Corbusier se apresenta aqui de forma seletiva e interessada. Não é o objeto de análise. Por isso aparece incompleta e sem o leque de referências que necessitaria sua discussão. Tal liberdade se justifica graças à familiaridade de sua obra e ao filtro preestabelecido: 1) a relação da unidade e a cidade como tema fundamental em seu trabalho; 2) a leitura realizada pelos arquitetos cariocas na década de 30 que vêm separar essas dimensões, na adaptação do esquema corbusiano à conjuntura brasileira pós 30.

VIII - Do "Edifício-Célula" ao "Edifício-Objeto"

Se a polêmica em torno da localização do terreno indica um primeiro desencontro entre expectativas - a construção de um edifício e a urbanização da cidade -, os seus diferentes estudos o reforçam. É o fato de se encarar o projeto corbusiano para o MESP como uma proposta global, apesar de pontualmente revelada, que possibilita compreender o conteúdo das diferenças entre as propostas. Os dois estudos feitos pela equipe brasileira, antes e depois da estada de Le Corbusier, negam tanto a idéia do plano como a relação entre a linguagem da unidade e a lógica da cidade moderna corbusiana. O primeiro tenta adaptar os princípios da "arquitetura nova" no terreno do Castelo, de acanhadas proporções, com evidente desacerto. O último abre mão da relação edifício-plano, representada na implantação pelo afastamento da lâmina principal da "frente" do terreno e sua proporção horizontal; abandona a relação com a "cidade nova" e acerta na implantação do edifício em relação à cidade "real", reafirmando-a.

Tais modificações ocorrem, entretanto, sem o comprometimento da "linguagem corbusiana" (a "lâmina", a estrutura "dominó", os "cinco pontos", etc.). Os estudos nos mostram pequenas alterações que poderiam ser desconsideradas - como muitas vezes o são, por serem vistas como detalhes personalizados - caso não apontassem, quase sem exceções, para a concepção do novo edifício como um *objeto*, em rota de colisão com o ideal corbusiano de *célula*. A análise que segue pretende mostrar como cada opção de projeto, no tratamento dos elementos arquitetônicos da "linguagem corbusiana", procurou valorizar a especificidade do edifício como um símbolo, mais que como modelo ou tipo, aprofundando o desencontro já existente nas questões sobre sua localização. A grande qualidade desse projeto recai sobre o sucesso dessa operação, pois conseguiu repertoriar a base original sobre a qual a futura arquitetura moderna brasileira se desenvolveu, numa seqüência de opções em compasso com os acontecimentos políticos que se

seguiram, sem perder, pela invisibilidade dessas alterações, o vínculo com sua origem moderna "radical"[1].

Consideremos, neste primeiro momento, essas alterações entre os primeiros riscos - o inicial, pré *participação* de Le Corbusier, e seus dois estudos para os dois terrenos possíveis - e o projeto final como uma *flexibilização do Projeto*. Não negando nenhum dos princípios da arquitetura nova, utilizando plenamente os "5 pontos da arquitetura", a linguagem corbusiana estava aí representada.

Entre a chamada "conversão" de Lúcio Costa, em 1930, e o concurso para o edifício do MESP, em 1935, o grupo minoritário de arquitetos modernistas brasileiros se dedicou ao estudo da obra dos grandes mestres, em especial de Le Corbusier. Quando - depois da não aceitação do projeto vencedor de Archimedes Memória -, a equipe[2] ficou responsável por um novo ante-projeto, os ensinamentos do mestre suíço puderam ser postos em prática. Não suficientes naquele momento, como instrumento de projeto, os "cinco pontos" foram utilizados já nesse primeiro estudo preliminar, só que a partir de soluções já consagradas.

Em primeiro lugar, o estudo inicial da equipe brasileira procura, no terreno do Castelo, manter as proporções de outros grandes projetos de Le Corbusier, como para o Palácio do Centrosoyus em Moscou, de 1929[3]. Mais diretamente o

---

[1] O próprio Le Corbusier reivindicou a autoria do projeto, passado alguns anos. Publicou-o, inclusive, em suas obras completas, rabiscando uma perspectiva com base em uma foto da obra pronta, como "segundo proyecto de Le Corbusier adaptado a la ejecución" (Girsberger,1971:126). Está registrada na literatura sobre esse edifício a polêmica que se seguiu à execução (na qual não acreditava Le Corbusier). O clima fraternal entre mestre e discípulos talentosos sobrepôs-se ao mal entendido. A reivindicação mostra a qualidade e porte dessa obra. A "rota de colisão" apontada nesta análise é pensada a partir da crise do modernismo após a Segunda Guerra, fruto entre outras coisas, das contradições desse movimento. Contradições às quais, nem o próprio Le Corbusier ficou imune.

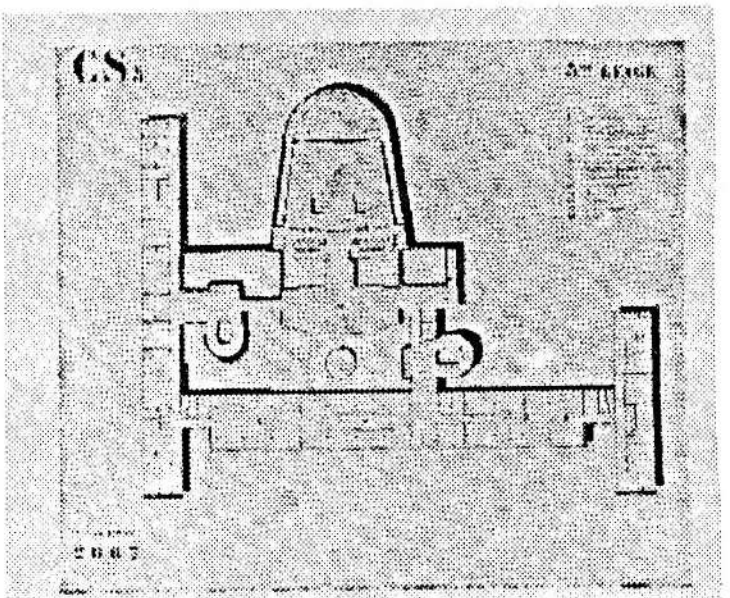
[2] Convocado por Capanema para projetar o novo edifício, "num gesto magnânimo, Lúcio Costa, convocou ... Afonso Reidy, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos. A média de idade era de vinte e nove anos... O menos conhecido era Oscar Niemeyer, nascido em 1907, jovem reservado que trabalhara como projetista de Lúcio Costa quando da formação do grupo." (Harris, 1987:67)
"O grupo inicialmente previsto por Lúcio Costa era composto por mais três arquitetos, Carlos Leão, Jorge Moreira, Affonso Reidy... Moreira pleiteou a inclusão de Ernani Vasconcelos, com quem elaborara o anteprojeto apresentado no concurso... A entrada de Ernani Vasconcellos acarretou a de Oscar Niemeyer, que praticamente se impôs a seus colegas, afirmando sua energia e decisão por esse ato de vontade... reivindicou para si o mesmo tratamento dado a Ernani Vasconcellos, o que lhe foi assegurado." (Bruand,1981:82)

[3] No clima de discórdia no pós-guerra, entre Le Corbusier e os brasileiros, é Le Corbusier quem escreve que o primeiro estudo era "uma redução desfavorável do edifício do Centrosoyus de Moscou" (Bardi,1984:106). Apesar dessa afirmação ser vista como um "exagero evidente" (Bruand,1981:83), a semelhança entre esses dois projetos é grande, como mostra a comparação

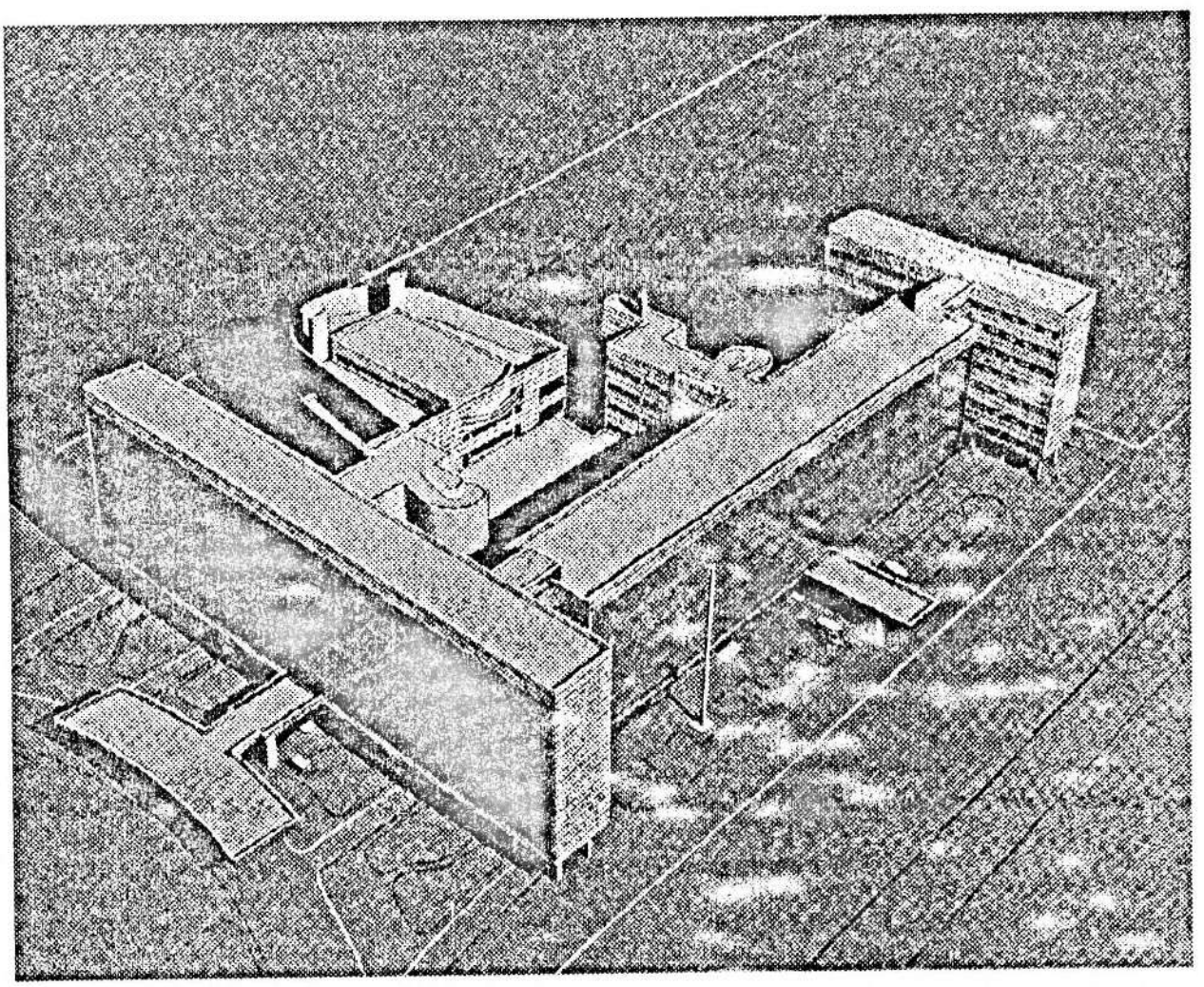
penúltimo ante-projeto, no qual os dois blocos laterais estão perpendiculares ao bloco principal, ao contrário do projeto final, onde esses dois blocos se abrem em direção ao auditório. A realidade do terreno, de reduzidas proporções, resultou num edifício que procurava o sentido horizontal, com o avanço dos dois blocos paralelos que flanqueavam o bloco frontal principal, como no projeto para Moscou, só que, mantendo praticamente o mesmo número de pavimentos, reduzia à metade sua extensão. A frontalidade e a horizontalidade características dos grandes projetos de Le Corbusier foram, dessa forma, buscadas e anuladas através de uma transposição inadequada. Na quadra do Castelo, a relação com a cidade "real" era desconsiderada nesse primeiro estudo, mantendo, mal digerida, a relação ideal com o plano. Incrustado na malha urbana - o "lixo agáchico" -, mantém o mesmo partido do Centrosoyus, desconsiderando a escala monumental dessa implantação. Ocupa a quadra inteira, sem procurar, mesmo que sem grandes possibilidades de sucesso - como mostra o estudo de Le Corbusier para o mesmo terreno -, o espaço vazio necessário à leitura monumental e horizontal ingenuamente buscada. Sua implantação abstrai a cidade "real", e não possibilita a antecipação da cidade "nova". Veremos como nos estudos seguintes esses dois problemas vão ser enfrentados.

Em segundo lugar, a solução encontrada, ou seja, a redução na extensão com aproximadamente a mesma altura do Centrosoyus, provocou um resultado muito próximo à implantação acadêmica prevista para a quadra por Agache. Só que com grandes desvantagens, já que o estudo de massas do projeto de urbanização da área definia um grande conjunto com pátio central, que mantinha as perspectivas "parisienses" através dos gabaritos médios, criando ruas delimitadas por fachadas regulares. O estudo, no entanto, abria esse bloco único, agora em forma de "U", agregando a área do tradicional pátio central ao espaço exterior. O conjunto inteiro era recuado para dar espaço ao auditório na parte posterior, comprimindo-o ainda mais na quadra. Essa solução para o volume do auditório, tipicamente corbusiana, era totalmente inadequada a esse esquema híbrido e rigorosamente simétrico, já que as dimensões da quadra não a comportavam. O já reduzido espaço exterior era assim secionado pelo próprio edifício: na parte da frente o pátio aberto, desproporcionalmente reduzido, responsável pela monumentalidade e frontalidade

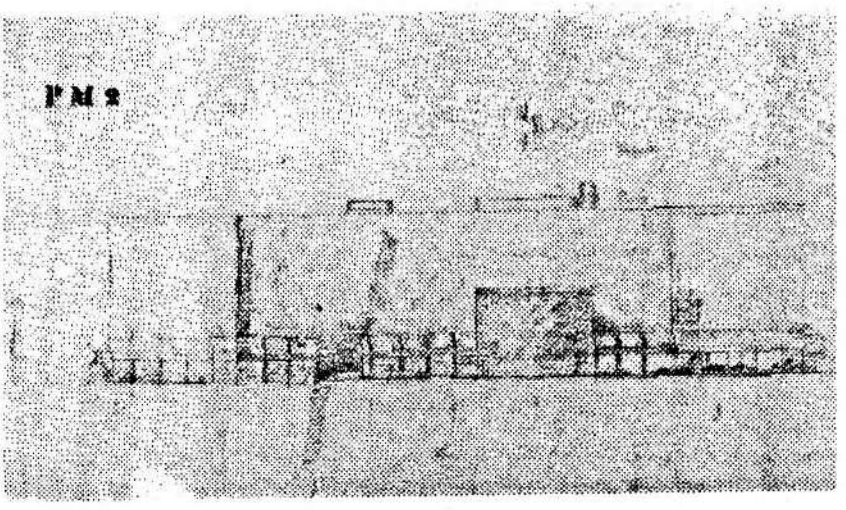
entre as perspectivas. Próximo também é o estudo de Afonso Reidy que participou do concurso anulado, como se pode observar nas ilustrações publicadas em Bruand (1981:76).



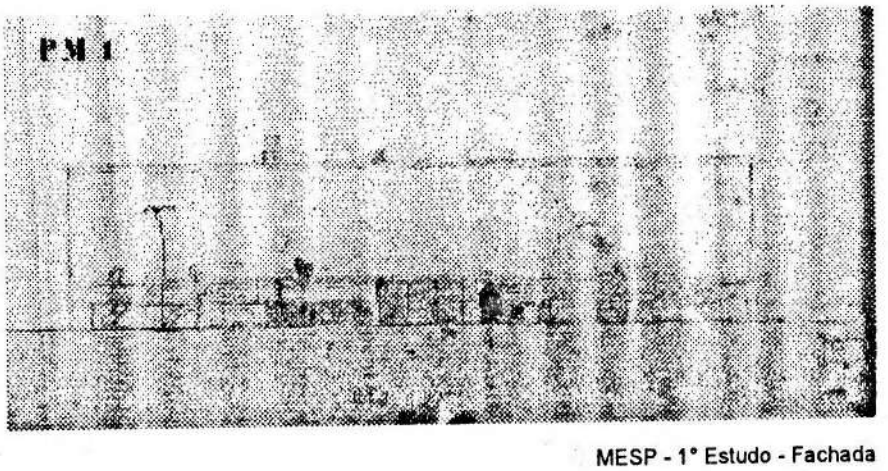
Palácio Centrosoyus em Moscou - Penúltimo projeto - 1929
Le Corbusier (Boesiger,1971:101)



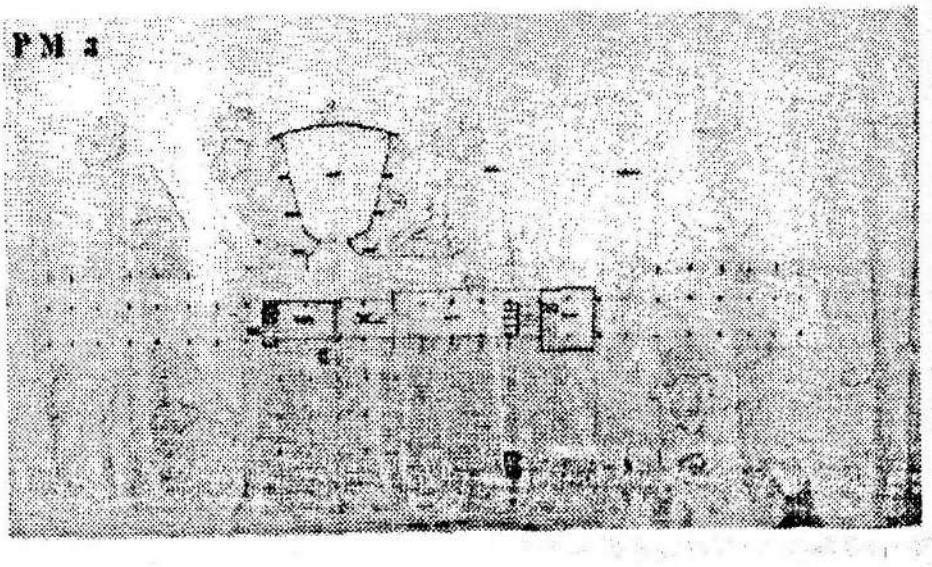
Palácio Centrosoyus em Moscou - Maquete do projeto final - 1929
Le Corbusier (Boesiger,1971:101)



MESP - 1° Estudo - Fachada Post



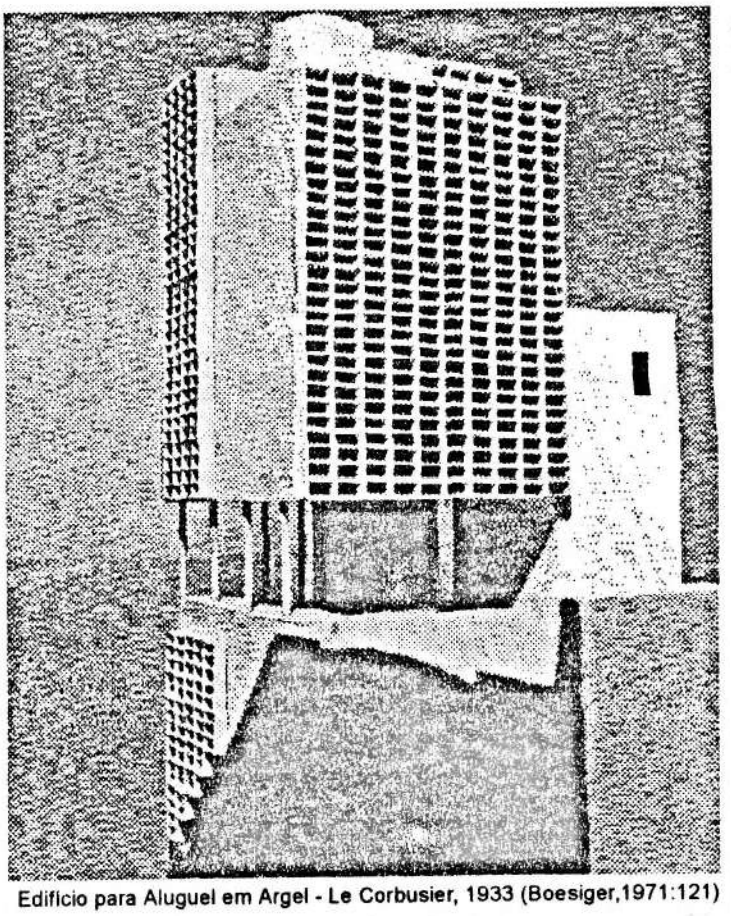
MESP - 1° Estudo - Fachada



MESP - 1° Estudo - Planta (Santos,1987:168)

"corbusianas"; nos fundos, um vazio também dividido ao meio pelo volume do auditório. De Le Corbusier vinha também, além da aplicação dos "cinco pontos", as preocupações com a insolação das fachadas em países tropicais. A implantação equivocada criava janelas para todas as orientações, com diferentes soluções para cada fachada. Já utilizavam o quebra-sol, desenvolvido por Le Corbusier para "Casa de Aluguel" argelina, de 1933, só que "transferiram as proporções incorretamente" (Harris,1987:74). Tais contratempos serão parcialmente resolvidos com a solução em "lâmina" única (o prisma "puro") que Le Corbusier vinha adotando recentemente, e que substituirá o esquema "funcional" das plantas de vários blocos que se interconectavam em implantações mais dispersas. Essa "lâmina" estreita e alongada, reduzia o número de fachadas aos seus dois lados maiores. Potencializava, ainda, o desenho do edifício, em sua relação, já apontada, com o plano urbanístico. Liberando o volume, não mais preso à funcionalidade estrita da planta, criava elementos de uma composição urbana global. Esses prismas puros, associados ao desenho de edifícios especiais, como o Palácio dos Sovietes, de 1931, criava o desenho da cidade radiosa. Essa composição era reproduzida também na escala da unidade, através da associação dos prismas aos volumes anexos de formas variadas, reproduzindo a lógica formal da cidade nas células. As laterais desses prismas, as "empenas cegas" resultantes, transformavam esses blocos em *fatias*, virtuais ou não, de uma estrutura maior. É como se de um grande bloco - que bem poderia ser o edifício de 6 km de extensão por 100 m de altura previsto para o Rio de Janeiro -, se retirasse uma parte, que mantivesse as características do bloco original. As empenas garantiriam o engate dessas partes, sem prejuízo funcional ou conceitual, como vagões num trem infinito, necessariamente horizontal. Essa idéia de composição ilimitada presente na forma básica dos edifícios já estava presente na estrutura "dominó", enriquecida agora com o vínculo formal entre a estrutura e a mega-estrutura. Esse novo esquema que ocupa Le Corbusier só chegará ao Brasil, no entanto, com a sua segunda visita.

Sem comprometer o mérito da equipe - que no momento seguinte mostrará perfeito domínio da linguagem modernista -, o primeiro estudo ficou aquém da "arquitetura nova" e do tradicionalismo da academia. Representa esse descompasso, uma vontade externa de mudanças - aceleradas pela agenda política -, e uma ingenuidade e despreparo no desenvolvimento da nova linguagem com os recursos



Edifício para Aluguel em Argel - Le Corbusier, 1933 (Boesiger,1971:121)



Urbanização da Cidade de Argel - Le Corbusier, 1934 (Boesiger,1971:328)

disponíveis. A "timidez" inicial de discípulos alijados de seu mestre, que se revelou no trato pesado com a linguagem e a lógica primeira que a determinava, foi superada com a sua presença por pouco mais de um mês na coordenação desse projeto, no estratégico convite articulado por Lúcio Costa e levado a cabo por um ministro hesitante.

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 à Capanema, Santos,1987:171). Refere-se ao segundo estudo, justificando sua execução ao Ministro, não pelos problemas do primeiro, mas pela necessidade de mudança do terreno[4]. Esse novo estudo no entanto, agora sob a orientação direta do mestre, vai mudar completamente os rumos do novo edifício.

Os estudos para a implantação do MESP no terreno de Santa Luzia revelarão por excelência a solução corbusiana. Realizado sob sua orientação, no terreno de sua escolha, apoiado nos estudos do plano geral para a cidade, esse projeto está perfeitamente localizado em sua obra completa. Poucos são os projetos dessa fase onde se pode observar a relação entre a arquitetura e urbanismo, numa intervenção pontual concreta, que contemple o plano urbanístico. Poderíamos dizer que é um momento importante para a compreensão de sua obra - apesar de poucas vezes utilizado nos estudos sobre esse arquiteto.

O trabalho desenvolvido a partir daí foi de aplicação de seus princípios no terreno da praia, e o restabelecimento do vínculo entre o edifício e o plano. As duas alternativas de terreno existentes - uma concreta, a outra, fruto da insistência de Le Corbusier -, ilustram o choque das expectativas entre a equipe e seu mestre. Empenhados na criação de um edifício-símbolo, cujo contraste com o fundo da "velha cidade" era tão importante para sua função ideológica quanto sua filiação moderna, os arquitetos brasileiros esperavam, com a presença de Le Corbusier no Rio de Janeiro, absorver principalmente os ensinamentos da linguagem moderna

[4] "... uma de suas incumbências junto ao Ministro será de lhe transmitir a sua opinião sobre o projeto cujas fotografias estou lhe enviando por meio desta. Se não gostar dele, diga-nos sem rodeios, mas peço-lhe, não diga bruscamente ao Sr. Capanema: 'é feio... eles não me entenderam' - porque nesse caso estaríamos perdidos, uma vez que os 'outros' já o proclamaram e nós estamos tomando você como testemunha". Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier de 26/06/36. (Santos,1987:111)

através de suas soluções formais e técnicas. Ao contrário, Le Corbusier via no Brasil a possibilidade, inviável em seu continente de origem, de se concretizar um plano global, a transformação urbana necessária para implantação de sua "cidade radiosa", desta vez, na mais exuberante paisagem.

A relação entre a solução particular e a inserção na paisagem está amplamente divulgada nos registros iconográficos de sua visita . Apesar dessa relação estar garantida, por ser sua base, no plano urbanístico, o estudo para o edifício conta com uma série de desenhos - perspectivas livres feitas por Le Corbusier de vários ângulos da baía -, desse e de outros terrenos possíveis que mostram como sua concepção estava amarrada ao binômio paisagem-plano, ou ainda, ao *Rio de Janeiro corbusiano*. Além disso, todos os estudos do edifício em si salientam as amplas visuais permitidas, do interior para o exterior, em todos os ambientes. Existe, portanto, nesse estudo três elementos fundamentais: o edifício (em sua dimensão "célula"), a paisagem e o plano urbanístico. São essas interrelações que estruturam essa intervenção. E é a partir delas que deve ser compreendida. No projeto definitivo, serão outros três elementos: o edifício (na elaboração de uma linguagem moderna, como "objeto"), a paisagem - reduzida, como o terreno, às visuais da baía nos andares mais elevados - e a cidade "real", ou seja, o entorno imediato.

A inserção desse binômio está na descrição do terreno escolhido, feita por Le Corbusier ao Ministro Capanema, que destaca sua localização à beira-mar e sua perspectiva garantida pela proximidade do aeroporto e pela faixa marítima. O edifício construído em tal terreno "situar-se-ia no centro do eixo visual da baía da Guanabara" (Santos,1987:171). A implantação da "lâmina" principal é determinada, portanto, em relação a esse eixo. Sua direção longitudinal estaria perpendicular a ele. Isso resulta numa orientação Norte-Sul[5] para as fachadas principais, próxima à do bloco principal do estudo original para o outro terreno que possuía uma pequena variação na direção Noroeste-Sudeste, e que possibilitava sem problemas a solução "cortina-de-vidro e quebra-sol". Assim, a fachada sul, com menos sol durante o horário comercial, era totalmente envidraçada e voltada para a baía e para a vista do Pão de Açúcar. A fachada Norte, com maior incidência de

[5] Apesar de não constarem referências ao Norte nos desenhos publicados, ao contrário dos estudos do projeto definitivo, e de ter-se modificado a área em função da construção do Aterro, o eixo mais provável é o paralelo à pista do Aeroporto Santos Dumont.

sol, recebia a proteção do quebra-sol nos dois anexos que avançavam nos limites do edifício, e janelas menores na parte central (não a "cortina de vidro", mas vãos quadrados definindo janelas tipo "grelha"). Insolação favorável, horizontalidade, implantação frontal a um eixo estruturador e macro-visuais coincidem nessa opção corbusiana.

Muito preocupado com a insolação nos edifícios, procura a melhor orientação, quando isso não restringia sua concepção de plano, paisagem ou implantação monumental. O quebra-sol, por ele desenvolvido, permitiria exatamente essa flexibilidade de orientação em função de outras condicionantes. Esse elemento que reduz a incidência dos raios solares sobre as "janelas horizontais", possibilitava que o prisma "puro" mantivesse sua forma concisa, ampliando o potencial plástico das "fachadas livres" - como no projeto para Argel, de 1933. Pode-se dizer que sua preocupação com a insolação dos edifícios estava mais no controle da luminosidade para dar mais liberdade na implantação, que na rigorosa orientação "correta" das fachadas (no caso tropical, a menor incidência de sol). Tal orientação só seria considerada caso não interferisse nas outras variáveis prioritárias, como ocorreu quando lhe foi solicitado um estudo para o terreno do Castelo, três dias antes de sua partida.

Apesar de uma análise rigorosa ser injusta com um estudo feito nessas condições, opções fundamentais podem indicar uma priorização distinta daquela do estudo definitivo. Le Corbusier acreditava, até receber notícias de Capanema mais de dois meses depois de sua partida, que o novo edifício seria construído à beira-mar. Portanto, os três "rabiscos" entregues ao ministro - duas plantas e uma perspectiva - podem indicar apenas a manutenção do esquema básico do estudo para a praia, mesmo numa condição espacial totalmente diversa. De fato, o que mantém Le Corbusier nessa nova alternativa? Tão somente a horizontalidade e a frontalidade, ambas duramente sacrificadas. Os quatro elementos do edifício ("lâmina", salão de exposições, auditório e *pilotis*) se recompõe segundo essa prioridade.

Inexistindo mais a desobstrução visual possibilitada pela praia e pelo aeroporto, Le Corbusier implanta a "lâmina" principal no sentido Norte-Sul[6], portanto com

[6] Apesar de normalmente considerado Norte-Sul, o eixo da quadra do Castelo têm uma pequena rotação Oeste-Leste, o que merece uma distinção, já que provocou equívocos (Harris,1987:93), originados no freqüentemente citado Modern Architecture in Brasil, de Henrique Mindlin (1956), reproduzidos em Comas (1987:138), onde o Norte aparece rebatido em "espelho". Além disso a

fachadas Leste-Oeste. Busca assim a direção mais comprida da quadra, paralela à avenida Graça Aranha, para poder acomodar sua planta estreita e alongada. Mantém o sentido horizontal e estreito do volume, mesmo assim fica reduzida quase à metade, em extensão, a "lâmina" projetada para a baía. Para solucionar essa drástica redução não suportada pelo programa do edifício, propõe o acréscimo de quatro pavimentos[7], o que restringe mais ainda seu sentido horizontal, agora sua grande prioridade.

Não consideremos os "erros" desse estudo, apontados freqüentemente, na defesa da solução definitiva (ausência de quebra-sol na fachada Nordeste, abertura da praça para a rua da Imprensa em detrimento da Avenida Graça Aranha, mais importante, criação de um "corredor" resultante da proximidade do edifício com o alinhamento do terreno, etc.). Podem indicar a pressa em apresentar uma solução ao ministro e uma dificuldade de Le Corbusier em implantar novos grandes edifícios em sítios urbanos tão acanhados. Defensável, dada a articulação fundamental entre o edifício e a cidade corbusianos. Desse estudo podemos retirar apenas o seu motivo condutor, as variáveis do projeto básico mantidas com dificuldade: a horizontalidade do volume principal e a frontalidade da aproximação ao edifício.

Ocupando a direção mais extensa com o bloco principal, na tentativa de manter a horizontalidade original, resta a implantação dos anexos - o auditório e o salão de exposições. Nas duas soluções anteriores o salão de exposições ficava perpendicular à fachada "principal", e o auditório, perpendicular a fachada "posterior". Não formavam uma unidade volumétrica. Nesse estudo Le Corbusier altera esse esquema, localizando em seqüência o salão e o auditório. Este, provavelmente por falta de espaço na quadra - já que passa a ocupar a menor direção -, tem seu eixo rodado em 90 graus, o que reforça sua diferenciação em relação ao salão, apesar de agora estarem num mesmo lado do edifício. Passam da região central da composição, - assimétrica no estudo para a praia, e simétrica no primeiro estudo -, para a lateral do terreno, formando um "L" com o bloco

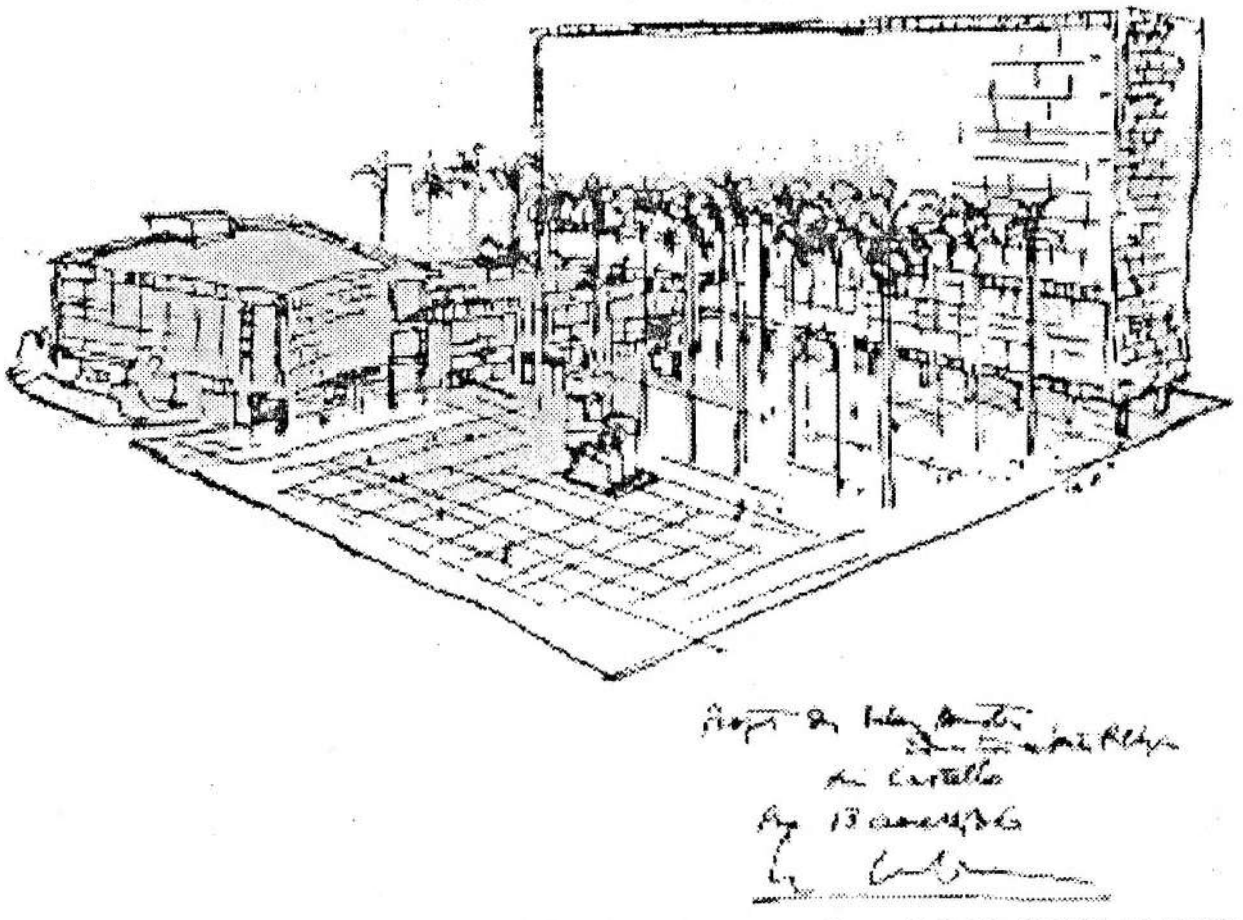
---

hachura nos esquemas não corresponde, nos três primeiros estudos, à circulação vertical - escadas e elevadores, mas às áreas de serviço (sanitários, copas, etc.).

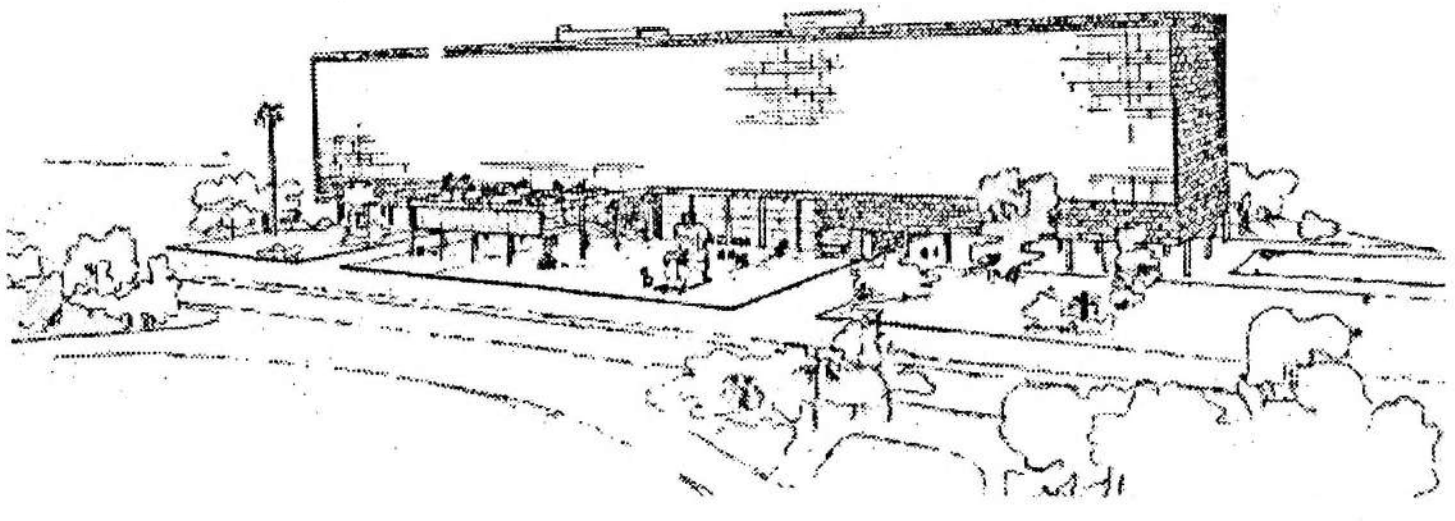
[7] Essa informação se baseia na descrição de Harris (1987:93), provavelmente obtida em dados outros que os "rabiscos", nos quais não se pode precisar o número exato de pavimentos acrescidos, somente a alteração da proporção.

principal. O objetivo de tal modificação só poderá ser o de se alcançar o maior afastamento possível do acesso principal - assim considerado - ao terreno, criando uma praça que garanta um mínimo de frontalidade à composição. Procura recriar melancolicamente o afastamento propiciado no estudo anterior pelo oceano, e um sentido de "frente e fundos" inexistente nessa nova situação urbana. O que daria algum sentido a essa hierarquização de "frente e fundo", numa quadra imersa em outras quadras semelhantes, seria a hierarquia das ruas e avenidas, na *inexistência* de uma grande praça fora da quadra em questão. Mesmo tentando considerar o traçado existente, Le Corbusier erra ao voltar a composição para a rua da Imprensa, a menos importante e mais estreita. A equipe brasileira compreenderá perfeitamente essa "falsa" monumentalidade do sítio, e desconsiderará uma frontalidade privilegiada, dispensando a divisão entre fachada principal e fundos. Do aspecto monumental, fundamental no programa de um prédio público, se encarregará a volumetria, o porte e a linguagem contrastante da nova edificação. Le Corbusier, ao contrário, procurou afastar seus blocos para os limites do terreno na tentativa de manter o esquema de monumentalidade da fachada e da aproximação - através da horizontalidade e da frontalidade.

Essa operação realizada por Le Corbusier no estudo para o terreno do Castelo abre mão da correta orientação do edifício. Mantendo o esquema da praia - *fachada de vidro voltada para o vazio* -, a rotação de 90 graus faz com que as fachadas resultantes recebam, cada uma em seu período, grande incidência de sol. Para solucionar esse problema, criado pela seqüência de prioridades que guiaram a implantação, seria necessária a utilização de quebra-sol nos dois lados. Nos "rabiscos" está sugerida a mesma solução do outro estudo: "cortina de vidro" na fachada principal (Leste, com sol pela manhã) e quebra-sol e janelas tipo "grelha" na fachada posterior (Oeste, com sol pela tarde). As duas áreas sobressalentes do projeto anterior são concentradas em apenas uma, no lado correspondente aos anexos do salão e do auditório. Ela receberá o quebra-sol, ficando o restante da fachada posterior, quase 2/3, com as janelas. Tal solução, do ponto de vista estrito da boa orientação, cria graves problemas de "conforto térmico" no edifício. Devemos considerar a rapidez da feitura do estudo, já apontada, e o fato do quebra-sol ter sido concebido por Le Corbusier como um "remédio" exatamente para orientações desfavoráveis, que poderia, caso fosse desenvolvido o projeto, ser acrescentado sem comprometer demasiadamente a



Estudo de Le Corbusier para o Terreno do Castelo, 1936 (Mindlin,1956:9)



Perspectiva para o Estudo do Terreno da Praia, 1936 (*Projeto*,102:149)

solução. O importante é que a orientação não foi variável imprescindível dentro desse esquema corbusiano para o MESP no Castelo. Uma explicação *a posteriori*, oferecida pelo próprio Le Corbusier, leva a considerar o estudo definitivo como uma decorrência direta desse estudo, e portanto a correção do "erro", expressa na fachada Norte protegida por quebra-sol do edifício construído, uma iniciativa sua, em sugestão ao ministro Capanema (Harris,1987:93). Isso deve, evidentemente, ser considerado à luz das disputas sobre a autoria. Como dado inquestionável *temos apenas* os "rabiscos" do mestre e a correspondência oficial entre ele e os brasileiros, que mostra um total desconhecimento por parte de Le Corbusier do que se passava com a construção do novo edifício, até o pós-guerra.

Em sua partida, Le Corbusier acreditava na construção do edifício no terreno da praia, mesmo atendendo à solicitação do ministro de refazer o estudo para o terreno do Castelo. Não imaginava que alguma restrição administrativa e burocrática pudesse impedir uma troca tão vantajosa dos terrenos. A equipe de arquitetos brasileiros, no entanto, retomou imediatamente os estudos para o terreno original, conscientes da impossibilidade da troca, mesmo reconhecendo as desvantagens. Os trabalhos reiniciaram a partir do primeiro estudo em forma de "U", e sua evolução até o estudo final, ainda não tem uma versão definitiva. A importância da participação de cada membro da equipe, e do próprio Ministro Capanema, é controversa na bibliografia. Como as alterações significativas foram executadas progressivamente, inclusive durante a construção, não se pode idealizar um estudo que contivesse todas as soluções básicas do edifício construído. Harris (1987), valoriza a ação do Ministro Capanema, na definição dos pontos mais importantes da implantação final: a forma em "T", os quebra-sóis em toda a fachada, a "praça urbana mais livre e arejada", a altura do edifício, a "volta de 45 graus" (sic) do conjunto e do auditório - em verdade um giro de 90 graus (p.119). Em sendo absolutamente correta tal avaliação, caberia ao Ministro a autoria, não só do projeto político que viabilizou a construção do edifício, como do projeto de arquitetura. Evidentemente essas conclusões vão ao sabor da documentação considerada, ora no Brasil, ora na França, o que lhes confere uma total parcialidade.

Outra variação importante na historiografia está no papel assumido por Oscar Niemeyer dentro da equipe. Desde sua elaboração em paralelo, em trabalho noturno e solitário, de um esboço que, quando descoberto, foi aceito

imediatamente pela equipe (Harris,1987:118), até a atribuição exclusiva da idéia original à equipe liderada por Lúcio Costa (Bruand,1981:88). Em correspondência enviada a Le Corbusier em 3/7/37, Lúcio Costa informa que o novo projeto é *inspirado* nos estudos de Oscar Niemeyer, que se tornara a "estrela do grupo" (Santos, 1987:180). A cronologia dos fatos, considerada pela bibliografia, é no entanto, imprecisa. Se a "revelação" de Oscar Niemeyer se deu em dezembro de 1936 (Harris,1987:117), as alterações fundamentais já teriam sido comunicadas a Le Corbusier por Lúcio Costa em outubro desse ano, em carta referida na correspondência de 31/12/36. E é nessa carta de dezembro que Lúcio Costa se refere à adoção do bloco único, no "sentido mais curto do terreno (S-SE) e, com dupla profundidade". Não faz referência à contribuição de Oscar Niemeyer quanto ao novo estudo, apenas que "Seu P.S. deixou Oscar 'emocionado' - ele está fazendo coisas lindas no momento - sua visita abriu novos horizontes para ele" (Santos,1987:179). Não é possível precisar então qual o conteúdo das modificações propostas por Oscar Niemeyer, muitas vezes tida como uma mudança total no trabalho em execução. Somente em 3/7/37 é que Lúcio Costa afirma, na carta a Le Corbusier, que o novo projeto é "diretamente inspirado" nos estudos de Oscar Niemeyer. Porém, desde outubro ("carta-relatório" a Le Corbusier), ou no máximo dezembro (carta de 31/12/36) o projeto já teve seu partido essencial definido. Por que Lúcio Costa não teria feito referência em dezembro, após a apresentação do estudo paralelo de Oscar Niemeyer, na carta a Le Corbusier, já que comentava os "novos horizontes" abertos para ele por sua visita - referência feita somente em julho do ano seguinte? Grande parte das informações foram obtidas em entrevistas com os protagonistas, o que desautoriza um conclusão definitiva. A discrição de Lúcio Costa, nesse e em outros episódios, e o surgimento mítico de Oscar Niemeyer, reafirmado por quase todos seus companheiros, nos indica que a averiguação desses fatos merece um cuidado redobrado. Novamente, o equacionamento das diversas participações é objeto de outros trabalhos, ainda que não definitivos. O "mal-entendido" apontado, em relação ao contrato informal entre as autoridades brasileiras e Le Corbusier, foi importante na medida em que revela os conflitos e similitudes das expectativas e objetivos em jogo. Porém, questões historiográficas em aberto, como a participação de Oscar Niemeyer nesse e em outros projetos, como o do Pavilhão de Nova Iorque, não nos interessam diretamente. Devam ser talvez, objeto de estudos biográficos ainda por realizar, já que como vimos, existem contradições. A

importância desse momento histórico em análise não pode ser conduzida por pequenos fatos ou paixões - importantes em outro contexto -, já que é inegável que o ambiente ideológico fez coincidirem esforços vários, num sentido muito claro hoje, que escapava às consciências individuais de seus agentes. Ainda que, nesse caso, algumas dessas participações, como a de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, tenham sido definitivas na sua especificidade. Nosso interesse agora é reler - selecionando -, esses acontecimentos a partir do ponto de vista enunciado, a fim de contribuir para uma compreensão mais abrangente - no sentido de apontar para novas *relações* - dos fatos em questão. Essa releitura não deve, no entanto, colidir com as questões historiográficas, mas ultrapassar os limites das explicações mais restritas. É por esse motivo também que, apesar de importantes e subsidiárias, as descrições e análises existentes dos estudos e do projeto definitivo não são retomadas ponto a ponto, mas somente na medida em que possam revelar conteúdos nessa direção apontada. A base sólida que permite estabelecer relações mais amplas é, neste trabalho, a obra de arquitetura, através dos projetos e estudos apresentados, do ideário a que vem dar forma, da obra construída e sua conjuntura.

Tenha havido ou não um responsável direto que tenha dado início às modificações necessárias para a elaboração do projeto definitivo, a solução encontrada possui elementos das três soluções anteriores e um sentido formal inédito, mesmo que sobre a sólida base da linguagem corbusiana: foram re-arranjados a "lâmina", os *pilotis*, o auditório e o salão de exposições.

Do primeiro estudo permaneceu a orientação do bloco principal - Norte-Sul -, girado em 90 graus em relação ao estudo de Le Corbusier para a mesma quadra. Dessa forma se conseguia a melhor orientação e a vista possível para a baía, enquanto não chegassem os arranha-céus na vizinhança. Ocupando o sentido mais estreito do terreno, abandonou-se imediatamente a horizontalidade das outras propostas. Para comportar esse encurtamento abriu-se mais um intercolúnio no sentido transversal, duplicando a área do pavimento-tipo. Um corredor central dividia os andares, criando salas voltadas para ambos os lados. Nas duas soluções corbusianas as salas eram voltadas para a fachada "principal" - envidraçada, ainda que com orientação desfavorável no Castelo -, ficando o corredor de acesso às salas junto à fachada posterior - com quebra-sol e janelas nos dois estudos. O recurso do corredor único próximo às janelas para acesso às salas, além de reduzir

o tamanho da "lâmina" na direção transversal, reforçando a volumetria alongada, melhorava as condições térmicas nos andares, pois afastava as salas da fachada desfavorável, utilizada então como circulação. Essa melhora era relativa no estudo para o Castelo, já que as duas fachadas teriam grande insolação. Nesse caso, como já foi dito, essa questão foi relevada num primeiro momento, em função do afastamento dos blocos na quadra. Com a mudança da orientação em relação a esse estudo, a equipe não encontrou dificuldades para dispor as salas nos dois sentidos. A fachada Norte recebeu a proteção do quebra-sol em toda a sua extensão - não foram utilizadas janelas tipo "grelha" -, resolvendo dessa forma a orientação desfavorável. A divisão das salas era feita por painéis removíveis, que não alcançavam o teto, permitindo uma ventilação cruzada - forçada pela diferença de temperatura entre as fachadas - que mantinha uma refrigeração natural adequada (Costa,1936.60). O novo estudo então mantinha a melhor orientação e a vista possível para a baía, abrindo mão do sentido horizontal e longilíneo das composições corbusianas. Apesar de manter o bloco único, este foi aumentado em duas, e reduzido em uma, das dimensões do paralelepípedo dos dois estudos anteriores (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 do sentido de horizontalidade da "lâmina" corbusiana, que se perderá 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 abandona a conexão com a cidade "nova" e o plano, e se volta para o entorno imediato da cidade "real"; de elemento "célula" de uma composição global, passa a valorizar sua especificidade e contraste em relação às construções existentes, alcançando a monumentalidade através de suas características como *objeto diferenciado*. Essas características são o porte vertical que se impõe a partir da aproximação pelo entorno, e não mais o domínio "aéreo" da paisagem, uma implantação não usual na quadra, que permanece desocupada graças aos *pilotis* (não corbusianos, como veremos adiante), e a linguagem "moderna" do concreto e vidro reforçando o destaque da figura em relação ao fundo acadêmico e historicista, ou seja, um passado com dias contados. Todas essas leituras se

oferecem ao contemplador próximo do "objeto", desarticulado agora do contexto urbano e da transformação global do plano[8].

A apreensão do edifício corbusiano se dava em duas dimensões: indiretamente, através da cognição pela relação com a cidade, como elemento de uma estrutura que o comporta e a que ele se refere; e diretamente, através dos percursos previstos - os *promenades* - que, com o movimento - tempo - estabeleciam relações espaciais (ricas em enquadramentos de paisagem, transparências e opacidades, cheios e vazios, etc.). Essas duas experiências distintas, sintetizadas na percepção do usuário, revelavam o fenômeno da arquitetura, ela mesma intervenção simultânea em diferentes escalas. Nesse sentido "prisma" e "jogo espacial" não se contrapõem, como prevê uma leitura cindida de sua obra, mas potencializam o fato arquitetônico: uma ação parcial que deflagra o todo, uma intervenção local que revela uma ordem que a precede.

Se a manutenção da horizontalidade, que garantia essa articulação, foi abandonada, também a frontalidade - outra característica apontada na implantação de Le Corbusier -, sofreu uma transformação.

No projeto definitivo, a relação premeditada do novo edifício com sua situação física imediata, em contradição com os princípios do urbanismo corbusiano, assume, e dá boa solução, a sua limitação como edifício-objeto, exemplar mas não

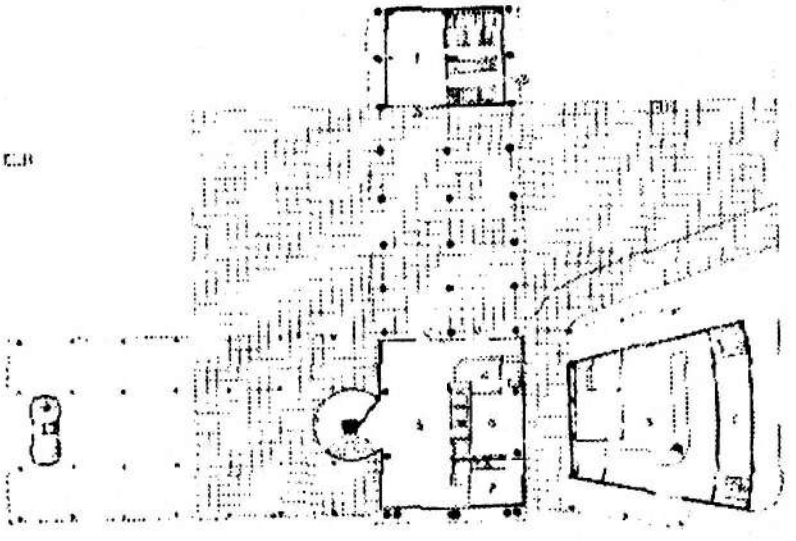
---

[8] "O partido escolhido desenvolve-se em altura, deixando livre grande parte do terreno. Esta solução, que difere das construções comuns entre nós, representa um aproveitamento racional do terreno, pois, recuando o bloco cêrca de 60 m dos prédios fronteiros, foi possível aumentar o número de pavimentos de modo a obter-se a mesma área que seria conseguida com uma construção, que, ocupando maior parte do terreno, teria obrigatoriamente menor altura, devido às posturas municipais. 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 se utilizada para cerimônias de caráter cívico cultural, de acôrdo 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,1936:57)
O direcionamento para as questões relativas à inserção do edifício na quadra, com o destaque da construção - que o trecho acima aponta -, em contraposição às questões mais urbanísticas levantadas por Le Corbusier, é destacado também por Harris(1987):
"Após o regresso de Le Corbusier a Paris, os arquitetos brasileiros puseram de lado os seus esboços e voltaram ao conjunto original de planos para o sítio no Castelo, ao qual se referiam como *múmia*."(p.117)
"Capanema imaginou uma praça urbana mais alta e mais desimpedida, longe da rua, em contraste direto com os ministérios adjacentes, em construção - pesadas estruturas neoclássicas que ocupavam toda a área com edifícios retangulares e maciços." (p.119)

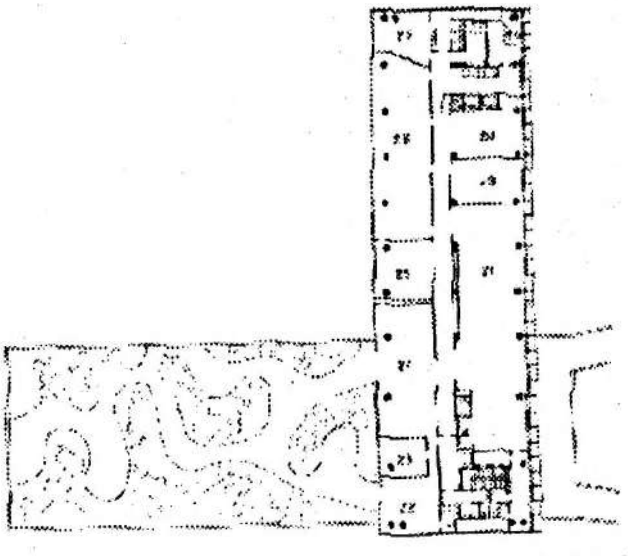
"célula". O fundo da paisagem foi substituído pelo fundo da cidade, e portanto o enquadramento corbusiano "frontal" passa à contemplação simultânea do edifício oferecida pelo espaço circundante que não mais privilegia frente e fundo. A malha urbana oferece uma aproximação aleatória. O *promenade architecturale* que o usuário em movimento procedia na aproximação "cubista" da composição corbusiana, é agora um instantâneo oferecido por um objeto - ele mesmo "cubista" -, sem frente ou fundo. Solicita uma aproximação em diagonal[9], reforçada pela localização do bloco principal no centro da quadra, traspassado pelos anexos do salão de exposições e auditório, formando um "T". Essa apreensão sem "foco frontal" do edifício do MESP se dá pela ausência de uma perspectiva privilegiada de contemplação. A interconecção ortogonal de dois grande blocos - a leitura mais imediata - provoca uma resultante *diagonal,* que dirige o acesso, mesmo que cada planta mantenha o paralelismo da implantação. O *edifício-praça* se oferece ao usuário-contemplador por dois grandes vazios - descobertos, já que existem também os vazios cobertos...-, formados na conjunção da Rua Araújo Porto Alegre com a Avenida Graça Aranha, e desta com a Rua Pedro Lessa. Esses vazios ficam justamente lado a lado com o bloco principal, anulando qualquer relação de fachada principal e posterior. A justaposição virtual dos dois vazios colocaria de frente o volume do salão e do auditório, para quem chega pela praça, vindo da Avenida Graça Aranha. A atenção é, no entanto, desviada para o Bloco principal, hierarquicamente destacado, provocando um percurso perceptivo diagonal. Esse efeito se reforça com o tratamento adotado nas fachadas da "lâmina": de uma lado a "cortina de vidro" (que em Le Corbusier coincidia com a fachada principal), de outro a *cortina de quebra-sol.* A novidade está na utilização plena dessa solução, ao contrário de Le Corbusier que a utilizava parcialmente nos volumes sobressalentes da fachada posterior, associados às janelas tipo "grelha". A fachada com quebra-sol em toda extensão provoca uma textura homogênea de

---

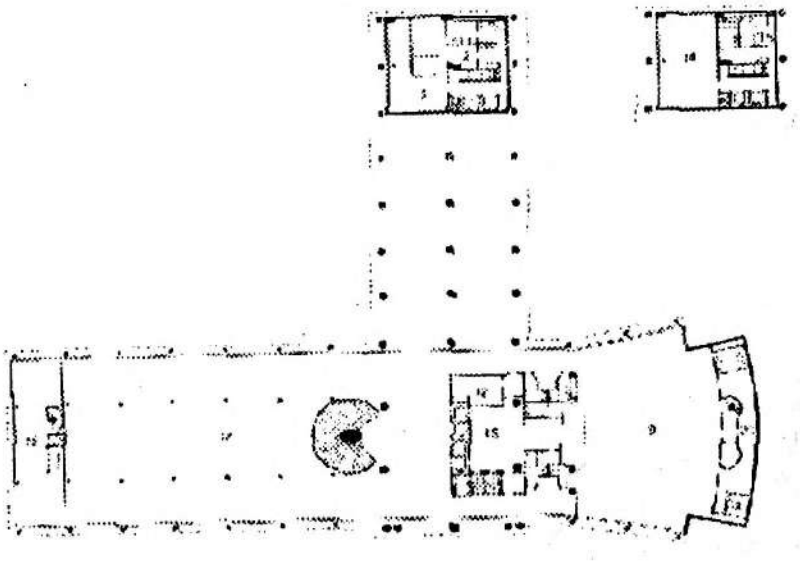
[9] A contemplação e o acesso sempre em diagonal sugerido pela implantação do edifício na quadra é analisada por Comas, com conclusões distintas:
"A simetria organiza a concepção do projeto, mas não sua experiência, que impõe modificações de trajetória, favorece o movimento diagonal e lateral, enfatiza a importância da visão oblíqua, minimiza o interesse em qualquer foco frontal centralizado..." (Comas,1987:140)
Essas observações vêm reforçar, no entanto. o argumento central do texto, que separa a produção corbusiana voltada para a utopia, e seu trabalho de "artista", criador de formas complexas. Pode-se admitir que, filiado a esse segundo Le Corbusier, o MESP - e em seqüência toda a arquitetura moderna brasileira que se seguiu -, mantém a tradição *barroca* brasileira, avessa a racionalismos, de conceitos e paisagens. Discurso corrente sobre essa produção, não se pode deixar de destacar o seu caráter compensatório, já que, ao explicar a apreensão parcial do modernismo - numa adaptação ideológica compreensível, em certo sentido antecipadora de sua crise universal -, o faz por um viés culturalista e psicológico, através de um "caráter nacional" simplificado e abstrato.



MESP - Térreo



MESP - Terceiro Pavimento



MESP - Salão de Exposições
(Mindlin,1956:199)

mesmo impacto que a textura homogênea do vidro, tornando o conceito "lâmina", que previa anexos e tratamentos compositivos mais variados, na forma "lâmina" absoluta, com duas fachadas que se correspondem inteiramente. A diferença fica no tratamento da insolação, mas o efeito é, em termos formais, muito próximo. À flexibilidade das volumetrias do conjunto não corresponde a rigidez do tratamento das superfícies. Esta se sobrepondo àquela na priorização das opções. A "lâmina" corbusiana era um conceito que se adaptava à forma - que seguia outras variáveis ; a "lâmina" do MESP é uma forma absoluta que abre mão do conceito.

Concluímos até agora que a disposição do bloco principal no meio da quadra, interseccionado perpendicularmente pelos anexos na extremidade mais próxima à rua da Imprensa, provoca uma leitura não frontal do conjunto. Essa implantação poderia ser comparada com o estudo de Le Corbusier para o mesmo terreno, já que, em outra direção, os blocos também se posicionavam perpendicularmente. Porém, diferenças indicam que esse efeito é muito maior e intencional no projeto definitivo, enquanto que no estudo de Le Corbusier, caso ocorresse, era em função do constrangimento provocado pela localização desfavorável. Os blocos procuravam, nesse estudo, os limites do terreno, para melhor acomodar o bloco horizontal, justamente para ser visto da maior distância possível. A mudança no projeto definitivo - rotação de 90 graus e localização do bloco principal no meio da quadra - não procura mais essa distância, ao contrário, transforma praça e edifício em um único objeto próximo, composto de cheios e vazios, e não privilegia mais um ponto de observação preferencial, frontal ou não. A aproximação normalmente realizada desses dois estudos procura igualá-los pelos equívocos provocados pela tentativa de manter uma implantação impossível, de um, e pelo resultado buscado e alcançado, de outro. Se em alguns aspectos essa implantações se aproximam, é no que têm de invisível que elas se afastam totalmente. Esse resultado é também fruto de outras soluções que se somam à implantação, na criação desse *objeto diferenciado*.

Os *pilotis*, uma das principais características dos projetos de Le Corbusier, já discutidos em sua relação intrínseca com o plano, aparecem em seus projetos como a interpenetração de uma praça infinita, formada por todos os vazios da nova cidade. Apesar de estarem ligados à conformação dos terrenos, podendo portanto

variar de altura, ele os projetou, para seus estudos do MESP, com 5m[10]. Essa regularidade em relação aos outros pavimentos, busca na estrutura "dominó" um padrão construtivo e conceitual. O pavimento térreo é a estrutura modular sem vedação. Na composição do edifício ele não deve comprometer, e sim reforçar sua proporção horizontal. Sempre que o conceito *pilotis* foi utilizado por Le Corbusier, manteve essa proporção. Sua forma, no entanto, variava dentro do extenso repertório corbusiano: de sua utilização rigorosa e "clássica" - demonstrativa - nas colunas da vila Savoy, de 1929, até os pilares de formas variadas no Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris, em 1930, para falarmos das obras próximas ao tema em questão[11]. Sua proporção não buscava, pelo menos prioritariamente, uma harmonia interna da forma nos edifícios que projetava. O elemento *pilotis*, na origem, vínculo entre uma estratégia urbana e uma solução arquitetônica do edifício, tinha nessa relação a base de seu desenvolvimento formal. E não uma pesquisa plástica, como elemento de uma composição arquitetônica. Mais uma vez, essa âncora conceitual não debilitava o tratamento formal dos elementos, pelo contrário, era através dela que Le Corbusier produziu as formas arquitetônicas mais instigantes da modernidade, o que o afastava definitivamente do funcionalismo ortodoxo.

---

[10] 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 variam:
"Os pilotis de pé-direito duplo foram idéia de Lúcio Costa [projeto definitivo], modificados a partir dos pilotis de Le Corbusier, de apenas 5 metros de altura." (Harris, 1987:118)
"O bloco, elevado sobre pilotis de 4 m de altura, é interceptado..." (Comas, 1987:138)

[11] Os *pilotis* utilizados como espaço "expressivo", em contraposição ao rigor estrutural da modulação "dominó", serão tema importante na avaliação da obra de Oscar Niemeyer em determinada fase. Ainda vinculada aos princípios gerais corbusianos, vai ser no tratamento mais livre desse elemento que iniciará sua pesquisa formal que, no limite, absolverá sua ortogonalidade em direção a uma síntese entre os elementos construtivos, que privilegiará as formas curvas. Não se deve contrapor, no entanto, de um lado o "rigor" corbusiano com a "liberdade" de Oscar Niemeyer. A elaboração formal dos elementos da arquitetura corbusiana possuía outros significado e limite, ancorada que estava em seu rigoroso conceito mais geral. Em Oscar Niemeyer a fragilidade desse conceito geral permitirá o trabalho ilimitado da forma. Basta observarmos aonde chegam as pesquisas de ambos.
É importante, ainda, fazermos uma distinção pragmática dentro da obra corbusiana, para efeito dessa nossa análise, que a divide em dois grandes momentos, separados cronologicamente pela segunda guerra mundial. Primeiro, uma vinculação total entre arquitetura e plano. Segundo, que acompanha a crise geral do modernismo, um progressivo abandono - não em termos do discurso - das teses mais radicais dos anos '20. Os estudos para o MESP podem bem ser identificados como um dos momentos mais importantes da primeira fase. Curiosamente, o próprio Lúcio Costa vai sintetizar essa mudança com a surpreendente observação feita recentemente: "Na verdade, quem iniciou essa nova postura, não ortodoxa vis-á-vis à fase inicial da renovação arquitetônica - o chamado "pós-modernismo" - foi o próprio Le Corbusier com a sua capela de Notre Dame du Haut, em Ronchamp, onde prevaleceu, em vez do espaço geométrico bruneleschiano de apreensão instantânea, o "espace indicible" próprio da concepção dinâmica, barroca." (Costa,1995:424)

Voltemos um pouco ao "cubo" conformado pela estrutura "dominó". Imaginemos um edifício complexo, como as propostas para o MESP. A justaposição desses "cubos", vertical e horizontalmente, formam uma grande estrutura, que será trabalhada a partir de seus elementos essenciais, as lajes e colunas. Sua dimensão vertical é condicionada pela tecnologia do concreto em função de necessidades ergonométricas e culturais, na definição de um *ambiente*. Horizontalmente suas dimensões se baseiam nos vãos possíveis do concreto armado, num equilíbrio entre os vãos máximos e custos da construção, otimizando-o tecnologicamente. Além disso podem definir ou não um *ambiente*, que pode ser formado por um ou mais vãos. Essa flexibilização no sentido horizontal é a base da "planta livre", conceito fundamental da nova arquitetura. No sentido vertical, embora de utilização menos freqüente, pode-se considerar também a supressão das lajes - que são as *vedações horizontais* -, para se obter "pés-direitos" mais altos. Essa necessidade de ampliar verticalmente o espaço, pode se dever, por exemplo, à criação de um grande saguão nas entradas principais dos grandes edifícios, ao enriquecimento da volumetria interna de determinado espaço - um apartamento "dúplex" das unidades de habitação -, etc. Le Corbusier utilizou esse recurso em diversos momentos, das vilas aos grandes edifícios. Todos, no entanto, criam, pela ausência de vedações, "cubos" virtuais, que mantém e enfatizam a estrutura básica e sua modulação, e também a forma "prisma" do exterior. Estabelecido o conceito, outras variáveis entram em cena para criar as soluções em cada caso. No Centrosoyus, de 1929, sua forma e dimensão mantém o esquema estrutural e a altura em relação aos outros pavimentos. No arranha-céu "Cartésien", de 1938, os *pilotis* tem sua altura duplicada, em função do volume - uma torre em forma de "pata de galo" com 60 pavimentos - criando assim mais um pavimento virtual, ou seja, outros elementos informam que a altura é duas vezes o "padrão". Outra utilização de vazio mantendo a estrutura nesse edifício é o "terraço-jardim", que nesse caso tem as vedações recuadas para reforçar a linha de colunas. Também, a meia altura da fachada, um vazio que deixa aparecer a primeira linha de colunas, com lajes e caixilhos recuados em seis pavimentos.

No "palácio" MESP, Le Corbusier ao definir a altura dos *pilotis* em 5m, mantém o destaque do acesso e da praça, sem comprometer o sentido de horizontalidade da lâmina. Para monumentalizar o saguão, cria um vazio em um trecho do primeiro pavimento, sobre a entrada do edifício, duplicando no interior, o seu pé-direito.

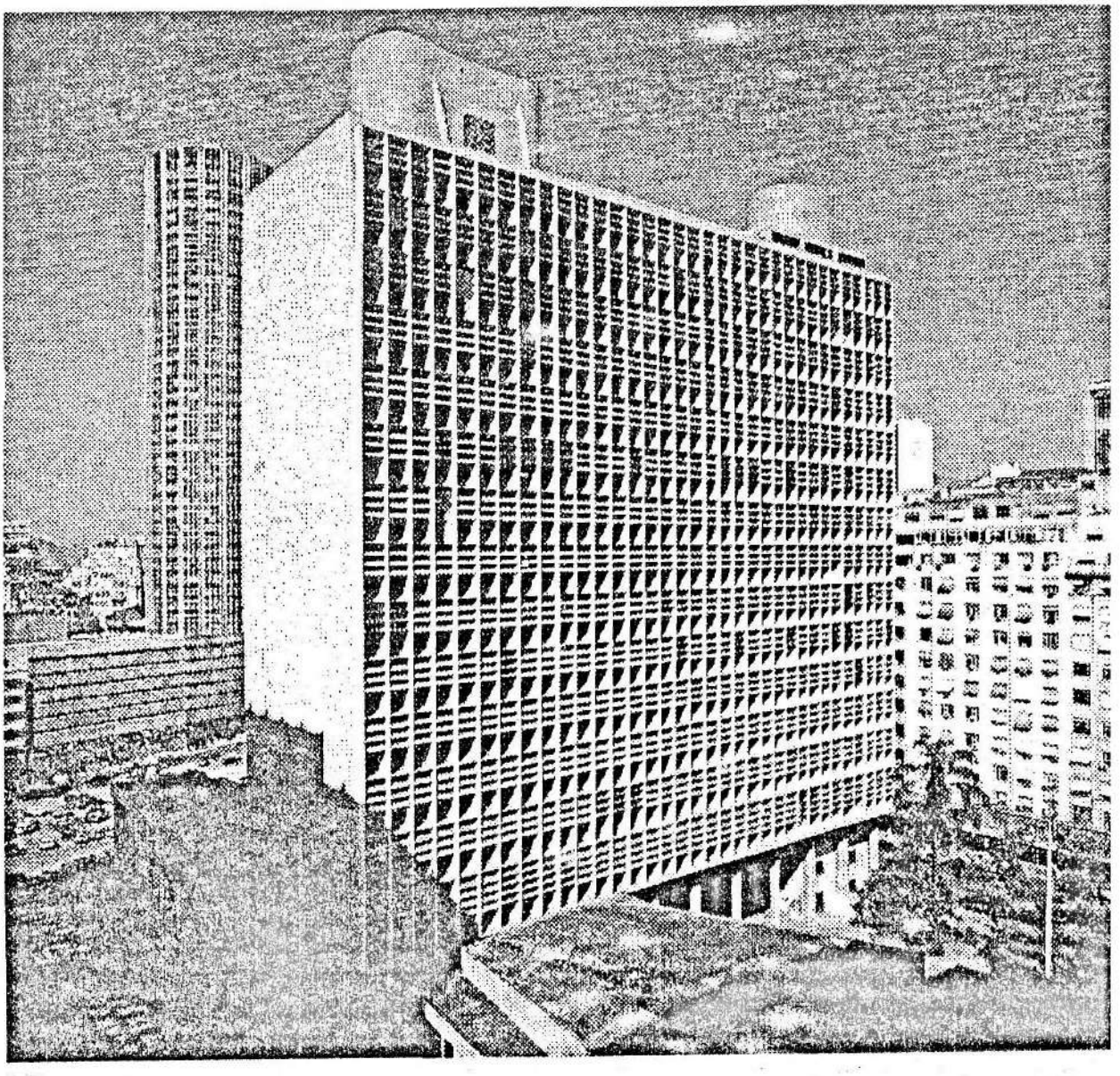
Podemos observar na perspectiva desse estudo que, além de monumentalizar o acesso principal, essa duplicação de um trecho harmoniza o bloco principal com o volume anexo do salão de exposições, que possui *pilotis* de um pé direito, mais um pavimento. O caixilho de vidro desse anexo, no primeiro e único pavimento, desce acompanhando a escadaria até os *pilotis*, concordando em altura com os grandes caixilhos (solução retomada parcialmente na Pampulha, como veremos no capítulo XII). Essa caixa de vidro interrompe espacialmente o vazio dos *pilotis*. Temos então *pilotis* de um pé-direito sob o salão de exposições e sob a maior parte do bloco principal, totalmente abertos para a praça. Le Corbusier suaviza do exterior, no entanto, a dupla altura das colunas do saguão, através da marcação da caixilharia, reproduzindo a modulação da fachada. Obtém, no interior, o duplo vazio desejado, aberto para o mar e para a escultura "O Homem Brasileiro", de 10m de altura no jardim em frente; suaviza do exterior a duplicação das colunas que, alinhadas com os *pilotis*, poderiam resultar desproporcionais em relação à altura do edifício. É interessante notar que essa solução, que reforça a modulação "dominó", é completamente inversa em seus objetivos daquela do projeto final, que cria recursos para anulá-la, ao aumentar os *pilotis* para 10m, e suavizá-la quando ela aparece nas áreas fechadas do térreo, através da simulação da altura dupla.

No projeto final o bloco do salão de exposições, que nos estudos de Le Corbusier ficava acoplado à fachada principal, forma com o volume do auditório um bloco único que traspassa o bloco principal numa de suas extremidades. Essa contiguidade visual é obtida pelo tratamento único da caixilharia e das lajes que recuam, dando unidade formal a esses ambientes distintos. O paralelepípedo do salão ultrapassa a outra extremidade do bloco principal, com os dois últimos pares de colunas se abrindo 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 nas suas composições. Apesar de, neste momento, ser apenas uma solução localizada, essa abertura dos dois pares de pilares indica uma alteração importante. Ao invés de flexibilizar os elementos acoplados à grade estrutural - volumes anexos, planta livre, etc. -, conforme ensinavam os "cinco pontos da nova arquitetura", mantendo fixos os pilares e as vigas "dominó", a alteração dessa

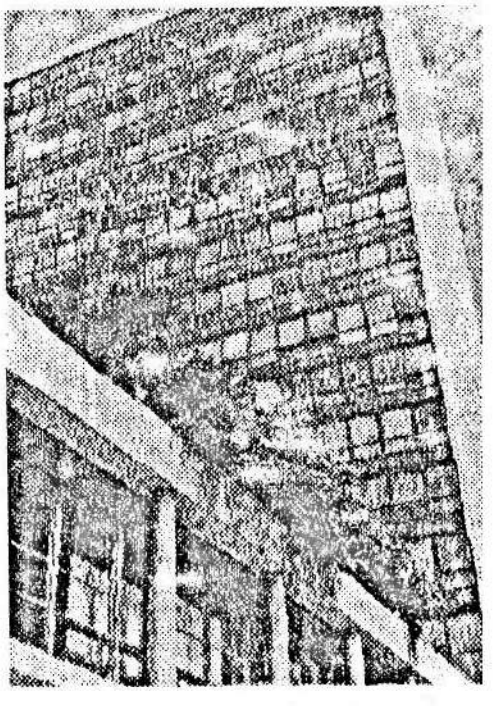
modulação vai indicar uma das soluções para corrigir a "rigidez" da arquitetura racionalista, e será amplamente aplicada já a partir do próximo grande projeto da dupla Lúcio Costa-Oscar Niemeyer, o projeto do Pavilhão de Nova Iorque. A variação da altura dos *pilotis* e seu desalinhamento, ao mesmo tempo em que amplia a "pesquisa plástica", vem romper uma das mais importantes orientações modernistas que demonstravam as possibilidades estéticas das novas tecnologias, cuja nova linguagem deveria ser radicalizada, e não "suavizada".

O volume único definido pelo saguão e auditório fica definitivamente caracterizado com a duplicação dos *pilotis* para 10m. Essa elevação pode ter sido pensada inicialmente em função da escultura "O Homem Brasileiro", de Celso Antonio, elemento constante de todos os estudos de Le Corbusier. Foi inclusive para integrá-la ao interior do edifício, no estudo para a praia, que ele aumenta o pé-direito do saguão, envidraçando-o. No entanto, o efeito final dessa elevação no edifício construído é a esbeltez do conjunto, e a suavização do peso do bloco principal. Diferente da força das composições corbusianas, essa característica será a partir daí, um diferencial da produção brasileira em relação à sua matriz. Com a elevação dos *pilotis*, o volume dos anexos passa "por baixo" do bloco principal, eliminando a zona de contato entre eles nos estudos anteriores. Se no estudo de Le Corbusier para o terreno do Castelo existia também a unificação dos volumes do auditório e salão, essa solução era decorrente das características do terreno exíguo, na procura do maior afastamento possível na quadra, gerando a solução em "L". Ela, no entanto não anulava a distinção entre o volume do auditório, claramente destacado do volume do salão.

O prisma "puro" é assim absolutizado, sem as saliências nos pavimentos das áreas de serviço, sem as janelas quadradas e o quebra-sol, e agora sem qualquer interrupção pelos anexos. Sua volumetria *puríssima* é reforçada pela textura homogênea das fachadas. Sob si, um diversificado espaço que se caracteriza essencialmente pela criação do vazio de 10m e pelo reforço visual da simulação dos *novos pilotis*. Para suavizar a diferença entre os *pilotis* sob o salão de exposições, de 5m e os do bloco principal, de 10m, abandonou-se o esquema Corbusiano *volume sobre pilotis*, aplicado a qualquer situação - no bloco principal, parcialmente no auditório e no salão de exposições. Ao contrário, reproduziu-se, através de efeitos arquitetônicos, a duplicação dos *pilotis* do bloco principal nos volumes anexos, inclusive no auditório. Recuando paredes e caixilhos no térreo e



MESP - Fachada Norte (*Projeto*,102:139)



MESP - Fachada Sul (Mindlin,1956:198)

no primeiro pavimento - ou melhor, avançando as colunas -, o efeito de sombreamento no vazio e no caixilho destaca a altura dupla das colunas-*pilotis*, agora iguais em altura aos *pilotis* do bloco principal, criando um impressionante ritmo vertical que ocupa toda área coberta da praça[12]. A desproporção "expressionista" entre o "usuário-modulor" e a altura desses *pilotis*-gigantes, individualiza esse edifício-objeto na sua não padronização, na afirmação das suas relações formais internas e com o entorno imediato, em sua espiritualidade *romântica*, em seu metro que nada tem de corbusiano.

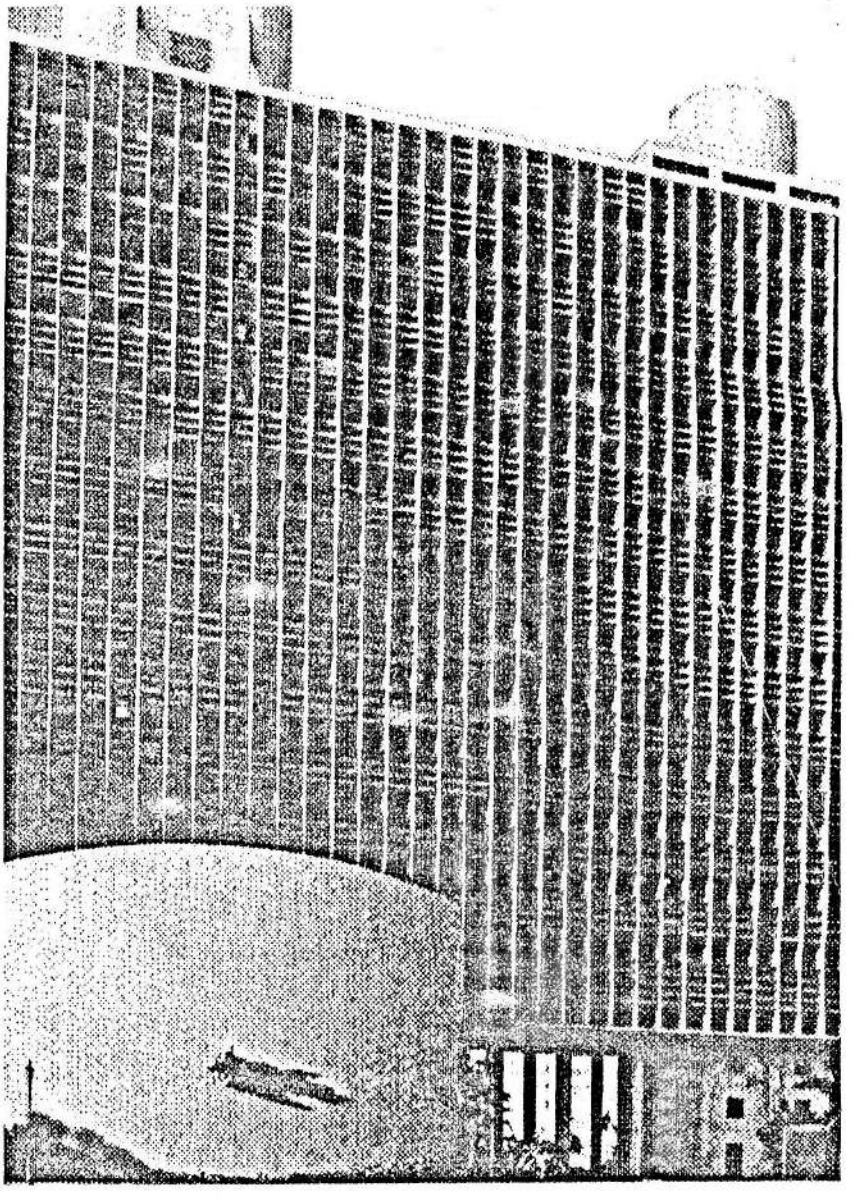
A proporção vertical do prisma *puríssimo* do bloco principal é acentuada ao máximo com a altura dos novos *pilotis*, que não mais se referem à modulação do edifício, ao usuário-modulor ou a qualquer padrão que esteja fora desse objeto único. Rompe com a proporção horizontal, ela mesma significativa da modulação, da paisagem e da proliferação de espaço novo por toda a cidade, e instaura o eixo vertical que demarca o lugar, que cria a distinção do sítio a partir do qual vai se reconhecer o espaço global. Esse movimento centrífugo, a partir de um eixo físico e simbólico, referencia o mundo a partir de coordenadas, das quais ele é o ponto zero. Em oposição ao sistema corbusiano da célula e do plano, que referencia a unidade na cidade e na paisagem, constituindo na parte a lógica que rege o todo.

A autonomia dos novos *pilotis* em relação ao edifício sugere a leitura de elementos justapostos numa *bricolage* que objetiva a harmonização mútua das formas. Um volume *puríssimo* e um complexo de cheios e vazios, marcados por elementos verticais que, se são pilares de apoio desse bloco principal, nada sustentam na outra direção - a "ilusão" de continuidade da coluna através do salão de exposições anula o efeito de apoio, já que nada existe sobre esses *pilotis* virtuais. Esse efeito procura também anular visualmente a modulação vertical - os pavimentos - dos espaços existentes nesse complexo, no que é ajudado pela

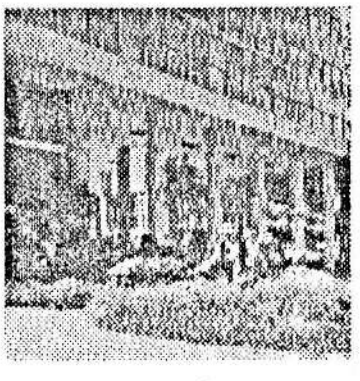
---

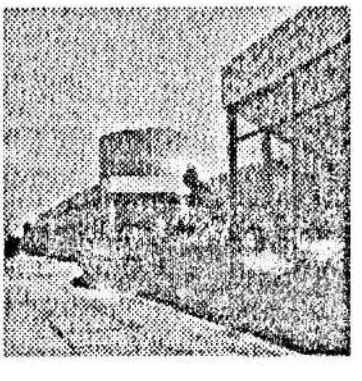
[12] Tal artifício que anula o efeito dos *pilotis* corbusianos é um dos sinais da contribuição brasileira no desenvolvimento de formas originais e elegantes:
"Conforme observou Joaquim Cardozo, pelo menos num caso, a solução estatisticamente (sic) mais apropriada foi preterida por razões de ordem exclusivamente estética: a laje do piso da sala de exposições, localizada no primeiro andar do corpo anexo, prendia-se às colunas de sustentação por meio de 'pequenos consolos', submetidos a grande esforço cortante. Dessa solução audaciosa resultava uma leveza e um dinamismo, que combinavam com o espírito com o qual toda a obra foi tratada. Essas qualidades diferenciam-se um pouco daquelas utilizadas por Le Corbusier para marcar as suas obras; é preciso reconhecer uma indiscutível contribuição autóctone no domínio da plástica." (Bruand,1981:88)
Na troca da *estática* pela estética, a contribuição brasileira à arquitetura moderna.

homogeneização dos quebra-sóis e do vidro. Se com insistência identificamos dois pavimentos na área dos anexos, a outra conclusão chegamos em relação ao volume fechado sob a outra extremidade do bloco principal, recuados em relação aos *pilotis*. A face voltada para o interior e sua oposta, contígua à empena lateral, receberam painéis decorativos de Portinari. A fachada norte, voltada para a praça, revestida de azulejos decorados, tem aberturas marcadas de portas e janelas tipo "grelha". Só que, ao invés de dois, essa divisão sugere a existência de três *pavimentos*. Na fachada sul, voltada também para a praça, confirmamos a divisão: três níveis de caixilhos piso-teto definindo três pavimentos (primeiro: recepção e entrada exclusiva de funcionários; segundo: depósito e quadro elétrico; terceiro: depósito geral). Os *pilotis* duplicados criam de um lado dois e de outro três pavimentos, o que aumenta sua independência em relação a uma lógica global do edifício, individualizando-o como elemento da composição. Se não revelam uma lógica corbusiana, esses novos *pilotis* ganham uma expressão gráfica importante: sobre o vazio, sobre o vidro ou sobre paredes azulejadas, dão ao pavimento térreo - a praça -, uma grande variedade de formas plásticas. O equilíbrio corbusiano entre a forma do elemento arquitetônico e sua função (não apenas "uso") - que propiciava grande variedade compositiva -, se altera. Os elementos arquitetônicos não mais revelam diretamente o jogo construtivo ancorado na arquitetura - prisma *puríssimo*, *pilotis* virtuais, não modulação vertical, etc. -, ganhando grande autonomia em relação à forma arquitetônica. Enriquecem, no entanto o aspecto gráfico-formal da composição, ao extrair de cada um o seu potencial plástico, em detrimento da relação entre a lógica construtiva das novas tecnologias e a forma artística, que estaria paradoxalmente em sua origem moderna: "a nova natureza criada pela nova metrópole capitalista, o seu caráter necessário e universal, a coincidência que há nele de necessidade e liberdade" (Tafuri,1985:63). A beleza não coincide mais com a civilização da "máquina", mas necessita a super-elaboração plástica de seus elementos para poder existir. O arquiteto não é mais o "organizador" corbusiano, mas aquele que, sobre os elementos dados de uma realidade exterior, harmoniza suas formas, suaviza as arestas de sua brutalidade natural, dá aparência leve à sua matéria pesada. Para tanto a equipe brasileira empregou com maestria recursos ilusionistas que "corrigiam", em nome da boa forma, a rigidez dos elementos corbusianos, dando respostas às necessidades formais imanentes ao problema particular colocado. Tal particularização, no entanto, anulava a expressão dos princípios universais, que a obra de Le

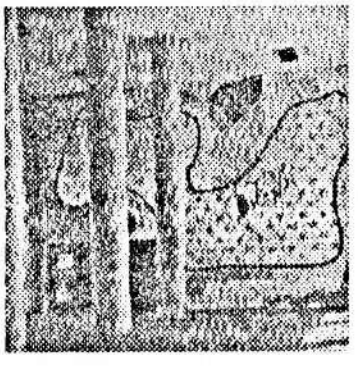


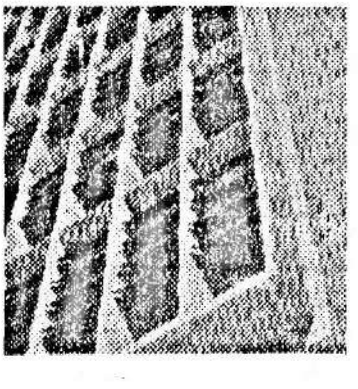
MESP - Fachada Norte
(Mindlin,1956:197)





Praça "Terraço-jardim"





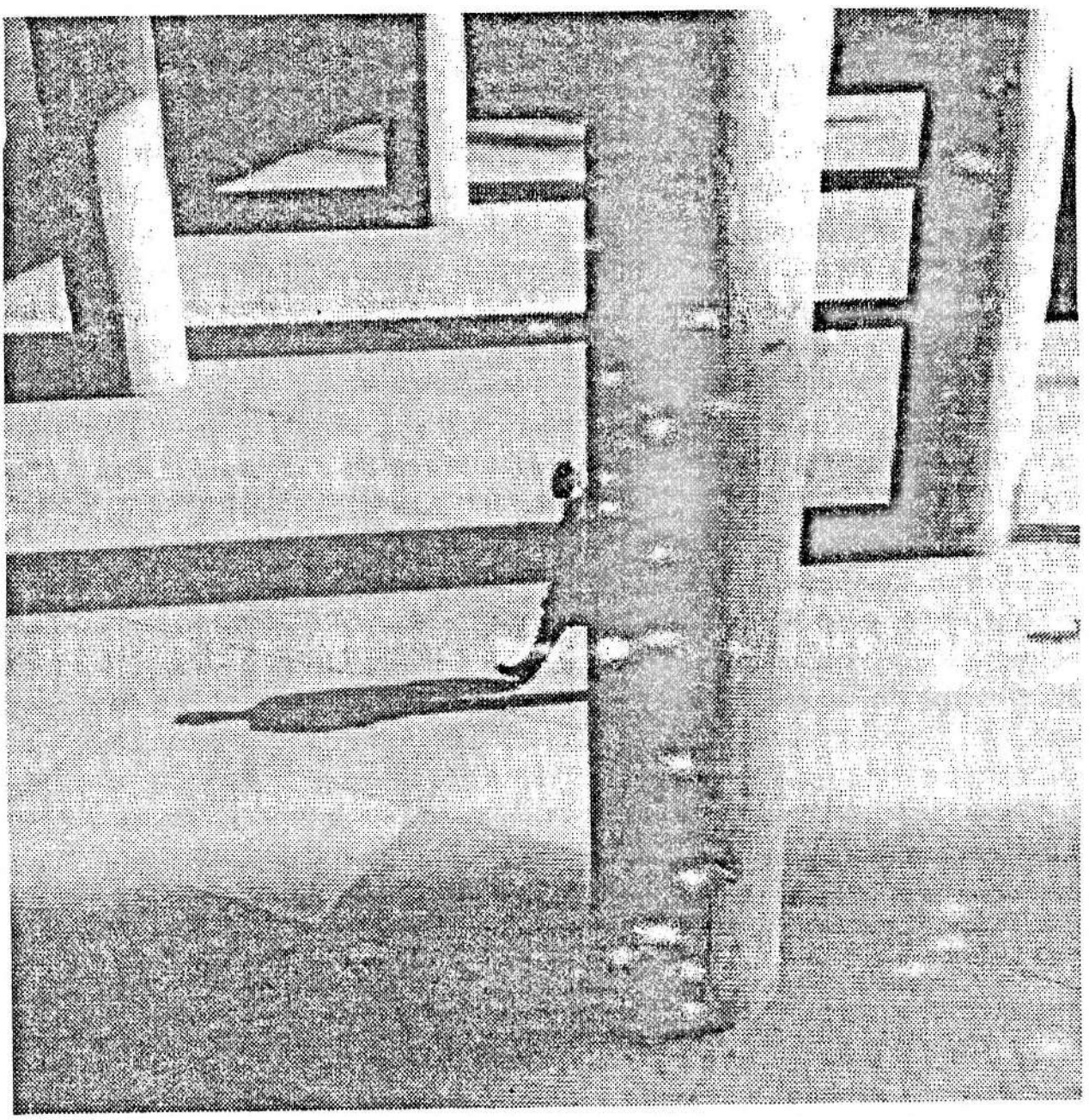
Pilotis Quebra-sol
(Mindlin,1956:199)

Corbusier repetidamente anunciava. Se existe algo de "nacional" no edifício do MESP, não é a utilização dos azulejos de referência "colonial", dos granitos cinza e rosa das proximidades, das palmeiras imperiais e dos jardins tropicais, amplamente apontados como "elementos locais" ou "autóctones". Mas a formulação de um programa que deu base à arquitetura moderna *brasileira* que lhe sucedeu: a apreensão parcial do modernismo arquitetônico de base corbusiana, em sintonia com a frágil estrutura econômica e ideológica do capitalismo em sua versão *brasileira*.

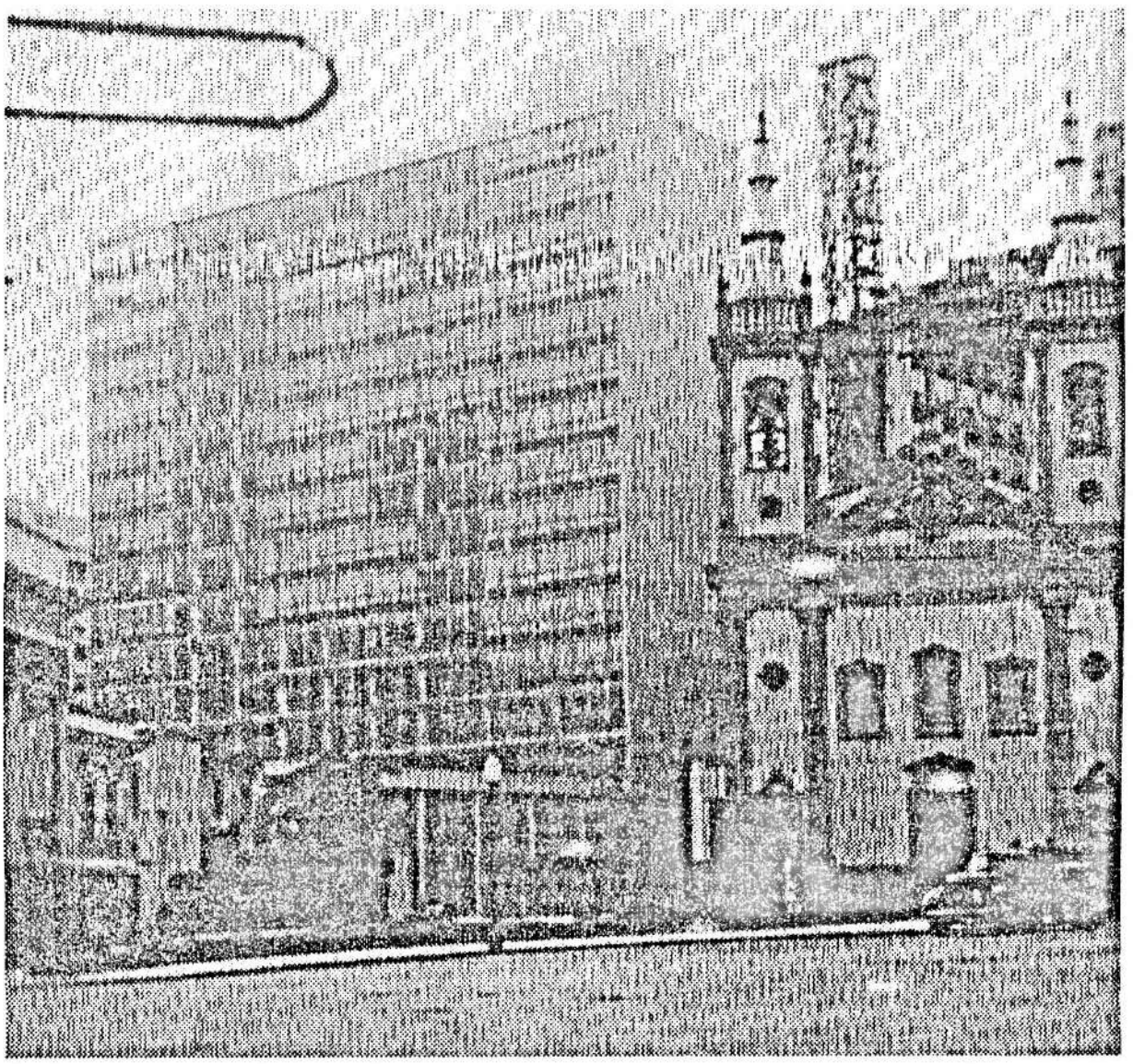
Da forma intransitiva do modernismo radical dos anos '20, passamos à construção de uma linguagem moderna que assim pode se reivindicar nacional. A essa transformação do programa-total da arquitetura moderna em linguagem local corresponde a transposição desse princípio artístico do contexto de capitalismo avançado, ou "tardio", que lhe deu origem, para um contexto de capitalismo "híper-tardio", caracterizado pela afirmação ideológica de modernização num processo econômico marcado pelo atraso das relações de produção. Essa forma modificada de modernismo arquitetônico pode ter sua modernidade questionada, já que lhe faltariam as condições concretas, ou a "base material", de seu contexto original[13]. No entanto, podemos bem considerar que essa transformação, ou atenuação, dos princípios da arquitetura moderna, longe de demonstrar o caráter artificial de sua implantação no Brasil, mostra que eram de outra ordem os conflitos que aqui se estabeleciam. E diferente teria de ser essa resposta local. Considerando a normatização dos princípios modernos no Brasil, sua *estilização* em função dessas diferenças concretas, podemos ainda verificar que o "estilo moderno" tornou-se ele mesmo a forma corrente da arquitetura moderna a partir, principalmente, da segunda guerra mundial. Se o modernismo brasileiro é o resultado do modernismo europeu e americano sobre uma conjuntura de atraso, o fim da "ideologia do Plano" no contexto do capitalismo avançado produziu um resultado na mesma direção: o estilo moderno (ou internacional). Não se pode, no entanto, falar em

[13] Essas distinções utilizadas se referem à Chasin,1978, que as utiliza para marcar a diferença entre o Fascismo e o Integralismo ("forma de regressividade no Capitalismo híper-tardio"). Só que neste caso, ao invés de separarmos os modernismos (o verdadeiro e o brasileiro), consideramos que as relações que se estabelecem entre atraso e desenvolvimento, tanto em relação às formas de produção como as transposições ideológicas, podem gerar fenômenos que se equiparam, mesmo que não coincidam plenamente. As contradições entre modernismo e capitalismo existiram tanto lá como cá, ainda que de ordem diversa. Na crítica a essa análise que privilegia as pré-condições materiais, escreve Antonio Cândido: "certo perigo de particularização que pode comprometer o entendimento adequado dos fatos, porque impede o retorno dialético aos conceitos" (no prefácio de Chasin,1978:16).

crise da utopia para explicar esse fenômeno correlato, no caso brasileiro. Podemos antes compreender esse deslocamento da arquitetura moderna rumo à periferia também como uma *sobrevida* da utopia modernista, cuja realização naufragava na crise do Capitalismo a partir da década de 30. Le Corbusier no Brasil - ou na Argentina, Uruguai, Argélia, etc. -, sinaliza a nova realidade da "Ideologia do Plano" como "realidade do Plano" (Tafuri,1985:92), cuja sobrevivência passa a depender, nesse caso, da autoridade de governos que administravam o violento *processo* de modernização econômica a que esses países seriam submetidos. A arquitetura brasileira foi acionada como suporte ideológico fundamental por um governo que se apoiava nas novas classes sociais em ascensão com a industrialização; seu crescente formalismo vem revelar a substituição dos compromissos originais pela necessidade de criar uma linguagem ao mesmo tempo nova e afinada com esses novos agentes - em especial as novas massas urbanas que estavam transformando o perfil agrário do país. Para tanto, o ato demiúrgico da criação de um "caráter" nacional - pelo qual também a arquitetura moderna brasileira ficou responsável - teve de se adaptar ao imperativo da comunicação rápida, entre governantes e governados, que os novos tempos já apontavam. Pela precisa redução de elementos, simplificação das formas e arrojo técnico, foi essa arquitetura quem mais eficazmente traduziu esse novo espírito desenvolvimentista e populista que a partir dos anos '30 caracterizará a política nacional. A *flexibilização* aqui apontada foi condição necessária para liberar a linguagem corbusiana em direção à sua elaboração formal. Nela, o modernismo brasileiro encontrará uma de suas realizações máximas, ainda que, das ambigüidades iniciais desse modernismo, ela tenha cruzado um caminho próprio que comprometesse em grande parte o vigor de seus momentos mais iluminados. A condução dessas soluções, que no MESP ainda não eram definitivas, para a linguagem formal que caracterizará a arquitetura moderna brasileira, será a tarefa da qual se encarregará Oscar Niemeyer. Ninguém como ele soube selecionar, dentre as tendências e possibilidades do modernismo, aquelas que melhor respondessem às necessidades da conjuntura, que também ele soube melhor interpretar. Sobre essa segura base "ideológica" modernista brasileira, encontrará caminho livre para reinterpretar seus temas, na mais fluente obra em arquitetura produzida no Brasil.



MESP (Lúcio Costa,1995:120)



"Vista do Prédio com a fachada com um G para homenagear o presidente Getúlio Vargas" (Projeto,102:150)

PARTE III - A REPRESENTAÇÃO DA PÁTRIA

IX - O Pavilhão e a Pampulha: Consolidação e Crise

> "Mas deixemos entre as nuvens essas belas regiões da Utopia e tentemos considerar este 1937 caótico e angustiado, cego de desconfiança, ódio e medo - o melhor dos mundos possíveis; e este querido Brasil, transformado do dia para a noite em uma espécie de klu-klux-klan 'católico-fascista', onde a política joga na cadeia aqueles que têm a audácia de pensar livremente - o paraíso do meu 'comodismo'."
>
> Lúcio Costa em carta a Le Corbusier, em 24/10/37.

A fim de podermos caracterizar uma mudança fundamental entre a arquitetura brasileira que se seguiu à construção do edifício do MESP e os princípios mais gerais ali estabelecidos - que vá além do simples amadurecimento dos profissionais ou da linguagem -, devemos retroceder ainda uma vez. Porque essa distinção agora necessária, a partir da perspectiva que até aqui foi adotada, vem concluir esse período de formação que pode então ser divido em três momentos: 1) os anos '20, cujo modernismo em geral acabou por influenciar mais o conteúdo dessa arquitetura que as poucas obras modernas nessa fase construídas; 2) os anos '30, da reforma na ENBA até a construção do MESP; 3) do final da década de trinta, com o projeto do Pavilhão de Nova Iorque (1938/39), até a Pampulha (1942/43).

Essa divisão pretende, mais que mostrar etapas mais ou menos consagradas do desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, acompanhar as mudanças em relação às transformações mais gerais e concretas que o país e o mundo atravessavam. Paulo F. Santos e Bruand definem basicamente uma fase que precede o MESP e uma fase que une esse projeto ao da Pampulha, apesar de

verificarem uma evolução entre estes[1]. As diferenças com a divisão proposta são: o modernismo dos anos '20 não é encarado agora como uma fase cronologicamente anterior, mas como um forte conteúdo que estará presente na produção teórica diretamente preocupada com arquitetura - que em parte determinará a produção a partir dos anos '30. Esse modernismo, conforme apresentado no *primeiro* capítulo, destaca a produção de Mário de Andrade como formadora da concepção que procurará unir o modernismo europeu às tradições construtivas e culturais do Brasil colônia, claramente definida por Lúcio Costa na *década* posterior. Além disso considera essa, a grande influência do modernismo paulistano no processo que se desencadeou na capital federal, e não, necessariamente, as concepções plásticas dos "estrangeiros" de São Paulo, como se deduz das polêmicas sobre os "pioneiros" (Costa,1948:119). A divisão proposta considera, também, o projeto do MESP como a conclusão de um processo (período de "acumulação primitiva"...), que propõe uma leitura original da obra de Le Corbusier, pensada como corolário direto do desenvolvimento técnico e formal da tradição arquitetônica brasileira. As alterações na concepção corbusiana de edifício, indicadas no capítulo anterior, se impõem necessárias, próprias da transposição de contexto, e não simplesmente de ordem formal, num "abrasileiramento" dos cinco pontos - como também conclui a literatura sobre o tema. Pleno de modernismo, esse projeto aponta diferentes possibilidades, inclusive de desenvolvimento hipertrófico da linguagem (a leveza, a curva, etc.), o que vai caracterizar a fase posterior. Portanto, esse potencial variado que contem a *flexibilização* do projeto do MESP mostra que o próximo momento dependerá também das determinações conjunturais para se consolidar, e não simplesmente de uma evolução intrínseca, da "vontade das formas". Fica claro que a passagem de uma fase à outra, ao contrário do que normalmente aceito, necessitará de impulsos externos, guiada novamente pelas necessidades ideológicas, estas sim,

---

[1] Do ponto de vista estrito da produção arquitetônica, Bruand (1981:5) considera para esse período, duas fases fundamentais: "As Premissas da Renovação (1922-1935)" e "A Transformação Decisiva (1936-1944)". Ou seja, do modernismo - no que prepara as obras de Warchavchik - até o período pós reforma da ENBA, e a consolidação da arquitetura moderna brasileira, do MESP à Pampulha. Paulo F Santos (1981:103) destaca as "etapas da escalada por uma liberdade maior: 1a.) Fase de implantação (ou 'heróica' na interpretação de Warchavchik): da posse de Lúcio Costa em 1930 na direção da ENBA à vinda de Le Corbusier; 2a.) Da vinda de Le Corbusier em 1936 e início da construção do Ministério da Educação e Saúde à Pampulha (1941), esta precedida do projeto para o Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque (1939) que pode ser tido como obra de transição; 3a.) Da Pampulha (1939-1941) a Brasília (1957-1961); 4a.) Iniciada com Brasília (1957...)." Descarta, apesar da irônica referência a Warchavchik, a influência do grupo paulista - de arquitetos ou não - na decisiva conformação dessa arquitetura.

alteradas - ou mais evidentes - a partir do início da construção desse edifício[2]. O etapismo característico das interpretações sobre esse período não considera em medida razoável a influência do Estado na formulação de um programa geral; quando muito, a usurpação de um *projeto*, o que dá a essa arquitetura uma autonomia que definitivamente ela não teve. Além disso tem como ideal o modelo a partir daí consagrado, explicado *a posteriori*. Essa arquitetura não apenas responde às necessidades da conjuntura política, ela se estrutura a partir delas. Em tempo: essa última fase, de limitação mais imprecisa, corresponde nesse esquema à implantação do Estado-Novo no Brasil.

O MESP, desde sua criação até o término da gestão Gustavo Capanema, foi o palco de uma disputa, na maior parte das vezes amigável, entre artistas e intelectuais engajados e a política autoritária, populista e proto-fascista de Getúlio Vargas. Dirigida por um ministro ele mesmo ultraconservador em algumas questões fundamentais, essa composição pode ser entendida também como um foco de resistência interna durante o período mais crítico, que vai de 37, com a instalação do Estado Novo, a 42, com abertura progressiva após a definição pelos aliados na guerra. Os casos de conflito mais direto, como a saída de Lúcio Costa da equipe de projeto do MESP - dez dias após o golpe -, o pedido de demissão de Carlos Drumond de Andrade, ou as críticas e recusas de Mário de Andrade, não impediram que todos continuassem de uma forma ou de outra, colaborando com o Ministério mesmo depois do golpe.

A base conceitual que presidiu a *flexibilização* no projeto do MESP - sob responsabilidade de Lúcio Costa -, revela a convivência, pacífica ou conflitada, entre expectativas modernistas e realidade política. Marca talvez o seu clímax, já que se desenvolveu às vésperas da ditadura do Estado-Novo. Modernização e nacionalismo continuariam sendo a ênfase do novo governo; reordenados, não escondiam mais, no entanto, sua estratégia conservadora. E é sob esse acirramento ideológico, com posições mais definidas, que vai se consolidar a nova arquitetura, desenvolvendo os princípios básicos formulados em outro momento.

[2] Portanto o próprio projeto se ressente desse rearranjo político já que diversos elementos foram alterados durante a construção. Além, evidentemente, de aspectos importantes como o paisagismo de Burle Marx e os painéis de Portinari, desenvolvidos nas etapas finais, sob orientação direta de Gustavo Capanema. São esses elementos que contribuem decisivamente para que o edifício se apresente para opinião pública, como "brasileiro", na exacerbação ufanista durante o Estado-Novo. O que ocorreu com grande sucesso.

Mantendo a flexibilização apontada do projeto corbusiano, vai aprofundar alguns temas, absolutizando soluções. Se é corrente a delimitação de uma fase que vai do projeto do MESP ao da Pampulha, num processo de evolução e amadurecimento, devemos fazer uma distinção que a redefine. Já sob orientação direta do Estado-Novo, a síntese entre arquitetura nova e características locais deixa de ser apenas uma "preocupação modernista" e passa a ser programa governamental traduzido no edital do concurso de um pavilhão que *represente* o Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque em 1939. Esse projeto deve ser analisado não como um momento *intermediário* entre a "ortodoxia" do projeto do MESP e a liberdade "madura" da Pampulha, mas como a reinterpretação dos princípios estabelecidos em 36, dentro de uma nova conjuntura ideológica, estrategicamente desconsiderada pelas análises dessa arquitetura.

O período pré-1936, que inclui a concepção geral do projeto do MESP, não definia como princípio a adaptação da linguagem corbusiana no contexto brasileiro, além daquela própria dos "5 pontos". O primeiro estudo da equipe, sem Le Corbusier, é uma aplicação direta de seus ensinamentos, e não necessitou de justificativa extra além do fato de ser *moderno*. Foi o próprio Le Corbusier quem aconselhou de início a utilização de materiais de revestimento locais, além da influência da paisagem carioca na sua concepção. A necessidade de alteração dos princípios corbusianos em direção ao "abrasileiramento" começa a se desenvolver principalmente após a partida do Mestre, ou seja, na concretização do projeto. Se, como vimos, a flexibilização do projeto do MESP indicava na prática já os impasses do *plano*, essa alteração necessária começa a aparecer, então, como qualidade intrínseca. E no contexto da exacerbação das políticas de nacionalidade e identidade nacional a partir de 37, passa a ser o principal fundamento da nova arquitetura moderna brasileira. Aquilo que no MESP se deveu ao divórcio inadiável entre a unidade e a cidade nova - reordenação de elementos sem o nexo inicial que os unia -, adquire um sentido de expressão nacional, moderno. A arquitetura corbusiana deixa de ser o resultado lógico do desenvolvimento de uma simplicidade e racionalidade próprios de uma tradição construtiva - como a definia Lúcio Costa - e passa a exigir um amaneiramento que necessita de muito mais elaborações formais que as discretas alterações do projeto básico do MESP. Esse processo coincide com o desenvolvimento e detalhamento desse projeto - que passou nesse percurso por diversas modificações que reforçam, mesmo que

parcialmente, essa nova formulação -, com a saída de Lúcio Costa da direção da equipe e com uma nova solicitação cujo programa não deixa mais a menor dúvida quanto ao definitivo papel dessas, indeterminadas de início, pesquisas arquitetônicas. No Pavilhão de Nova Iorque o impacto desse novo momento de radicalização ideológica vai produzir, num mesmo conjunto aparentemente harmônico, duas diferentes respostas. Ambas traduzem em suas propostas a necessidade apontada de adjetivar através do desenho a nova arquitetura brasileira. Vão, no entanto, se distanciar quanto à maneira de compreender o que vem a ser a relação com a tradição arquitetônica no Brasil.

A partir de 1936 alguns elementos novos surgem no horizonte de nossos "ingênuos" arquitetos modernos. A objetivação dos princípios corbusianos através do MESP e da Cidade Universitária, transforma aquele conjunto de idéias gerais - justificativo da opção moderna - em um projeto de múltiplas articulações com a realidade. Tal *realização* implicou, como vimos, alterações impensáveis nos manifestos heróicos em favor da arquitetura nova, que, se era internacional, só podia se concretizar em situações particulares. O contato com Le Corbusier e seu método, que partia da hierarquização das variáveis presentes em *cada* caso, reforçando a importância dos elementos geográficos e físicos dos trópicos e da utilização, para barateamento, dos materiais de revestimento à disposição, aguçou na equipe a preocupação com a adequação "racional" necessária dos princípios gerais. Essa podia se valer das soluções tradicionais para problemas perenes, propostas a partir das novas possibilidades técnicas, como o quebra-sol, versão corbusiana que amplia as possibilidades funcionais e plásticas das varandas e gelosias. A relação essencial da arquitetura moderna com os elementos locais - que não atenuam seu internacionalismo, apenas aparecem na sua concretização - permitiu que, a partir do acirramento da questão da "nacionalidade", essa adequação se transformasse na principal característica a ser desenvolvida e didaticamente ressaltada. Nesse novo momento, a coincidência entre a "natureza internacional" da arquitetura moderna, e o "caráter local" da arquitetura brasileira passará a depender de um esforço extra. A "racionalidade" de ambos os processos - tradição brasileira e arquitetura moderna - não garantirá um resultado espacial equivalente às qualidades identificadas da nossa tradição. E esse diferencial "local" passa agora a ser buscado como finalidade: um "rearranjo" da arquitetura

moderna pode conferir uma desejável característica nacional à nossa produção. Quais são, neste caso, os seus índices?

Lúcio Costa, como vimos no capítulo III, aproximava nossa arquitetura civil, sem "make up", da racionalização construtiva característica da arquitetura dos novos tempos. Dessa simplicidade se desprendiam, no entanto, qualidades plásticas e espaciais. Na ausência de detalhes e rebuscamentos lograva essa arquitetura uma harmonia entre os meios técnicos disponíveis e as soluções gerais, sem perder a diversidade dos espaços, adequados aos usos e ao clima. Alpendres, varandas, quintais, telhados, "puxados", beirais, muxarabiês, etc., elementos que, combinados com o aspecto "rude" mas proporcional - balizados pelas necessidades - das construções mais simples, lhes conferiam um "amolecimento" acolhedor, um "ar despretensioso e puro". Como toda obra de arte "verdadeira", a arquitetura moderna, assim como os grandes exemplos da arquitetura do passado - à parte, nesse momento, o século XIX - mantém o mesmo "espírito", "porque, se as formas variam, permanecem, fundamentais, as mesmas leis" (Costa,1930:41). Identificadas essas qualidades perenes na nossa arquitetura tradicional, esta se aproxima da arquitetura moderna, não através de sua "estilização", sempre artificial, mas sim através de seus princípios coincidentes. Só através da arquitetura moderna internacional é que a arquitetura brasileira poderá reencontrar suas características originais. Esse também seria o resultado da arquitetura que respeitasse as técnicas contemporâneas, como os "cinco pontos da nova arquitetura". Não haveria conflito entre seu caráter internacional e sua coincidência com um processo particular, já que "tudo de fato é aquilo que parece ser", na nossa tradição ou na arquitetura nova.

Mesmo no momento de *explicitação* da nacionalidade em vários níveis, ela aparece em sua obra de forma, poderíamos dizer, discreta, valorizando assim a grande qualidade que dela pretendia destacar. Utilizando elementos variados e soluções tecnológicas e "racionais", vai procurar um *espaço* diferenciado que reproduza as qualidades dos ambientes tradicionais. Sem procurar reinterpretar esses elementos em busca de uma exterioridade "brasileira", vai trabalhar na escala da unidade, do "acolhimento", a disposição da planta, a relação entre interior, exterior e paisagem, e dos materiais que são mais diretamente percebidos pelo usuário (como revestimentos, texturas, cores, etc.). Esse "jogo" não deve no entanto, desestruturar a volumetria externa, mas, através de intermediações entre os limites

do interior e o exterior (varandas, jardins, "cobogós", etc.), a passagem entre eles se atenua, sugerindo a continuidade dos espaços, favorecida pelo clima tropical. Volumetria rígida e atenuações entre interior e exterior são de fato os elementos com os quais a nossa arquitetura tradicional teve de se ocupar, originária que é da tradição mediterrânea e autóctone. Em março de 1937, Lúcio Costa publica um artigo sobre a Cidade Universitária, onde procura demonstrar a racionalidade do método utilizado pela equipe que seguia os ensinamentos corbusianos. Depois de justificar a escolha do terreno, a orientação, o zoneamento, o partido geral, os edifícios, etc., vai, no final do texto, destacar, em sua defesa, que esse projeto se utiliza das técnicas contemporâneas, de natureza "eminentemente *internacional*". Mas tal vinculação não significa necessariamente um resultado internacionalizante do projeto que:

> "...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 sôbre 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,1936a:85)

Na *orquestração* desses elementos - mais que na sua *alteração* -, o arquiteto pode fazer com que as boas características dos espaços brasileiros se mantenham vivas. Mais que isso, só a arquitetura moderna pode reativar as qualidades de uma tradição que vinha se perdendo a partir da metade do século XIX, porque dela compartilha "honestidade" e "pureza". A "verdade" da técnica e dos elementos da arquitetura nova permitem sua utilização sem conflito com os "bons princípios". Moderno na escala dos componentes e "moderno" na escala urbana (o que só vai poder ser verificado em Brasília), o edifício tem na escala da planta - e entorno - a possibilidade de recriar ambientes familiares. A fluidez dos espaços e a integração com o sítio - características da ecologia brasileira - são repropostos a partir das possibilidades técnicas, sociais e plásticas da lição corbusiana. A "emoção" fruto dessa síntese pode ser reativada pela arquitetura moderna, sem recorrer ao historicismo simbólico dos elementos, mas apenas às dimensões mais construtivas - abstratas - do espaço (transições, proporções, ritmos, volume versus paisagem, etc.). A "personalidade" desses espaços brasileiros - entre austera e "amolecida" -

tem um quê de moderno, de futuro, ou até de "emoção-tipo" do "homem-tipo" corbusiano, e portanto própria a essa arquitetura nova. Esse vai ser o trabalho de Lúcio Costa, nas oportunidades que teve de realizar seus espaços. A "aparência" histórica é em seu trabalho, incidental, e não estruturadora ou de princípio. Mesmo no período pós-37, o acirramento nacionalista - que também exerceu influências sobre ele - não provocou em sua obra uma explicitação do caráter nacional - no sentido da utilização didática de elementos tradicionais -, ainda que sua pesquisa sobre a inefável personalidade do espaço brasileiro se aprofundasse. A "familiaridade" da composição moderna ganha uma importância nova, tornando-se quase que um objetivo. Podemos ver no Pavilhão a mudança, em relação ao MESP da transitoriedade dos espaços e dos volumes. Mas como essas características estavam presentes mais na sintaxe e nos princípios construtivos que nas soluções formais, a identificação nacionalista não se exacerbou. Em suma, evidencia-se no trabalho de Lúcio Costa a partir do Pavilhão uma opção pelo equilíbrio entre "robustez" e "amolecimento", que deixa de ser uma característica do passado e se torna a *diferença* da orquestração moderna brasileira, cada vez mais em sintonia com as formulações de Gilberto Freyre a partir de *Casa Grande e Senzala*, de 1933 e outros textos fundamentais publicados nesse período[3]. O nacionalismo presente em sua obra, ainda que acirrado nesse momento, permaneceu, dessa forma, mais alinhado àquele do início dos anos '30 - reforçando ainda mais a importância da produção popular - do que à euforia do Estado Novo. Prova desse desencontro entre seu trabalho e as necessidades emergentes foi seu progressivo afastamento da atividade mais ligada ao projeto de arquitetura, seu "retiro" no SPHAN e a consolidação de Oscar Niemeyer como o grande arquiteto do período.

Será a obra desse arquiteto a outra possibilidade do "abrasileiramento" da arquitetura moderna. Seu trabalho vai se ocupar da *reelaboração* dos elementos constitutivos dessa arquitetura, que em Le Corbusier associavam aspectos construtivos, urbanísticos e de linguagem (como os "cinco pontos da arquitetura nova"). Transformados em uma *estrutura-forma*, passarão a contar com a versatilidade do concreto armado para monopolizar a composição, não mais

[3] Além de diversos artigos de jornal, Gilberto Freyre publica no primeiro número da Revista do SPHAN, em 1937 o ensaio *Mucambos do Nordeste* que, inaugurando os debates oficiais sobre preservação do patrimônio artístico e histórico, desvia para a produção popular o foco dos interesses. Do ano anterior é a publicação do livro *Sobrados e Mucambos*. O texto de Lúcio Costa "Documentação Necessária" também fez parte do primeiro número da Revista do SPHAN.

preocupada em criar ambientes ou formas culturalmente próximos à sociedade a qual se destinavam, mas em sinalizar a superação do funcionalismo europeu e do tradicionalismo brasileiro e internacional, que impediam a arquitetura brasileira de corresponder aos novos tempos. O tratamento dado aos "cinco pontos" da arquitetura corbusiana os transformará, da síntese edifício-plano, em componentes de uma nova semântica, ou pelo menos, de uma alteração original da linguagem moderna: lajes, pilares, volumes, etc., de cuja relação e forma passará a depender o diferencial *local*. Para Oscar Niemeyer será o momento do ultrapassamento do funcionalismo - de Gropius, da Bauhaus, etc. -, ao qual nem o próprio Le Corbusier ficara imune, em direção a um "período que se representará por um alto nível de técnica construtiva, marcando o início de uma era de maior compreensão e solidariedade" (Niemeyer,1944:131). O "alto nível de técnica construtiva" vai permitir o desenvolvimento ilimitado das formas de expressão arquitetônica, que, no caso das estruturas de concreto, as libera dos sistemas ortogonais tradicionais. Aproxima, curiosamente num sentido oposto ao de Lúcio Costa, o sistema de "pau-a-pique" do período colonial, às estruturas metálicas da arquitetura moderna, mas para reforçar o indesejável "tipo de construções mais ou menos simples, rígido e frio". Nessa clara indicação de rompimento com as teorias "modernistas" de Lúcio Costa, no momento de consagração da arquitetura brasileira, Oscar Niemeyer vai defender, na arte, a "liberdade total" (Niemeyer,1944:132).

Tal deslocamento das referências históricas e culturais, no entanto, só será possível, com a radicalidade que se apresentou, a partir da separação apontada, na análise do edifício do MESP, entre a unidade e o plano, entre o edifício e o programa social da arquitetura nova. Se essa separação viabilizava na prática a realização dessa arquitetura, e dava condições para desenvolver seu potencial retórico, não deu o sentido que essa "autonomia" adquiriu a partir da conjuntura política autoritária e nacionalista em que se desenvolveu. Liberada de uma base social, que em primeira análise estava na origem da arquitetura moderna, a arquitetura nova no Brasil, através da obra de Oscar Niemeyer, não se cansará de anunciar essa sua "liberdade". Ao contrário do caminho apontado por Lúcio Costa, a adequação prescindirá do entendimento dos espaços e da "racionalidade" da tradição construtiva, e principalmente, de seu caráter "acolhedor". No tratamento dado à estrutura-forma criará símbolos arquitetônicos para representação de uma idéia abstrata de um Brasil do futuro.

Qual relação se estabelece, portanto, entre uma arquitetura "sem compromissos de qualquer gênero" - assim definida pelo próprio Oscar Niemeyer (Niemeyer,1944:132) -, e o seu caráter nacional? Se a nova tecnologia do concreto armado libera as formas de sua prisão ortogonal, por que o arquiteto contemporâneo deveria se prender às soluções do passado - tradicionais - ou do presente - regionais?

O nacionalismo "autoritário" do Estado Novo se distanciava do "nacionalismo" modernista na medida mesma em que não buscava o entendimento da complexa e heterogênea formação da Nação - que de todo se afastava dos exemplos cultural e etnicamente homogêneos do momento. Pretendia, através dos instrumentos que estavam à sua disposição (da educação ao exército), *construir* um modelo de Nação que deveria, no sentido contrário daquele apontado, ser absorvido por um povo impossibilitado, por debilidades várias, de constituir uma identidade nacional. O caráter "histórico" da pesquisa de Lúcio Costa, mesmo que a partir da arquitetura moderna, por diversos aspectos, não se encaixava adequadamente às necessidades didáticas e comunicativas do "cliente" no final dos anos '30. Na "memória descritiva" do Pavilhão, de 1938, Lúcio Costa ressalta as qualidades desse edifício, que de fato ainda lá estavam, mas que desapareceriam na nossa arquitetura oficial a partir de então:

> "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." (Costa,1938:95)

Com as mesmas características antes apontadas, "que muito devem aos bons princípios das velhas construções que nos são familiares", Lúcio Costa está a destacar os aspectos - como a não monumentalidade e "simplicidade" - que, se provocam reflexão e proximidade -, não produzem imediatos entusiasmo e compreensão. Estes serão encontrados no "arrojo" ufanista e na celebração da capacidade técnica das formas malabarísticas, também já encontráveis no

Pavilhão, que substituirão a *identidade* modernista pela *excitação* estadonovista, como veremos a seguir.

A euforia nacionalista que estava na estratégia do Estado Novo não poderá contar com as reflexões e formulações complexas do modernismo de Lúcio Costa - demonstrativas da heterogeneidade cultural e social do Brasil -, mas com imagens-extrato - não sínteses, mas simplificações de representação. A complexidade de uma arquitetura "*simples*" será substituída pela simplificação de formas "arrojadas", mais eficientes na transmissão de mensagens massificadas. Fará parte dessa simplificação, em primeiro lugar, a anulação de significados históricos e sociais dos elementos descontextualizados com que Oscar Niemeyer vai trabalhar (a estrutura-forma). A "liberdade total" da nova arquitetura brasileira - em sua associação com a nova técnica - será a condição necessária para que novas significações lhe sejam atribuídas, ainda que, nos discursos justificativos num primeiro momento, essa condição aparecerá como suficiente. Ou melhor, o simples fato da reivindicação de "liberdade formal" irrestrita para a arquitetura brasileira aparece como o diferencial nacional (tradutores de uma modernidade independente, autônoma e criativa). A essa nova significação aparentemente intransitiva, se soma, na prática, um elenco de alegorias nacionalistas que mais tarde serão atualizadas no discurso de Oscar Niemeyer, que de início não recorria às analogias da curva. Só a partir da assepsia da "forma livre" foi possível a atribuição de novos sentidos, orientados pelo "espírito da época". A eficiência de tal esquema fica demonstrada pelas diferentes interpretações que suscitam essas formas "livres", e como elas vão percorrer o imaginário popular. A noção de dessemantização da forma moderna em geral (como no caso de Gropius e Mies) - discutível, pois pode pressupor uma desideologização das formas - não pode ser utilizada para se analisar o esquema de Oscar Niemeyer, pois este submete imediatamente a "forma livre" a um novo código de significados. Se rompe com a "tradição" e sua simbologia, utiliza a abstração para chegar aos efeitos mais elementares da comunicação, fato que entusiasmou durante um período os "concretos" e também Mário Pedrosa. Se o trabalho a partir do ponto de vista do observador e as relações abstratas com o espaço arquitetônico são as qualidades do arquiteto, não se pode deixar de "ideologizar" seus resultados, reveladores finais das motivações iniciais.[4]

[4] Em artigo escrito em dezembro de 1959, Mário Pedrosa vai destacar uma das qualidades do trabalho de Oscar Niemeyer. Diz que em seu desenho, esse arquiteto percorre a arquitetura,

A partir de um esquema que opõe "funcionalismo" e "liberdade criativa", sua obra vai realizar em grau máximo a separação entre os princípios sociais utópicos da arquitetura moderna e a realidade de "impossibilidade de mudança social" (Gullar,1965:64) que caracteriza o Brasil de entre guerras, ou melhor, a crise do capitalismo após 1930. Mais tarde, esse desencontro - agudizado nesse arquiteto com "consciência social" - trará, num primeiro momento, a denúncia das contradições de um país sem base social e industrial, que empurra o arquitetura *em direção* à elaboração "poética" das formas; depois, já com Brasília em construção, desaparece o conflito, e se absolutiza a pesquisa plástica como um fim em si mesma, onde "arquitetura e política fazem figura de especialidades dissociadas" (Schwarz,1987:112). Esse "eclipse" da "liberdade" em sua obra, durante o começo dos anos '50, com o desconforto de uma produção "aburguesada" feita por um arquiteto comunista que gerou algumas "autocríticas" - talvez provocados pelas severas críticas vindas do exterior (a polêmica com Max Bill, por exemplo) -, não atingiu os seus primeiros trabalhos, que serão aqueles definidoras de seu repertório posterior - e de toda uma vertente arquitetônica no Brasil. Nos anos '40, na arrancada desse modelo, os limites sociais e culturais que balizavam de alguma maneira as propostas e "teorias" dos anos '30 desaparecem, dando lugar à "criatividade" sem limites. Ia se concretizando assim uma arquitetura oficial que produzia criativas respostas às necessidades simbólicas do Estado Novo, além de ir correspondendo inequivocamente à base concreta do capitalismo periférico no qual o Brasil ingressava definitivamente[5].

---

posicionando-se em lugares que o desenho tradicional dificilmente poderia alcançar, buscando o efeito visual sobre o observador. Para o crítico, esse preocupação nada mais é que um método de "classificação das formas segundo seus efeitos", ou seja, arte abstrata. (Pedrosa,1981:383)
Porém, se para Mário Pedrosa a "gratuidade" das formas de Calder apontava para "o horizonte longínquo da utopia", por estarem "libertos de quaisquer limitações contigentes ou unilaterais" (citado in Arantes,1991:32), podemos considerar que as elaborações formais de Oscar Niemeyer, trabalhando em parte com a mesma liberdade (!), indicavam, desde o início, um virtuosismo pseudo-tecnológico e uma euforia pequeno-burguesa que ao contrario retiram qualquer gratuidade e negatividade de sua obra. O entusiasmo de Mário Pedrosa com a arquitetura moderna brasileira, seu internacionalismo e não-figurativismo, em sua empenhada luta pela "abstração" (Arantes,1991:81), conviveu com as mais severas críticas dirigidas à "exuberância pouco funcional" dessa arquitetura, produzindo o que ele mesmo define de "uma contradição ainda não totalmente superada"(idem:109).

[5] Após constatar a inversão da tendência da taxa de crescimento da acumulação industrial entre as décadas de 20 e 30 (de 2,8% a.a. para 11,3% a.a., enquanto a taxa de crescimento da agricultura de exportação passou de 17,5% a.a. para 1,2% a.a.), e a duplicação do número de estabelecimentos industriais e do capital investido a partir de 1933, Lúcio Flávio de Almeida acrescenta:
"Por outro lado, enquanto o índice do salário real (1914=100) era de 120 em 1932, a partir deste ano ele cai progressivamente até chegar a 99 em 1938 (Rowland,1974:39). Enquanto os salários reais no Estado de São Paulo foram diminuídos entre 1932 e 1938, o valor da produção para cada

Apoiado em parte nas formulações de Lúcio Costa, que destacava o conteúdo de verdade entre plástica e técnica necessário à arquitetura moderna, Oscar Niemeyer vai liberar essa relação de seus parâmetros históricos e sociais - que eram fundamentais na obra do primeiro -, para apresentar as novas formas que vão compor seu repertório. Utilizando também deste as críticas ao Neocolonial, vai absolutiza-las no mesmo sentido. Diz: "As velhas formas arquitetônicas perdem o sentido diante das novas possibilidades técnicas" (Niemeyer,1944:131). É como se fosse possível levar às últimas conseqüências as possibilidades estruturais do concreto armado, desvinculadas de qualquer relação com a história, com a sociedade e com a cultura. A veemência com que Oscar Niemeyer apresentava essa nova arquitetura, fruto de uma "liberdade total" no momento em que as liberdades gerais escasseavam no país, evidenciou para alguns setores o caráter dos vínculos que iam se estabelecendo entre essa arquitetura e as estruturas de poder e de classe. Principalmente durante os anos '50 sua arquitetura foi alvo de críticas que reclamavam maior preocupação social e proximidade com os anseios e as necessidades populares. Na década de 50, talvez autorizados pelas críticas de Max Bill, diversos arquitetos e críticos apresentaram restrições a esse esquema niemeyeriano (Amaral,1984:279). Essas críticas baseavam-se na distância entre o arquiteto - principalmente o "playboy" Oscar Niemeyer -, e o povo, este sim, "revolucionário". Nem o próprio alvo escapou às revisões, tendo escrito, como resposta e "autocrítica" em 1955, texto contundente onde denuncia a "falta de conteúdo humano" da arquitetura brasileira, seu "aburguesamento" que explica seu virtuosismo, expressão da recusa em "apelar para uma 'arquitetura social' dentro do ambiente em que vivemos"[6]. Definitivamente alijada de sentido social - quer seja por sua destinação final, quer seja por sua recusa em elaborar a tradição construtiva, nos termos de Lúcio Costa -, a arquitetura de Oscar Niemeyer vai, a partir dos anos '50, buscar uma âncora no "espirito brasileiro", dando resposta às críticas que denunciavam sua insensibilidade ao "sentimento popular". Suas formas

operário, a preços constantes de 1933, aumentou cerca de 75% entre 1932 e 1939." (Almeida,1995:101)

[6] Esse texto, assim como a entrevista de Max Bill em 1953, estão em Arte em Revista nº 4. Podemos acompanhar essa polêmica, nos anos 50, também através dos textos de época em Xavier (1987), e em Aracy Amaral (1984:273). Como não estamos tratando diretamente desse período, que exigiria nova historicização para ser compreendido nos termos deste trabalho, essas referências surgem para problematizar as posturas adotadas por Oscar Niemeyer a partir do projeto para o Pavilhão, que entrariam em crise "ideológica" no pós guerra. Aí, segundo Mário Pedrosa, com a redemocratização do país as preocupações sociais reapareceram (Amaral,1984:283).

"gratuitas" - que, como vimos, buscavam explorar a "criatividade tropical pós-funcionalista" - passam a se referir à história - na generalização do "barroquismo" -, à sensualidade - na generalização física e de "humor" de um "tipo-brasileiro" - e à natureza - na exaltação das formas curvas das praias e montanhas do Brasil. Essas referências, em tudo contrárias ao universo de Lúcio Costa por seu esquematismo ufanista, se resumem em uma só: a imagem idealizada de um país diferente - moderno, ousado e exuberante; a nação do futuro.

O *reconhecimento* posterior da arquitetura das formas livres como expressão da nacionalidade através da aproximação entre a curva e um "perfil" brasileiro, realizado por Oscar Niemeyer, vem atualizar as características latentes em sua pesquisa plástica dos anos '40. O sentimento geral da identificação nacional em sua obra desse período - desde o Pavilhão, que como dissemos, fazia constar do programa esse pré-requisito -, traduz os dois momentos, inextricáveis, do processo de nacionalismo que precedia a produção da arquitetura no Estado Novo: a realização do projeto moderno em arquitetura em um contexto de atraso, e o apelo, através do arrojo formal, de um modelo de Brasil que deveria ser consagrado. A mútua implicação desses aspectos se materializaram no abandono da preocupação social e urbana, na associação cada vez mais profunda entre a arquitetura brasileira e o Estado, na elaboração das tipologias das estruturas de concreto na procura de maleabilidade e na redução e simplificação dos elementos arquitetônicos com os quais passou a contar. Se na retórica populista dos anos '40 e '50 a exuberância dessa arquitetura demonstrava a viabilidade do Brasil como nação cultural e tecnologicamente desenvolvida, não podemos deixar de concordar, mesmo em tom de brincadeira, com Elizabeth Harris, que explica a abundância das *formas* de concreto curvas na arquitetura moderna brasileira pelos reduzidos custos da mão de obra na execução das *fôrmas* de concreto[7]. Se traduz um momento cultural específico, que colocava em jogo diferentes compromissos, a

[7] "Graças ao baixo custo da mão-de-obra, puderam os brasileiros executar projetos mais finos e mais plásticos do que em qualquer outra parte do mundo. Assim, a predileção de Niemeyer pelas formas barrocas modernas evoluiu a partir das condições locais do país, onde as formas curvas, que requeriam vigamentos complicados (sic), eram facilitadas pelo baixo custo da mão-de-obra" (Harris,1987:145). Apesar de ingênua a explicação, ela possui desdobramentos bem mais complexos na análise da produção capitalista de nossa indústria da construção. Um dos fatores que Sérgio Ferro destaca, em texto de 1969/70, para compreender as "tensões contraditórias" da arquitetura dos anos '60, é a "frágil composição orgânica do capital". A alta porcentagem de capital variável (salários) no processo de manufatura da construção busca "frear temporariamente a queda estrutural da taxa de lucro provocada pela industrialização" (Ferro,1969:95). Se essa relação não pode explicar as formas - e fôrmas - curvas, pode ajudar a compreender o meio social no qual proliferaram.

leitura dessa arquitetura nos indica também o estágio de atraso e dependência no qual foi gerada. Quando sua defesa revela a "ausência" de limitações - a "liberdade total" -, ou a "sensualidade" brasileira de suas formas - sua "âncora social" -, dá versão para sua múltipla inserção ideológica. E talvez tenha sido mais "nacional" quando se pretendeu "livre" (liberada que estava dos condicionantes sociais da arquitetura moderna).

X - Nacionalidade e "Mito" como Política do Estado

O *fechamento* político do Estado Novo define algumas tendências, já presentes nos anos anteriores, que passam a compor a política autoritária do governo em todos os campos de sua atuação. Educação, Trabalho, Cultura, etc., todos os instrumentos à disposição dessa centralização são acionados com o mesmo objetivo: reforçar o "mito" do Estado - na crença de seu poder absoluto -, e criar o "mito" da Nação - a construção autoritária de um conceito de Brasil, que não admitia a heterogeneidade genética e cultural do país do modernismo. A compreensão da complexidade desse momento histórico foge aos objetivos diretos deste trabalho, porém é nela que ele está sustentado. Pois é na distinção entre o período pré 37 e o Estado Novo que podemos compreender a reordenação dos temas pela qual passa a arquitetura brasileira. Para tanto, vamos nos concentrar em dois aspectos dessa complexa totalidade, que podem nos ajudar a estabelecer essa ponte entre o trabalho "genial" de jovens arquitetos e uma estratégia geral que, em última análise, não estava sendo por eles subscrita: nacionalismo e "fascismo". O primeiro procurará discutir a *política* em relação à nacionalidade, basicamente autoritária e de exclusão - e não o nacionalismo como um fenômeno de certa forma presente em todas as correntes ideológicas e culturais até então. O segundo não discutirá o caráter fascista da ditadura Vargas, nem da propriedade de tal classificação, que já suscita grandes debates. Mas precisamente a componente fascista, como fenômeno social de múltiplas manifestações, que teve grande participação no golpe e que proclamava a criação do "mito" como a forma moderna de relação entre governados e governantes.

O nacionalismo no Brasil, a busca da idéia de um país acima das profundas diferenças regionais, teve como auge a crise da federação e do liberalismo oligárquico da velha república. Associado às possíveis "deficiências genéticas" de um país miscigenado, produziu diferentes teorias em diferentes sentidos, como o próprio modernismo em sua busca de um caráter brasileiro. Em seu aspecto

político, a crise da fragmentação regional teve como solução a revolução de 30, cujo objetivo principal era o aparelhamento de um estado centralizado, de um Estado Nacional. Oliveira Viana, em um dos seus artigos escritos no final da década de 20, ao criticar o "espírito republicano" das classes dirigentes, associa o Federalismo, o Liberalismo e o Constitucionalismo com os problemas do nordeste, como as doenças, a seca e o banditismo: "Por outro lado, o *satrapismo* e o *coronelismo* - o potentado estadual e o potentado local - são para essas elites, na sua visão daltonizada das nossas coisas e na sua ignorância das coisas alheias, os símbolos vivos do espírito do *self-government*, da autonomia municipal, das formosas liberdades locais, de que tanto falam os historiadores políticos da Inglaterra e os constitucionalistas americanos." (Viana,1974:158). As grandes obras que tornariam o Brasil um país que "pudesse aparecer no concerto do mundo sem vexame" só poderiam se produzidas por um Estado centralizado e acima dos interesses particulares dos grupos que dominavam as regiões, estados e municípios.

O aparelhamento do Estado, do ponto de vista político e administrativo, a partir de 30, encontrava, no entanto, um país social, cultural e geneticamente "descentralizado", heterogêneo. Com a radicalização política a partir de 37, as teorias que buscavam a compreensão dessas diferenças, a sua superação através da educação universal ou até mesmo seu potencial socialmente transformador, perderiam terreno para as soluções autoritárias das teorias nazi-fascistas[1]. Educação, Cultura, Juventude, Modernismo, Feminismo, Nacionalidade, etc., todos em intenso debate no início dos anos '30, se tornam políticas governamentais para

---

[1] Ao buscar as diferentes significações do termo "nacionalismo" no Brasil, em seu ensaio "Uma palavra instável", Antonio Cândido sintetiza a transição de um nacionalismo triunfalista e excludente e o conservadorismo dos anos 30:
"Com mais sobriedade e inegável poder de análise, Oliveira Viana traria água para a roda desse moinho em 1920, com as 'Populações Meridionais do Brasil'. E daria argumentos para o nacionalismo autoritário e conservador dos anos de 1920 e 1930, que teria derivantes para o lado do fascismo e alimentaria a ideologia do Estado Novo a partir de 1937. Nesse caso, o nacionalismo mostrava a sua faceta mais desagradável e perigosa, que é a posição política reacionária, caldo da cultura do militarismo, do provincianismo e da obtusidade cultural."
Por outro lado, mesmo entre os modernistas - que haviam superado a "ótica deformante do otimismo patrioteiro" - "um lado do movimento se destaca e recai ao seu modo no vinco que parecia desfeito, criando um hipernacioalismo sentimental, romântico e pátria-amada: o do grupo Verde-amarelo. Assim ficou evidente como nas variações do nosso nacionalismo se cruzam a cada instante a atitude crítica e a obnubilação afetiva. Os líderes verde-amarelos se definiram no terreno político segundo as várias gamas da direita, até a versão local do fascismo, com o integralismo de Plínio Salgado. Nessa altura, isto é, começo dos anos 30, nacionalismo foi principalmente lenha na fogueira da reação política. Mas também era, aos trancos e barrancos, uma grande aspiração de pesquisar e definir a identidade do país." (Folha de São Paulo,27/08/95:5-13)

a correção das deficiências, assim consideradas, em direção a um "Brasil Novo". Todo o espectro social passa a se relacionar diretamente com o Estado, ter nele sua identidade, finalidade e razão de ser. Trabalho e disciplina passam a ser as novas palavras de ordem. Essa centralização, em todos os níveis, se coloca como alternativa à intensa movimentação política da sociedade urbana, institucionalmente desorganizada - da qual a "dimensão" estética do modernismo foi a tradução (onde política e arte se unificavam numa utópica síntese entre *linguagem* e conteúdo social abrangente). Se, no início dos anos '30, a arte brasileira passa por um período de "normatização", já referido, a partir de 37 o engajamento muitas vezes se transforma em adesão política quase incondicional.

No Estado Novo, nacionalismo e nacionalidade se tornam "Política de Nacionalização". Schwartzman (1984:141) distingue 3 aspectos no esforço de nacionalização, no âmbito do MESP: "conteúdo Nacional", padronização das escolas e, finalmente, a "erradicação das minorias étnicas, lingüísticas e culturais". O "conteúdo Nacional" compreendia o conhecimento da história, dos heróis, das instituições e do culto às autoridades: "Não faltava a esta noção de brasilidade, transmitida nas publicações oficiais e nos curso de educação moral e cívica, a ênfase no catolicismo do brasileiro (...) uso adequado da língua portuguesa de forma uniforme e estável em todo o território nacional" A padronização das escolas compreendia a "universidade-padrão", as escolas-modelo secundárias e técnicas, os currículos mínimos obrigatórios para todos os cursos, de livros didáticos padronizados, de sistemas federais de controle e fiscalização". O terceiro aspecto buscava corrigir os erros das políticas de imigração anteriores, que permitiam que grupos étnicos constituíssem comunidades isoladas, onde pudessem manter seus idioma, cultura, costumes, casamentos, etc. Esses erros passados comprometiam a segurança nacional. Serviam também, no caso da imigração alemã, para reforçar a necessidade de criação de uma 'cultura nacional" forte, que mesmo em territórios estrangeiros mantinham fortes vinculos patrióticos com a nação de origem. Esse "cisto" em território nacional, paradoxalmente, era ao mesmo tempo temido, por sua fidelidade ao Reich, e admirado como modelo de raça e cultura solidárias. Em suma, a palavra-chave do período é *uniformização*.

A partir de 1937 essa questão passa a ser conduzida pelos militares, embora os planos para sua neutralização compreendessem a área educacional e a Igreja. A primeira como aculturação e assimilação compulsória dessas populações; a

segunda através de sua presença ostensiva nas regiões pioneiras. Esse processo está amplamente documentado no trabalho de Schwartzman (1984), tanto os programas de nacionalização do Ministério da Educação e dos Militares, como as reações internas e externas a essa mudança de política de imigração, principalmente no ambiente agressivo que preconizava o conflito mundial. A ação intensa nas questões da nacionalidade, agora através de políticas repressivas, não se dava exclusivamente pelo temor à formação de partidos nazistas em território nacional, ou ao "pangermanismo". Esses fatores - além do "perigo nipônico", etc.-, serviam antes para reforçar a necessidade do programa de homogeneização social em curso, na criação de uma identidade nacional, como propõe o Ministro Góis Monteiro[2]. Assim podemos entender a intensa participação do MESP. Além das questões ligadas diretamente à política educacional, na "formação de mentalidades", se incumbia o ministério de uma ação cultural, na criação e desenvolvimento da alta cultura, arte, músicas, etc. Esse programa audacioso, e pretensioso, de formação de uma cultura elevada no Brasil acabou caracterizando a ação do período Capanema.

Mais diretamente nos interessa o fato de que as questões de nacionalidade, tão presentes nos debates e programas da arquitetura moderna a partir de 30, tenham se alterado drasticamente, principalmente a partir de 1938, justamente o ano do concurso para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque[3]. Pode-se estabelecer uma relação mais direta entre o nacionalismo desse projeto - a definição de um repertório moderno e nacional -, com a nacionalização como programa autoritário de governo? Sem desconsiderar as destacadas diferenças entre os "nacionalismos" - dos anos '20 e do Estado Novo -, não podemos deixar

---

[2] "Alertado para o "fortalecimento da consciência patriótica alemã, (...) e para os perigos que a presença de núcleos estrangeiros organizados traziam à segurança nacional, Góis Monteiro propôs a 'constituição da noção de brasilidade'" (Carneiro,1988:137).

[3] "...foi nesse período, entre 1938 e 1940, que medidas foram tomadas em prol da construção do que se chamava uma "política de nacionalização". O ano de 1938 no Brasil é especialmente fértil em medidas legais e projetos identificados com a construção do nacionalismo brasileiro. Alguns desses projetos e medidas revelam o conteúdo doutrinário e político do projeto nacionalista que se criava. Falar dessas medidas e projetos é relembrar o contexto da época. Foi nesse ano que a investida integralista chegou ao seu apogeu e, simultaneamente, ao início de sua queda, por ação repressiva do Estado. Foi nesse ano que se formulou o projeto de Organização Nacional da Juventude, em moldes fascistas e mobilizantes na sua concepção, evoluindo para uma experiência cívica sem maiores expressões, por intervenção de setores do Exército. Foi também em 1938 que a campanha de nacionalização do ensino chegou ao seu clímax, com a formulação e promulgação de um número substancial de decretos-lei destinados essencialmente a deter a experiência educacional dos núcleos estrangeiros nas zonas de colonização." (Schwartzman,1984:149)

de observar que aquele, dada a sua complexa formulação ideológica e social, apontava para muitas direções. Sob o impacto das transformações políticas do período, alguns aspectos foram aprofundados e alterados, até chegar, na outra ponta, à sua feição ultraconservadora que, se invertia a perspectiva político-ideológica dos "anos heróicos", em boa parte se apoiava em suas concepções mais genéricas. Parte fundamental da estratégia de mostrar o novo Brasil ao mundo, seu desenvolvimento e peculiaridades, o Pavilhão foi sem dúvida, pelo menos, o cartão de visita do Estado Novo no panorama Internacional. Isso se dá sob o avanço da investida do governo americano a fim de "ampliar sua área de influência no continente, e o estreitamento das relações Brasil-Alemanha [que] era interpretado como um perigo de aliança do Brasil com o Eixo" (Schwartzman,1984:148)[4]. Toda a diversidade deste Estado nacional, de riquezas e culturas múltiplas, sob a batuta de um poder centralizado e absoluto que o preparava para sua definitiva inserção no mundo desenvolvido, foi amplamente demonstrada nos painéis expositivos, e principalmente, em sua arquitetura, moderna e nacional.

Nos anos de construção da sede do MESP, de 37 a 42[5], estava em construção também o projeto autoritário de criação e difusão de uma identidade cultural homogênea que deveria caracterizar o Brasil, e para o qual deveriam convergir todas as iniciativas culturais e artísticas. Em associação à essa política cultural surgiram nesse período os órgãos responsáveis pelo controle da produção cultural que rapidamente se transformaram em órgãos de propaganda governamental e censura, em muito influenciados pelo modelo alemão. Dessa contundente ação ideológica do Ministério não ficaram imunes boa parte dos artistas e intelectuais que de alguma forma nele trabalharam. Fora da ação diretamente repressiva, não deixaram de contribuir, no entanto, com a criação de modelos culturais afinados com esse novo Brasil. Se o modernismo nacionalista dos anos '20 procurava a riqueza heterogênea de um Brasil desconhecido, a ação nacionalista das políticas do Estado-Novo, apoiadas nessa perspectiva modernista, selecionava, processava

[4] "O Brasil era o mais forte esteio do Nazismo na América do Sul na luta contra o bolchevismo". Essa declaração de Mussolini, de 1937, está citada em Carneiro,1988:133.

[5] Apesar de inaugurado ao apagar das luzes do Estado Novo (3 de outubro de 1945), o edifício do MESP estava praticamente finalizado em 1942, "exceção feita aos móveis e às obras de arte" (Harris,1987:173). Pôde, dessa maneira, participar - e ser o destaque - da exposição de arquitetura brasileira que ocorreria em 13 de janeiro de 1943 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

e devolvia como modelo, elementos reelaborados a partir da cultura popular, para a "reeducação". Essas políticas estavam atualizadas com as mais avançadas técnicas de manipulação de massas desenvolvidas pelos regimes totalitários que tomavam conta dos países de "capitalismo-tardio" na Europa. Em seu projeto para o "Canto Orfeônico", Villa-Lobos destaca o poder da educação musical: "Nenhuma arte exerce sobre as massas uma influência tão grande quanto a música. Ela é capaz de tocar os espíritos menos desenvolvidos, até mesmo os animais"[6]. Esse e outros casos, como o de Portinari, têm aspectos contraditórios que não devem ser aqui analisados. Sua referência é para exemplificar, por parte do governo, aspectos de uma política de nacionalização do Brasil, apoiada, senão em parte do nacionalismo difuso do modernismo, pelo menos em alguns de seus destacados protagonistas. Esse processo de simplificação de conteúdos "nacionais" culmina na sua reapresentação ideologizada às massas populares urbanas que formavam cada vez mais a base da nova relação política populista-autoritária.

Se o projeto do MESP pôde definir um modelo de modernização adaptado à realidade cultural do Brasil dos anos '30 - que deixava de certa forma em aberto suas possibilidades sociais -, é no projeto para o Pavilhão de Nova Iorque que a reação conservadora deflagrada em 37, ainda que em curso há alguns anos, pôde fazer sua síntese entre uma modernização agora descaracterizada de qualquer conteúdo social e uma fisionomia pré-determinada de um Brasil-padrão. O abandono do *plano* no projeto do MESP, em direção à criação de um *objeto* vai agora encontrar um sentido prático, seu devir. A pergunta fundamental que se coloca nesse momento é: como, a partir das possibilidades formais e ideológicas reunidas no projeto para o MESP, se chegou às soluções apresentadas no Pavilhão? Como elas aparecem no projeto, qual seu conteúdo e qual sua direção? Foi sua autonomia que propiciou esse desenvolvimento?

Se através da particularização do nacionalismo na conjuntura do Estado Novo chegamos à *homogeneização* - de cultura, de língua, de etnia, de representação, etc. - e à reelaboração do "nacional" pelos artistas-funcionários, alcançamos agora o outro aspecto destacado, o "fascismo". Não pretendemos acrescentar nenhuma

---

[6] Essa citação está em Schwartzman,1984:90, que destaca, no projeto de Villa-Lobos nesse período, os hinos patrióticos e a educação dos sentimentos cívicos. O maestro já tivera oportunidade de desenvolver um projeto de música erudita nas escolas, junto a Anísio Teixeira, no governo do Distrito Federal, de orientação diversa, que dispensava o culto às personalidades nacionais.

característica, ou essência, nazi-fascista ao período, além daquelas consagradas pelas estudos utilizados. Nem discutir a propriedade dessa denominação, já que importaria um conceito relativo a uma conjuntura de capitalismo tardio para uma nossa de "capitalismo híper-tardio" (Chasin,1978:57). Simplesmente destacar as técnicas fascistas de comunicação de massas através da divulgação de "mitos". A homogeneização apontada possibilita essa comunicação entre governados e governantes, neste caso, através do "mito" da Nação. E é da construção desse mito que trata a compreensão da arquitetura moderna brasileira neste período.

Não necessitamos de uma análise mais cuidadosa que identifique componentes fascistas nas diversas iniciativas do Estado Novo. Basta recorrermos a um de seus ideólogos, o Ministro da Justiça Francisco Campos. Identificado com os regimes totalitários desde os tempos de política em Minas Gerais, foi o primeiro Ministro da Educação - que nomeou Lúcio Costa para a direção da ENBA -, e um dos responsáveis pela preparação do golpe em 37. Fez uma primeira versão da Constituição do Estado Novo, "imitação dos modelos corporativistas e fascistas europeus, especialmente Portugal e Itália" (Skidmore,1975:50), empossado no Ministério da Justiça após a saída de José Carlos de Macedo Soares, que se afasta quando o golpe se torna irreversível. Crítico da democracia liberal, defende os regimes de autoridade identificados com uma "ideologia", para além da dispersão partidária. Na crise do liberalismo, a tarefa que se impõe no século XX é renovar a educação, tradicionalmente voltada para a democracia, e que agora necessitaria de novos pressupostos: "Sua preocupação é com a integração política, tendo em vista o crescimento das massas e a necessidade de arregimentá-las segundo um ideário comum" (Schwartzman,1984:63). Se no século XIX os mecanismos políticos estavam baseados na "integração política intelectual", num "Estado de massas" a cultura "acaba gerando a mentalidade de massa, uma nova forma de integração que se origina nos mecanismos de contágio via ampliação e difusão dos meios de comunicação. Nesse novo ambiente, tomado pelos apelos e pelos recursos irracionais de mobilização... é necessário que se construa um mundo simbólico capaz de arregimentá-las, unificando-as de forma decisiva, de tal forma que esse mundo simbólico se adapte 'as tendências e aos desejos' das massas humanas. Daí o primado da irracionalidade." (Schwartzman,1984:63). A clareza das proposições obriga a uma citação extensa, diz Francisco Campos:

> "O irracional é o instrumento da integração política total, e o mito que é a sua expressão mais adequada, a técnica intelectual de utilização do inconsciente coletivo para o controle político da nação. (...) Somente o apelo às forças irracionais ou às formas elementares da solidariedade humana tornará possível a integração total das massas humanas em um regime de Estado. (...) O que o Estado totalitário realiza é - mediante o emprego da violência, que não obedece, como nos Estados democráticos, a métodos jurídicos nem à atenuação feminina da chicana forense - a eliminação das formas exteriores ou ostensivas da tensão política. (...) No Estado totalitário, se desaparecem as formas atuais do conflito político, as formas potenciais aumentam, contudo de intensidade. Daí a necessidade de trazer as massas em estado de permanente excitação"[7].

Criando "mitos" - de "chefe", de "nação" - o Estado totalitário compreende o limite da política como processo racional e da representação democrática. O modelo mais evidente dessa tentativa de adaptação às "condições locais" das teorias totalitárias era o alemão. Através do "mito" do inimigo - o "judeu", o "comunista", os Estados beligerantes, etc. -, as "formas potenciais de conflito" foram utilizadas para reforçar a identidade nacional, mantendo a coesão social, não através da organização política e civil, mas através desse "estado de permanente excitação". Para tanto, contou com artifícios cenarísticos e coreográficos planejados em todos os detalhes nas novas formas de comunicação. Com o surgimento da sociedade de massas, o relacionamento do Estado com as milhões de pessoas teria que se dar através de outros métodos que o debate público: a rapidez e a eficiência da emoção monitorada. Compreendendo o surgimento dessa categoria social num Brasil que se urbanizava e industrializava, Francisco Campos tratou de atualizar a ação política do Estado em direção à nova era totalitária que se anunciava ("Turquia, Itália, Alemanha e Portugal"): "Era indispensável, para que este plano fosse bem sucedido, que houvesse símbolos a serem difundidos e cultuados, mitos a serem exaltados e proclamados, rituais a serem cumpridos" (Schwartzman,1984:66).

Se esse processo não se confunde com a ação conjunta do Estado Novo, foi durante um período uma forte referência doutrinária, que orientava, pelo menos, atuações localizadas. A conjuntura econômica e social do Brasil dos anos '30 e '40

[7] As citações de Francisco Campos fazem parte de seu livro "O Estado Nacional. Sua estrutura, seu conteúdo ideológico". Rio de Janeiro, José Olympio, 1940. Foram recolhidas no livro de Schwartzman citado.

inviabilizava a formação de um *Reich* expansionista..., porém exterioridades pirotécnicas do nazi-fascismo serviram de modelo para sua representação: repressão política, disciplina, trabalho, juventude, identidade nacional, etc. A criação de um "mito Brasil", que aproveitava, e por vezes se confundia com segundo descobrimento do Brasil feito pelo modernismo, pode ser justaposto a esse ideário, do qual não ficaram imunes as ações de muitos modernistas no período do Estado Novo. Tensões formais, mais e menos graves, surgiram. Muitos *trabalhos - como* o de Mário de Andrade, desconfortavelmente instalado no ministério -, buscavam fórmulas que em essência se afastavam, e procuravam reverter, o teor ultraconservador da orientação política nacionalista[8]. O que devemos analisar mais de perto é o sucesso e a perenidade dos símbolos criados pela arquitetura brasileira, na origem associada ao Estado, e muitas vezes seu símbolo privilegiado - assim considerada por seus próprios mecenas oficiais. Dessa forma cumpriria, também no caso brasileiro, sua vocação de "mais antiga arte de massa", levando, por um campo minado, o engajamento otimista da percepção coletiva e distraída da obra de arte moderna: "A arquitetura, que num certo sentido fora exemplar quanto à forma de percepção tátil, aparecerá portanto como a grande arte sintética de uma sociedade que se constituía como sociedade de massa" (Arantes,1993:27).

Podemos considerar a arquitetura produzida a partir do projeto do Ministério como a imagem mais forte desse Brasil *homogêneo* e, no panorama mundial, *específico*. Não nos propomos a analisar as diversas alternativas existentes, que como dissemos, apontavam em direções várias. Apesar dessa arquitetura ter conseguido uma certa unidade de linguagem nesse período, estamos agora preocupados com a vertente que realiza essa *homogeneização* e *especificidade* de maneira mais ampla, e por isso, de maior eficiência e sucesso[9].

---

[8] Apropriada aqui é a distinção que faz Antonio Cândido no prefácio de Miceli (1979:*ix*), entre os intelectuais que "'servem' e os que 'se vendem'", discutindo basicamente o mesmo período em análise. A participação de cada personagem no governo de Getúlio Vargas deve ser ponderada pelo ambiente indefinido do momento, certa neutralidade e objetividade de "funcionário" (como a entende Carlos Drummond de Andrade), mas, principalmente, pela obra de cada um, na medida em que revela a gradação do alinhamento às teses conservadoras dominantes.

[9] Outros arquitetos importantes, como Afonso Reidy, manterão uma referência forte no trabalho de Le Corbusier durante longo tempo, inclusive em relação aos planos para a urbanização do Rio de Janeiro, como demonstra a correspondência entre eles, documentada em Santos,1987 190.
Bruand (1981:104), no parágrafo anterior ao item "A Revelação de Oscar Niemeyer", distingue, tragicamente, uma outra corrente: "... a fatalidade parece ter recaído sobre os arquitetos brasileiros que tentavam lançar-se em pesquisas estéticas baseadas na exploração sistemática e quase

Do programa para o Pavilhão constavam a necessidade de representar o "mundo de amanhã" e, o mais importante, de representar o "caráter nacional"[10]. Aquilo que era uma pesquisa modernista dos anos '20 e '30 passa agora a constituir - reelaborado - um programa de governo. Anos antes, tal perspectiva seria impossível; mesmo que em busca de um perfil nacional, este era satisfatoriamente alcançado pelo Neocolonial. Mesmo no caso do MESP esse princípio foi objetivo "filosófico" de Lúcio Costa, já que, de início, apenas o fator "modernização" estava em jogo nas disputas palacianas. A arquitetura moderna era, nesse momento anterior, a possibilidade contemporânea do desenvolvimento da tradição construtiva brasileira, "desataviada", que perseguisse sua mais original lógica tectônica, e não apenas sua aparência. Os arquitetos modernos deveriam "aproveitar a lição da sua experiência de mais de trezentos anos, de outro modo que não esse de lhe estarmos a reproduzir o aspecto já morto" (Costa,1937:88). Passa a arquitetura brasileira, a partir do novo momento em discussão, a ser o resultado de uma aproximação entre as soluções tradicionais e os princípios da arquitetura moderna, cujos resultados transbordam seu conteúdo "lógico", e começam a privilegiar as referências formais (aquelas afastadas de início por Lúcio Costa). A arquitetura moderna deverá, a partir de agora, ser adaptada, corrigida em diversos aspectos, para que possa ser definida como arquitetura brasileira. Agora, portanto, além de ser o pano de fundo das pesquisas de Lúcio Costa presentes no projeto MESP, a especificidade, alterada, de uma arquitetura moderna brasileira se alinha perfeitamente às necessidades de representação do Estado Novo, dessa forma compreendida pelo próprio governo, e que também pede as evidências formais explícitas - didáticas - dessa adaptação. Essa

---

exclusiva de elementos do programa, demonstrando uma grande reserva em matéria de inventividade plástica. A morte prematura de Luís Nunes, em 1937, cortou um impulso que parecia pleno de promessas. A morte inesperada de Attílio Correa Lima (...) eliminaria, alguns anos mais tarde, outro talento que poderia ampliar essa tendência." Esse momento de grande efervescência de propostas diferentes não impediu, todavia, que se cristalizasse uma tendência hegemônica quase inquestionada.

[10] "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 exposições. É importante notar que o caráter nacional não fôra encarado como 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 New York, que pretendia oferecer uma visão do 'mundo de amanhã'" (Bruand,1981:105).
Note-se que em 36 se tratava do MESP e em 38 do Ministério do Trabalho, os dois novos ministérios criados em 1930, que acabaram por representar a estratégia da era Vargas.

coincidência vai promover a alteração de alguns princípios originais, que darão lugar a uma preocupação de síntese de uma "maneira brasileira" que se evidenciasse através de soluções formais que pudessem ser rapidamente reconhecíveis[11]. E, no caso do Pavilhão, essa "mensagem" também era obtida através de um sofisticado jogo de ambientações, de espaços internos e externos, que rompiam com a volumetria rígida da "caixa arquitetônica", remetendo às soluções "tropicais". Isso não significa que a volumetria externa se desestruturasse, mas que, através de intermediações entre os limites do interior e o exterior (varandas, jardins, "cobogós", etc.), a passagem entre eles se atenuasse, sugerindo a continuidade dos espaços e do clima.

A complexidade espacial desse projeto não anula, no entanto, a simplificação formal e alegórica dos elementos definidos como "brasileiros", que passo a passo tomarão conta das soluções de nossa arquitetura moderna. E é sem dúvida esse o resultado imediato desse projeto, e o que dá o tom na confluência de pontos de vista: a homogeneização didática e simplificadora do "mito" nacional, e o jogo da "heterodoxia" das curvas - da paisagem, do barroco, da etnia... -, contrastados com a "ortodoxia" da ortogonalidade, do princípio racional que deve reger a arquitetura no mundo moderno.

Analisemos agora como esse processo de *homogeneização* se encontra com a *flexibilização* do projeto corbusiano no MESP. Conforme caracterizado no capítulo anterior, essa *flexibilização* rompia com o princípio fundante do projeto moderno corbusiano, ou seja, a relação entre a unidade e o todo, entre o edifício e a cidade. Só se entende a solução corbusiana do edifício se relacionada à sua idéia de urbanismo e de cidade radiosa - mesmo que sua arquitetura não se esgote aí. O *edifício-objeto* consolidado no MESP se estrutura a partir da relação entre seus

[11] Devemos salientar novamente que o *edifício* do MESP teve também influência dessa nova orientação, já que seu projeto em alguns aspectos foi sendo realizado durante a construção. O *projeto* do MESP foi discutido aqui, no entanto, em sua concepção geral; e nesses termos deve ser entendido como norteado por outros parâmetros, que, como também já dissemos, não eram experiências "menos maduras", senão que relacionadas a outro momento ideológico. A finalização da construção do edifício, como os jardins, estátuas, murais e painéis, etc., diretamente orientadas pelo próprio ministro Capanema (Schwartzman,1984:97), tem retórica nacionalista estadonovista: "Enquanto o escultor [Celso Antonio] insistia em dar ao seu 'homem' as feições 'brasileiras' de um caboclo, Capanema desejava que ele o executasse segundo rigorosos cálculos antropométricos que antecipassem as feições probabilisticamente reais do futuro 'homem brasileiro'". (Sá,1986:26). Nas vésperas da inauguração do edifício e do fim do governo Vargas, em 45, é outra a circunstância e outro o simbolismo: a escultura "Prometeu", de Jacques Lipchitz, recomendado por Oscar Niemeyer, celebra o "o medo do holocausto (...) a vitória do homem sobre a ignorância" (Harris,1987:163).

elementos formais constituintes e de sua inserção no meio físico imediato. Liberados de sua carga totalizadora, esses elementos mantém, no entanto, uma relação com o repertório "célula" que lhe deu origem. No caso do MESP essa relação é total, a ponto de ser identificado como corbusiano, e ter tido sua autoria reivindicada pelo próprio Le Corbusier. Porém, se o sentido original dessa linguagem é superado na sua adaptação, na sua *flexibilização*, é inevitável que a partir daí se inicie um processo de desenvolvimento formal próprio que permita - sem rupturas evidentes - a "livre" elaboração desse repertório. Pode assim acrescentar novos conteúdos que apareçam como um *amadurecimento natural*.

A finalidade desse novo edifício, seu programa reduzido e o fato de ser pensado para ser uma "vitrine" de um país, provocou de fato um *retrocesso* mais ou menos natural. Entendendo-se esse retrocesso não como uma involução, mas como a retomada de modelos, essencialmente corbusianos, anteriores ao edifício-célula - década de 20 -, como definidos no capítulo anterior. Esses modelos foram compreendidos, dentro da obra de Le Corbusier, como uma etapa da relação definitiva da unidade na cidade, que vai da "casa dominó" aos "cinco pontos da nova arquitetura". Portanto, sua utilização como modelo de uma obra que vai se consolidando, representa o aprofundamento da cisão com a arquitetura moderna como utopia construtiva, iniciada já no seu translado para o terreno do Castelo, no MESP. Esse processo de "desmodernização", como tentamos mostrar aqui, acompanha passo a passo a utilização emblemática dos símbolos da arquitetura moderna como forte sistema de representação ideológica do Estado Novo, potencial realizado graças à precisão da síntese dos elementos de linguagem após liberação de seu programa social. "Desmodernização" não significa, no caso da arquitetura moderna brasileira, uma traição aos princípios heróicos da modernidade, mas a realização possível, pelo menos no caso da arquitetura, do projeto da "civilização maquinista". Não pretende indicar o seu falso "modernismo", mas, ao contrário, reforçar o limite do vínculo ideológico entre as propostas modernas de reformismo social e os processos de estandardização, industrialização e abstração do capitalismo industrial até os anos '20. A utopia social moderna como "ideologia do plano" chega ao impasse definitivo com a crise dos anos '30, e sua versão "periférica" só pode ser entendida na mesma perspectiva de suas aporias no "centro": "a prova dos nove do Movimento Moderno acabou se verificando na periferia" indicam Otília e Paulo Arantes ao rebater o

modernismo "reaquecido" de Habermas, através da experiência brasileira (Arantes,1992:89). Vejamos agora em que elementos se baseia esse *retrocesso* concretizador.

XI - O Pavilhão como "Cartão Postal" e "Espelho"

A rapidez das análises ou descrições do Pavilhão de Nova Iorque não corresponde à importância que normalmente lhe é atribuída dentro da história da arquitetura moderna brasileira. Mostram um desenvolvimento evidente, ainda que ligado em fundamento ao seu antecessor então inconcluso, o MESP. Apesar deste ser o grande marco histórico dessa arquitetura, seu vínculo total com a arquitetura moderna internacional - corbusiana -, não permite com tanta liberdade os adjetivos que a partir do Pavilhão se sucederão. Ou seja, o grande salto em direção ao "abrasileiramento" da arquitetura moderna começa a ser dado nesse projeto, ainda que, como dissemos, sem maiores análises e explicações. Inaugurado antes do MESP, tem destaque imediato na crítica de arquitetura internacional, que ressalta suas qualidades funcionais e plásticas[1]. Tal consagração dá fôlego ao grupo de arquitetos modernos que nesse período projetava e executava as suas primeiras grandes obras. Estas continuavam no entanto sendo exceção no panorama conservador da arquitetura no Brasil - pelo menos em sua versão não governamental. A partir desse projeto, e de sua repercussão, estava formulada a versão hegemônica, segundo a qual a arquitetura moderna feita no Brasil deveria necessariamente ser "nacionalizada". Na análise do Pavilhão poderemos verificar o que essa "nacionalização" significou em termos arquitetônicos; e também a tensa justaposição - primeira e única - das duas possibilidades de arquitetura nacional que a experiência dos anos '30 engendrou: 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.

[1] As críticas favoráveis ao projeto tiveram grande impacto sobre os responsáveis e arquitetos. Em livro de 1939 (Pavilhão,1939:4), comemorativo da exposição, é o próprio Lúcio Costa quem vai se utilizar dessa repercussão favorável para defender os princípios ali adotados. Juntamente com o Pavilhão da Finlândia de Alvar Aalto, que também apresentava uma variante "nacional" da arquitetura moderna, foi considerado um dos melhores projetos da Feira. Estratégico na sua discrição, em contraste com o "pesado" pavilhão francês vizinho, conseguia ao mesmo tempo ser "funcional", ao abrigar sem problemas grandes multidões em seus espaços abertos, e possuir "graça e leveza", como destacadas numa edição da "The Architectural Review", a "mais importante revista de arquitetura", segundo o mesmo Lúcio Costa.

As análises sumárias traduzem as dificuldades intransponíveis em se conhecer um edifício de breve existência, pois destinado a uma exposição temporária. Reconstituído apenas por sucinta iconografia, baseada em catálogo comemorativo origem das imagens comumente divulgadas (Pavilhão,1939), sua verificação permite confirmar o destaque que se lhe atribui pela tradição. No MESP, compenetrados que estávamos em aprender uma arquitetura nova, não pudemos plenamente desenvolver nossas *características intrínsecas*. Embora aqui e ali se reconheçam *avanços*, é praticamente unânime a consideração de que este projeto seja uma etapa de absorção de ensinamentos e transição para uma linguagem que se consolidou, em que pese a excelência do resultado. No Pavilhão, essas características já aparecem, num primeiro momento desse percurso evolutivo, como exemplo desse amadurecimento. Tal história perfeitamente concatenada, mesmo assim permite alguma dúvida: "Mas em 1938 não seria um tanto prematuro o surgimento de uma obra que correspondesse a esse programa ambicioso? A nova arquitetura brasileira apenas começava a se definir e a libertar-se do estilo internacional, sua fonte de origem..." (Bruand,1981:105). Sem resposta nesse esquema, a rapidez surpreendente do "desenvolvimento" dessa nova linguagem deverá mais uma vez ser compreendida *fora* de sua evolução interna e necessária, no aprofundamento dos compromissos assumidos quando de sua formulação preliminar, o projeto do MESP.

O tímido caráter "nacional" da arquitetura do MESP vai amadurecer no Pavilhão e atingir o auge na Pampulha. Esses tópicos não consideram um dado fundamental: a partir de 37 a ambigüidade existente nas políticas governamentais se restringe na nova orientação totalitária conservadora de inspiração nazi-fascista. Esse movimento atinge o auge em 39, e começa a esmorecer em 42. É nesse período exatamente que se consolidam os novos princípios que nortearam a arquitetura moderna brasileira, pelo menos em sua versão mais influente e ostensiva. Mesmo que se considere a participação de alguns membros da assessoria do ministro nesse momento como uma forma, como dissemos, de resistência interna ao regime, é evidente que em alguns casos as afinidades superavam as desavenças. E esse deve ter sido o caso da arquitetura brasileira. Se na militância pessoal alguns, como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, se colocavam na oposição à ditadura Vargas, seu trabalho nesse período está em sintonia com a orientação ideológica do governo. Essa constatação não serve para politizar as posições pessoais, mas para

compreender que tanto o Pavilhão como a Pampulha vão traduzir, com conflitos, o ideário conservador e nacionalista da modernização brasileira. Iniciativa do Estado pós-30, essa arquitetura não podia mais, a essa altura, separar seu projeto daquele que lhe dera origem e profusão. Também para ela se tornou uma questão de acerto de rota, de reordenação; e por isso a ausência de confronto necessário quando da explicitação de posições antagônicas que equivocadamente estivessem associadas. A *flexibilização* do projeto do MESP não era simplesmente um embrião do "abrasileiramento" do Pavilhão, senão sua versão em um ambiente ideológico menos definido, mais complexo, que possibilitava várias interpretações.

Essa literatura sobre o Pavilhão perde em laudas para seu antecessor por não possuir um histórico tão complexo quanto o outro; sem polêmicas, sem tantos estudos-preliminares, sem tanto bastidor, a análise se centra na recusa de Lúcio Costa em levar sozinho o primeiro lugar no concurso. Este fez questão de reelaborar o projeto em conjunto com o segundo colocado, para ele dono da melhor solução, Oscar Niemeyer. Principalmente porque os projetos originais permanecem desconhecidos, ao que parece, numa estratégia que procura colocar o projeto definitivo como versão síntese e natural. Mais um ingrediente na mística em torno da personalidade do mestre Lúcio Costa, responsável pela entronização de seu discípulo. Origem fraterna e consensual, moderno, *curvo, leve e gracioso*, internacionalmente reconhecido: essa literatura recria mais um totem do caráter brasileiro. Sua característica fundamental: sem deixar de ser moderno, e sem ser tradicional, trabalha a forma, a proporção, o clima, etc. a partir de um ponto de vista *local* : "O que estava em jogo era a boa causa da arquitetura" (Costa,1995:190). Define os princípios formais da arquitetura brasileira que chegariam ao auge no projeto da Pampulha, em Belo Horizonte, iniciado em 1941. Essa associação entre Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, entendida sempre como estratégica na definição de um programa único para a arquitetura brasileira, não vai produzir uma síntese. Resulta numa *composição* quase híbrida de princípios distintos e ainda difusos que vão se *decompor* a partir daí.

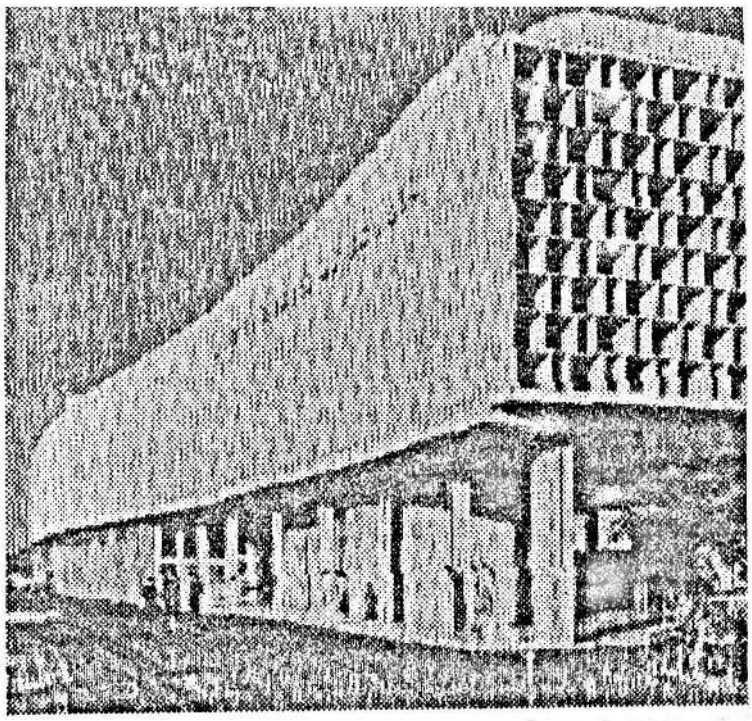
Quando Le Corbusier veio ao Brasil em 36, trouxe as suas mais novas reflexões sobre as formas apropriadas aos grandes edifícios, células da cidade radiosa, às quais seus discípulos brasileiros não estavam habituados. As "lâminas" de vidro (não simplesmente o arranha-céu) seriam a síntese tecnológica e formal da unidade na nova cidade, resultado de sua pesquisa até então. No caso do pavilhão, essa

tipologia não se adequava ao programa, nem a relação com *a cidade* deveria orientar a forma do edifício, já que estaria situado em uma área de exposições e seria desmontado em meses. Uma situação de "exceção" poderia liberar a forma arquitetônica para que cumprisse sua missão oficial: distinguir o país dentro da modernização mundial. Pensando no estágio da obra corbusiana no período, podemos dizer que ficamos com os anexos (que poderiam ser o auditório e o salão de exposições do MESP), sem a "lâmina", ou ainda, pensando na sua obra anterior, com a síntese entre prismas e "jogo" de cheios e vazios dos volumes das vilas e do Pavilhão do *Esprit Nouveau*, na década de 20.

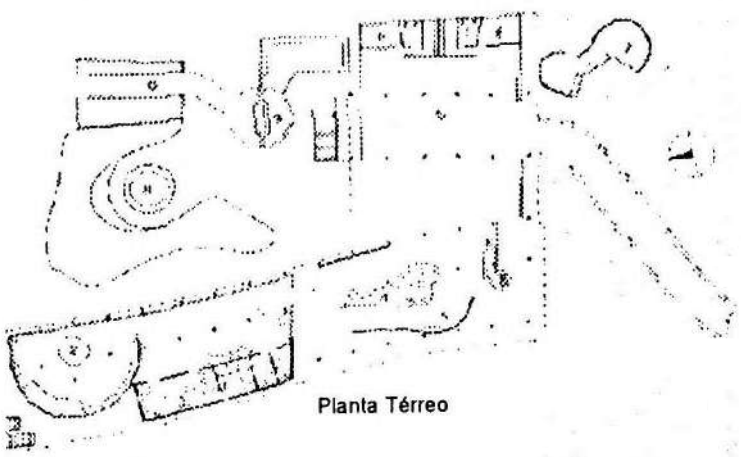
Infelizmente a falta de imagens e informações mais precisas sobre a implantação do edifício impossibilita a verificação de um dos elementos mais destacados da sua concepção, a forma de curva do bloco principal como reproduzindo a situação do terreno[2]. Como no MESP, a conformação da "quadra" direciona a concepção geral, a partir de seus limites, acessos e vizinhos. O vazio da lateral direita do terreno (esquina? praça? terreno vazio?) possibilitou o aproveitamento do ângulo entre as fachadas oeste e sul, de maneira a indicá-lo como acesso principal. Essa obliqüidade sugerida pelo tratamento dos volumes é reforçada pelo ângulo da rampa que leva ao terraço superior, com eixo a 45º em relação aos dois blocos. Somadas à análise do terreno e da vizinhança, as diferentes soluções em relação à insolação aprofundam o esquema do MESP, passando a determinar totalmente a forma e a organização do edifício. Neste caso já não é possível falar em frontalidade ou horizontalidade, nem de sua negação, porque não se trata mais de um volume hierarquizado nos termos propostos na equação do MESP. Como desenvolvimento da *exceção*, não existe neste caso mais nenhum padrão, módulo ou princípio "racionalista" que esteja em jogo de contraste. Este edifício se define pela completa ausência de um princípio, regido que está pelas circunstâncias de sua efemeridade, localização e excepcionalidade. Sua força se concentra no desenvolvimento de um tema, na mensagem de modernidade e *especificidade* da arquitetura brasileira. Para

---

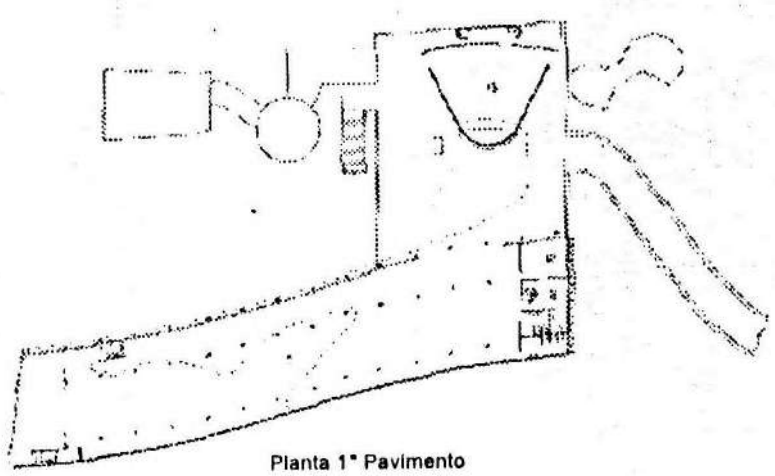
[2] "O projeto foi estudado em função do contexto no qual seria inserido. A proximidade do pavilhão francês, alto, grande e compacto, teve papel decisivo na definição do partido. De fato, era preciso evitar que o pavilhão brasileiro, de dimensões modestas, fosse absorvido pela massa do vizinho, que ocupava muito espaço. Por isso, duas soluções se impunham: a primeira, afastar ao máximo o corpo principal do edifício, adaptando-o à curva graciosa da extremidade do terreno; a segunda, dar ao edifício um caráter leve e arejado, o que propiciaria o necessário contraste." (Bruand,1981:106)
"...o importante caso do Pavilhão do Brasil na *New York World's Fair*, de 1939, quando levei comigo o Oscar, visando a elaboração de um novo projeto baseado na idéia original dele de tirar partido, na construção, da curva ondulada do terreno..." (Costa,1995:18)



Pavilhão de Nova Iorque - 1939 (Mindlin,1956:180)



Planta Térreo



Planta 1° Pavimento

isso se vale de elementos da arquitetura moderna "racional", originados em tais princípios - racionalidade construtiva, estandardização, modulação, pureza das formas, etc. -, agora transmutados em seus significados e reelaborados em nova composição. Poderíamos dizer que o processo iniciado no projeto do MESP se radicaliza, já que agora não simplesmente flexibiliza um organismo corbusiano - ou "moderno" -, mas elabora *alguns* de seus elementos, sem a lógica urbana, ou seja, recupera a forma corbusiana relativa ao módulo e à célula, para realizar a exceção e o excepcional. A liberdade de tratamento do conjunto do Pavilhão se remete diretamente aos pilotis do MESP, sem a "lâmina", o vínculo com o "plano". Não que devesse tratar desses temas em programa tão específico. Mas, tendo retrocedido formalmente às experiências corbusianas dos anos '20 e início dos anos '30, não mantém, como elas, a coerência "dominó", o poder de regra da Vila Savoy, ou mais estritamente, do Pavilhão *Esprit Nouveau*, que como emblema das teorias corbusianas expressava em sua diversidade formal uma "célula" do imóvel-vila de 1922. Mesmo no caso do Pavilhão Suíço na Cidade Universitária de Paris do mesmo Le Corbusier, de 1930, que possui um *anexo* em curva que lembra mais diretamente a do Pavilhão brasileiro - embora aquela mais acentuada, menos "suave" -, se contrapõe à "lâmina" que domina a composição.

O programa para o Pavilhão, tão diretamente dirigido pela conjuntura política, vai consolidar apenas o novo sentido desses signos modernos volatilizados: uma imagem do Brasil. Não se pode cobrar programa social de uma Arquitetura que se originou, consolidou e expandiu exatamente no divórcio entre modernidade e utopia social - em uma das rotas da peregrinação de Le Corbusier. E que dessa maneira, paradoxalmente, possibilitou - em plena crise ideológica do movimento moderno, longa sobrevida à modernidade arquitetônica, através desse novo conteúdo que, apesar de revelado em países como o Brasil, demonstra as ambigüidades da utopia da forma. Vale a pena reforçar, mais uma vez, que a desmistificação do "programa social" da arquitetura moderna - baseada em sua ambigüidade ideológica -, não pode impedir que se verifique que durante sua validade ideológica, esse programa foi seguido com certo rigor quanto às soluções encontradas. As pesquisas formais da arquitetura moderna, nos seus anos "radicais", estavam baseadas em princípios de estandardização, industrialização e no "horizonte socializante" que a animava. É desse rigor que nos liberamos desde o início, condição primeira da "brasilidade" na arquitetura. Sua realização "periférica" nada mais é que a explicitação da

impossibilidade, nos países de capitalismo central a partir dos anos '30, de redenção social através da industrialização progressiva. Principalmente na versão corbusiana dessa modernidade arquitetônica, já que foi ela quem mais longe levou a relação entre o edifício e o plano, e portanto mais aguçadamente mostrou as limitações do processo de modernização do capital.

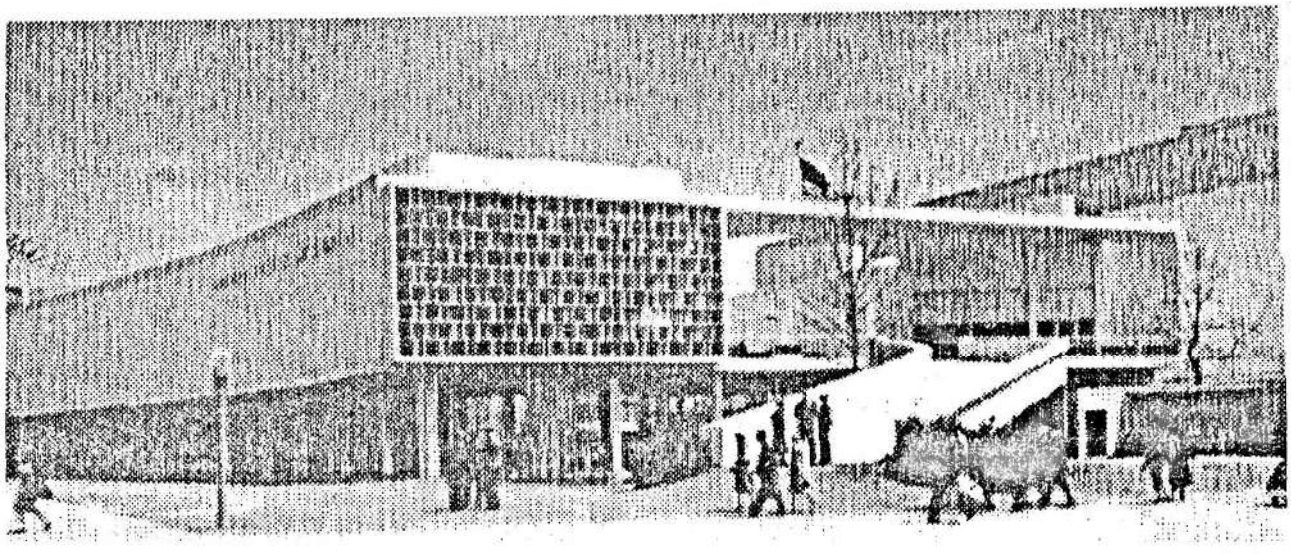
Esse modernismo arquitetônico "órfão" que se desenvolve no Brasil, mais facilmente vai se relacionar com as novas funções que a arte e a arquitetura passam a desenvolver na afirmação da nacionalidade, da arte nacional, da especificidade brasileira. Imediatamente recrutada pelo Estado, a arquitetura brasileira vai plenamente desenvolver o seu potencial de "arte de massa". Mas se a exaltação da "brasilidade" pode ser totalmente observada no projeto para a Pampulha, no Pavilhão ainda temos um conflito, na reminiscência de uma concepção de arquitetura moderna que vai perdendo espaço para a retórica formal baseada nos estereótipos do caráter "brasileiro".

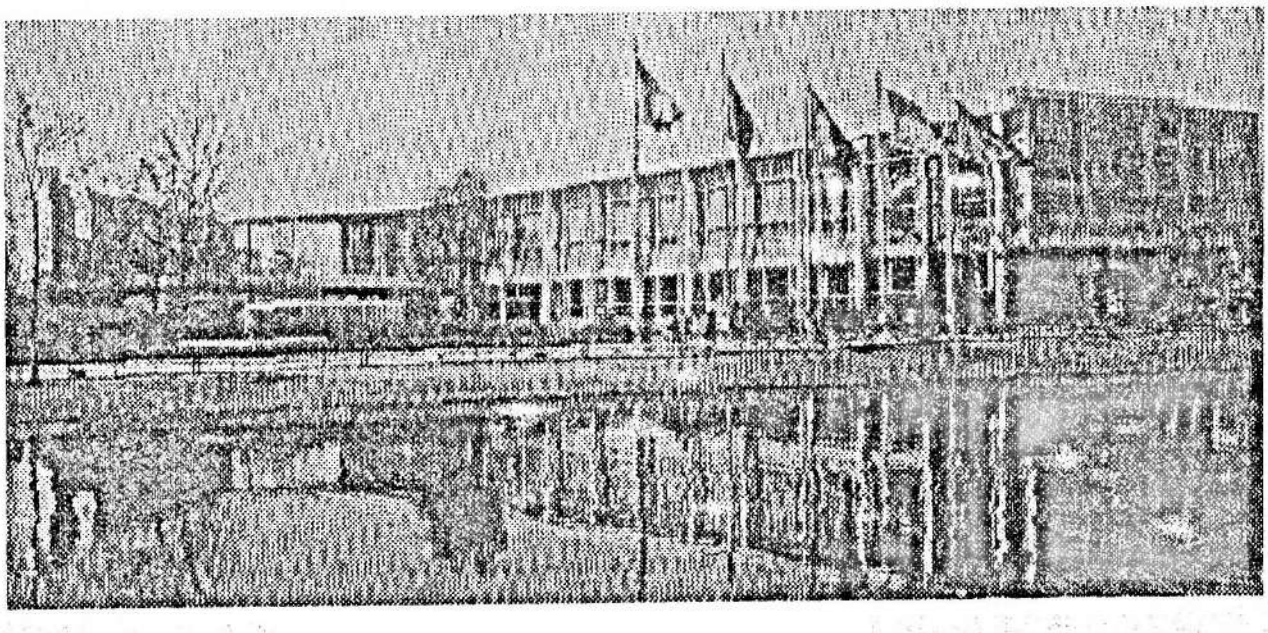
Convivem nesse edifício o "pavilhão simples, pouco formalisitco, atraente e acolhedor" de Lúcio Costa em seus volumes proporcionais interrelacionados e permeáveis, e a generosidade dos volumes, rampa e lajes curvas - que parecem desafiar qualquer relação com os "prismas", eles mesmos já desestruturados. A tensão observada entre essas diferentes aproximações só pode ser considerada a partir de seu desenvolvimento posterior. Por um lado, a constrição dos volumes principais, por outro, a aleatoriedade - e certa desproporção - dos volumes anexos, que assim reclamam sua submissão apenas ao jogo compositivo e plástico. O corpo principal, das exibições e do mezanino, rompe com a ortogonalidade da planta que no entanto é sugerida pelo ritmo dos pilares e pelas elevações. A fachada leste lembra - pela dupla altura dos pilares externos sobre o caixilho superior - o volume anexo do MESP também destinado às exposições, assim como a fachada principal, oeste, do aeroporto Santos Dumont, cujo projeto também começou em 1938. É evidente que essas soluções derivam dos *pilotis* corbusianos; porém deles não mantém o principal: eram *embasamento* desimpedido da "lâmina", que desaparece (não havia motivo para que existisse...). Como nos "falsos" *pilotis* do anexo do MESP, que procuravam, com maestria, acompanhar o ritmo e esbelteza dos *pilotis* "verdadeiros" (sob o corpo principal), os pilares metálicos do Pavilhão ganham existência autônoma. Retomando: a partir de sua origem corbusiana, que liberava o solo e mantinha o ritmo estrutural da construção "dominó", os *pilotis* "falsos" do

anexo do MESP procuravam acompanhar os "verdadeiros". Se eram *pilotis* no térreo, no primeiro pavimento escondiam a caixa de vidro, desmaterializando o salão de exposições. No Pavilhão não existem verdadeiros, e esse "falseamento" não se refere a nada, a não ser o *efeito*. Transparência, leveza (acentuada por serem metálicos) e ritmo. Na Ville Savoy, o conceito *pilotis* se afirma, mesmo que num edifício de dois pavimentos. Mantém a idéia de embasamento vazado - parcialmente -, volume superior e "terraço-jardim". A solução de "console" - que expulsa o pilar para fora do volume, ao contrário dos "balanços" que Le Corbusier utilizou para puxá-los para dentro - é no Pavilhão uma solução suficiente, e busca reproduzir o feliz desenho que deu *leveza* e *graça* ao anexo do MESP.

O ritmo "musical" desse pilares - aqui já quase livres da sobrecarga conceitual dos *pilotis* - vai ser acentuado pela sua disposição em planta, já que acompanham a "curva graciosa do terreno" (Costa,1938:96). Esses quase-não *pilotis* não precisam mais fazer referência à modulação estrutural "dominó", que se impunha a qualquer terreno, mas podem se modificar para ressaltar a suavidade do traçado (!) do lote. O "jogo" plástico corbusiano sempre contou com curva e volumes curvos. Mas nesse período, esses volumes eram anexos e não "lâminas"; estas sim possuíam embasamento (*pilotis*) que sempre reproduzia a modulação estrutural "dominó", ortogonal. O dinamismo do espaço do Pavilhão muito deve à variação das alturas dos pilares, com pés-direitos simples, duplos e mezaninos. Ao duplicar a altura do acesso principal do MESP - no estudo para o terreno do Castelo -, Le Corbusier procura dar monumentalidade a esse espaço, sem romper a modulação horizontal e vertical. Em algumas vilas e no pavilhão do Esprit Nouveau ele se vale da alternância entre "células" cheias e vazias, acopladas à estrutura "dominó", nesses casos reforçada enquanto base e princípio. Essas possibilidades foram utilizadas no MESP para se obter uma conexão mais "harmônica" entre o bloco do salão de exposições/auditório e o bloco principal. No Pavilhão, a variação dos pés-direitos procura o dinamismo vertical que as curvas alcançam na horizontal.

O eixo longitudinal do bloco mais maciço possui uma suave curvatura (exatamente o "achado" principal do projeto de Oscar Niemeyer, que Lúcio Costa vai procurar incorporar no novo projeto conjunto). A suavidade das inflexões e a grande distância dos centros das circunferências guias *desestruturam* a curva e provocam um "amolecimento". O mesmo não ocorre com as outras curvas da planta: raios bem definidos, concordância entre retas e curvas que evitam as angulações, volumes





Pavilhão de Nova Iorque - 1939 (Mindlin,1956:181)

isolados e justapostos, etc. Não existe a sensação de continuidade e fluidez entre esses volumes de planta curva; eles se aproximam anunciando sua independência (rampa, pista de dança, auditório, aviário e caixa d'água). Essa fragmentação dos volumes, se algumas vezes lembra Le Corbusier - mais que a curva suave do bloco principal -, não possui deste o contraponto que reforça o módulo, mas sim, a tensão entre partes como tema. Mais precisamente a tensão entre curvas e retas, nem *sempre em* "harmonia".

Os dois blocos se distinguem claramente na planta, mesmo que espacialmente eles não se separem. A solução volumétrica e a mudança do alinhamento dos *pilotis* não deixa dúvida dessa distinção. Se o usuário talvez não percebesse essa separação "conceitual", por causa da continuidade espacial do salão térreo de exposições que tem o mesmo pé-direito e que ocupa os dois blocos, a partir do exterior ela fica clara. O bloco "curvo" é um volume definido - mesmo com as interpenetrações, vazios e cobogós -, enquanto o outro - mesmo com a malha ortogonal dos pilares -, é espaço aberto onde se identifica um volume autônomo, o auditório. É a esse terraço semi coberto que a rampa dá acesso, como um prolongamento da área externa. Mas o requadramento da laje de concreto e a empena leste formam a moldura desse espaço virtual, um volume "implodido" (ou um "terraço-jardim" sem edifício). Não fôra essa laje superior de "acabamento", teríamos a interconecção de espaços diferenciados, sem a definição do bloco do terraço. Para tanto, essa laje, de certa forma, anula a "pureza" do bloco principal, ao prolongar-se em curva pelo terraço até formar a cobertura do auditório. Na fachada sul (da rampa), ela "rouba" o cobogó - empena que dá fechamento ao escritórios do pavimento superior - transformando-o em elemento que participa de uma outra composição. Quem olha o edifício a partir do mastro da bandeira, num eixo a 90° do eixo da rampa, percebe esse elemento como pertencente à moldura do terraço. Esse *falseamento* - que é um recurso da arquitetura desde sempre -, só é apontado aqui para corroborar o efeito de "trompe l'oeil" que anula, para o usuário nessa posição, a definição dos blocos sugerida nas outras posições. Não esqueçamos que a definição de campos espaciais distintos está registrada na modulação dos pilares, que estabelece claramente dois sistemas. Apesar das aparências (arquitetura branca de filiação corbusiana), e da estrutura formada por lajes e pilares, essa arquitetura não têm o conceito "dominó. Ou melhor: todos os efeitos magistralmente obtidos procuram subverter a modulação e a relação entre a forma e o zoneamento funcional do

edifício. Com muito mais liberdade - e com o objetivo de diferenciar a arquitetura brasileira da produção moderna internacional - todos os recursos foram utilizados para radicalizar a experiência parcial da "suspensão da norma" corbusiana - ou moderna - no espaço dos *pilotis* do MESP. A desproporção, a continuidade "falseada" no anexo das exposições, a obliqüidade de acesso sugerida - que se contrapõe à frontalidade corbusiana e a ortogonalidade da "lâmina" principal - foram *recursos do primeiro* projeto que no Pavilhão vão adquirir seu sentido definitivo. Da *flexibilização* passamos ao tratamento desinibido da *exceção*. A simultaneidade "cubista" do objeto dificulta uma leitura hierarquizada do edifício: "falsas" fachadas (não se propõe a ser um edifício sem fachada, como o MESP, mas com duas fachadas de aproximação), espaços vazados e interpenetrados, interiores cobertos dentro e fora dos volumes principais, interiores descobertos (a intimidade dos jardins de Burle Marx), exteriores cobertos (o terraço superior e parte do térreo) e exteriores descobertos (esse jogo pode remeter ao Pavilhão de Barcelona, de Mies, 10 anos antes). A apresentação simultânea e emoldurada de todos esses elementos é a possibilidade de unidade compositiva dos fragmentos. Sem ela, podemos perceber a tensão entre formas e conceitos arquitetônicos, entre a excitação da percepção (pela simultaneidade e irregularidade das formas), e a tranqüilidade acolhedora (escala, implantação, ritmo dos pilares - não mais modulação... - e do quebra-sol, suavidade das curvas, etc.).

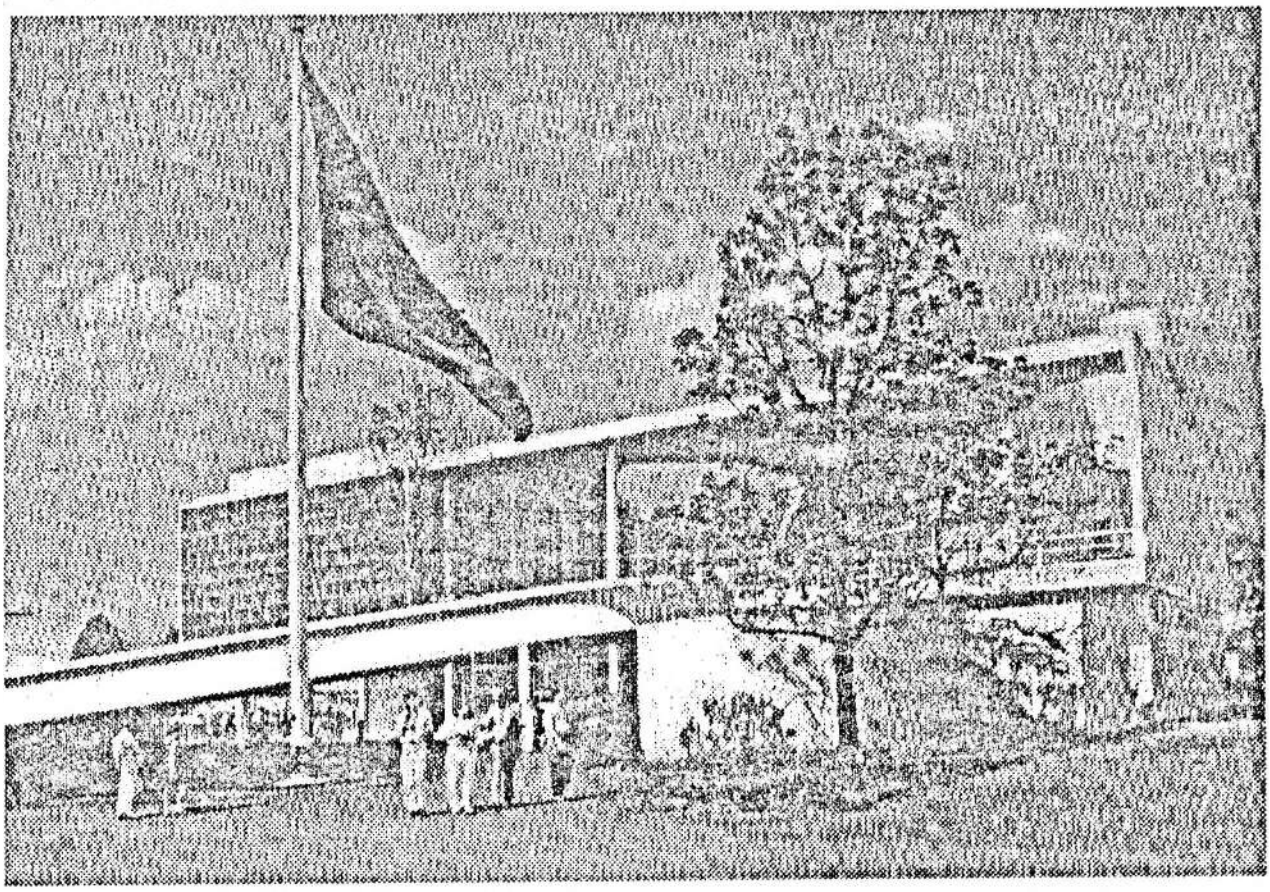
Se pudéssemos reconstituir o percurso desse projeto, poderíamos, simplificadamente, dizer que ele foi gerado a partir do bloco principal, oeste. Lá está a analogia da curva suave do terreno, os espaços principais, a solução básica. Com o crescimento do programa (aumento da área de exposições no andar térreo - sobrecarregado com restaurantes, boates, cafés, etc. -, e um auditório), e com as limitações do terreno, foi ocupada a faixa leste. Todas os elementos formais que acabaram por determinar o "estilo" desse edifício são soluções encontradas para recompor uma unidade perdida com a ampliação (nessa nossa fábula!). Como prolongar a área de exposições, mantendo a proporção do bloco inicial, e integrar um pequeno auditório sem perder a unidade do edifício? A partir dessa necessidade do programa foram agregados elementos que poderiam fragmentar o que deveria ser um símbolo, um objeto síntese. A segunda "unidade" foi alcançada por elementos "formais" - não "funcionais" no sentido estrito do programa - que por

assim serem, permitiram a liberdade do risco, o exercício do concreto e do "gênio" nacional.

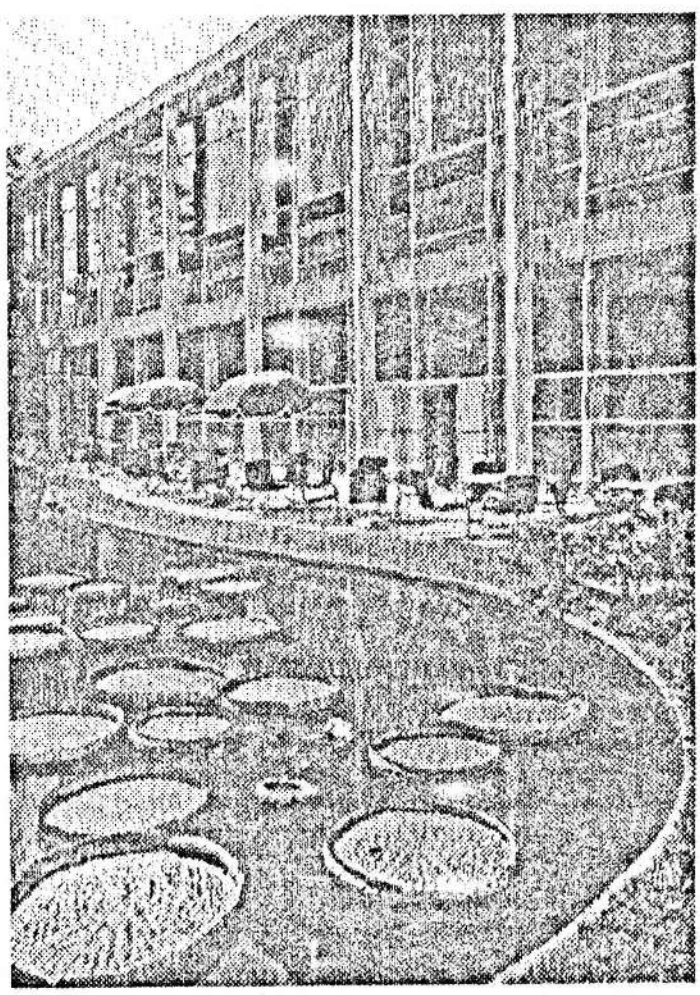
Como já dissemos, a laje que recobre parcialmente o pavimento superior do lado leste funciona como elemento de integração entre os setores. Ela aparece como continuação da laje de cobertura do bloco principal, que percorre em curva - do lado interno -, a parte superior do prolongamento do salão de exposições, sombreando parte do terraço[3]. Esse terraço nada mais é que um resíduo espacial criado pela relação entre esses elementos (laje do térreo, acesso ao auditório e a laje de ligação). O que vai reforçar definitivamente essa reintegração de elementos autônomos é o efeito de continuidade dessa laje intersticial em relação à fachada sul do bloco, de início, principal. Definindo, desse lado, o limite ortogonal da composição alinhado ao cobogó do outro bloco, reproduz, como já dissemos, a ilusão de um outro prisma. O caráter inusitado e desproporcional da rampa, como outro elemento de ligação - entre o espaço externo em geral e o espaço externo do Pavilhão -, é a decorrência, "ousada", da criação desse terraço superior. Assumido como elemento em separado - como o viveiro de pássaros e o aquário -, ajuda a compor um espaço abrangente, do qual faz parte o volume "reunificado" dos prismas (o "original" e o "virtual")[4]. Criação de elementos formalmente autônomos e a sua integração dentro de uma mesma composição, vão ser o tema da arquitetura de Oscar Niemeyer a partir daí. O conflito formal entre a elemento e o conjunto - em seus termos, não mais a dissociação entre edifício e cidade...-, se reproduz, nessa fase - pelo menos até o Cassino - dentro do mesmo "edifício". Posteriormente, já na própria Pampulha, os ensaios formais vão se decantar, e um tema vai dominar cada

[3] No caso do Pavilhão, essa laje é apenas parcialmente curvilínea, ao contrário da Casa de Baile da Pampulha, sua decorrência mais próxima. Como nesse caso, o sombreamento parcial e a laje com planta curva são também elementos de ligação de volumes autônomos. O exemplo mais evidente desse desenvolvimento - que pode resumir o processo apresentado aqui de formulação de repertório de Oscar Niemeyer a partir do Pavilhão - e a laje do Ibirapuera, que será utilizada como unificadora de elementos autônomos, só que agora em escala urbana.

[4] É curioso como uma certa desproporção - que pode ser efeito das fotos - entre o volume principal e a rampa não condiz com sua hierarquização arquitetônica. É como se, a partir de um "problema" criado (o terraço superior), a solução se impusesse "naturalmente", sem precisar da discrição da "correção". A explicitação da solução - e do "problema" - corrobora a sua espontaneidade, ousadia e criatividade. Questões secundárias adquirem destaque em alguns projetos de Oscar Niemeyer, gerando situações anômalas, como a outra rampa, cinqüenta anos mais tarde no Memorial da América Latina. Ao invés de redefinir o traçado da rua - que poderia ser facilmente alterado em função do porte do projeto -, ou mesmo rebaixá-la para integrar melhor as duas quadras - como fez, em busca de efeito, com o acesso de pedestre vindos do Metrô -, preferiu destacar o "problema", para assim justificar mais uma solução "virtuosa". Os danos resultantes dessa "franqueza" marginal, podem neste caso recente, ser facilmente detectados.



Pavilhão de Nova Iorque - 1939 (Mindlin,1956:181)



Pavilhão de Nova Iorque - 1939 (Mindlin,1956:181)

unidade/edifício. A relação de composição passará a se dar entre essas unidades e o conjunto/cidade (Ibirapuera, Brasília, Memorial da América Latina, etc.).

No Pavilhão, o afloramento vertiginoso de signos só podia ser possível, na medida mesma da elaboração da *diferença*. Contido, pelo programa, ainda dentro de uma estrutura comum, esse novo universo sintático pôde exercitar as novas significações que a arquitetura moderna brasileira se encarregou de traduzir. O tratamento da *exceção* - amálgama de *pilotis* e "terraço-jardim" -, sem o contraponto da "lâmina" - a regra -, dão ao conjunto esse acúmulo de soluções particulares, que o definem. Renovava assim, as possibilidades "formais" da arquitetura moderna, extenuada pelas limitações conjunturais e pela guerra. Sem estar numa crise das "formas", mas numa crise de princípios, essa arquitetura vai encontrar no trabalho dos brasileiros - na Feira Internacional foi destacado também o trabalho "renovador" do finlandês Alvar Aalto -, uma fórmula que sobreviverá exatamente por extrair, do potencial formalístico do repertório moderno, uma funcionalidade política e social de seus símbolos. Se a princípio os "modernos" dessemantizaram os elementos com que construíram sua arquitetura autônoma, foi a possibilidade de transmudá-los como signos de comunicação de massa que reavivou, no caso brasileiro, a arquitetura moderna.

Estão justamente na *exceção* (o "irregular") da *exceção* (um pavilhão) as virtudes do Pavilhão. Os volumes e lajes curvas - e a sua composição -, se sobrepõem em eficiência de "leitura" às outras qualidades que ali também se apresentam. É fácil relatar os adjetivos que a arquitetura brasileira vai colecionar a partir de sua aparição internacional nesse projeto, e depois definitivamente consagrada com a exposição e livro *Brazil Builds* de 42. Grande parte se ocupa da riqueza formal, exuberância (associada à do país), leveza, etc. Destoam quase todas das características de simplicidade e economia que Lúcio Costa atribui ao Pavilhão em sua memória descritiva, que podem, no entanto, explicar algumas aspectos.

Se é 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 "enxuto" desse projeto (talvez herança do estudo de Lúcio Costa premiado no concurso) revelaria a opção pelo "recuo do corpo principal da construção" (Costa,1938:96), 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" (idem). Ao recuperarmos o significado dessa preocupação de Lúcio Costa em relação às características da arquitetura brasileira tradicional, poderíamos vê-lo atuando nesse projeto - cujo tema era exatamente a "nacionalidade" -, com as idéias e princípios que ele tanto destacara. *Mesmo* acirradas pelo clima nacionalista que se impunha, Lúcio Costa não iria referir-se diretamente aos elementos formais dessa arquitetura tradicional, mas buscar, no aprofundamento da relação técnica-plástica, uma mesma "harmonia". É isso que podemos ler nas plantas e alguns ângulos dos registros desse pavilhão. Existe, parcialmente, esse bloco horizontal, harmônico e suave que parece tanto preocupar Lúcio Costa. A partir do lago e do jardim podemos reconstituir o afastamento que dá tranqüilidade e leveza ao conjunto, em contraposição à proximidade nervosa de quem chega pelo sul. Com algum esforço, podemos também imaginar o bloco principal livre, não dos anexos - um hipotético auditório do tipo do MESP -, mas dos elementos de ligação que recriam o outro bloco "virtual". Seria uma leitura que delinearia bloco principal, jardim e anexos, com clareza corbusiana. 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 destacadas por Lúcio Costa em seus textos.

Tal reconstrução imaginária não tem outra utilidade que a de tentar compreender a distância que separa algumas das soluções que convivem nesse projeto. Pois claramente o bloco principal é forçosamente integrado aos outros elementos, num malabarismo de curvas e retas que pretendem sintetizar princípios antagônicos. Ainda mais quando são os elementos de ligação e os volumes isolados que vão caracterizar todo o conjunto, em detrimento de seu volume principal. Este perde em importância "visual" para a série de soluções localizadas e virtuosismos (é o que se depreende das análises e da herança desse projeto). O exemplo mais claro desse conflito é a laje de cobertura do bloco principal que rompe o volume e se une em curva à laje do auditório, não sem antes reforçar numa reta o "falso prisma" da fachada sul. Da mesma forma, a transparência do volume principal, obtida através da transição entre jardim e "varanda" - ou *pilotis* -, e também da fachada

envidraçada, todos do "lado da sombra", se torna "trompe l'oeil" no jogo vertiginoso de cheios e vazios do ensolarado "prisma" niemeyeriano.

Essas distinções, embora almejem a compreensão do objeto real, são "teóricas", fruto de hipóteses gerais, e não da historiografia. Não estão baseadas em informações ou desenhos, e conflitam com as interpretações oficiais de seus próprios *autores*[5]. Esse edifício é sempre considerado um todo harmonioso e, sob determinados aspectos, ele assim cumpre seu papel. Dessa maneira, o desenho niemeyeriano da laje curva do mezanino se integra ao interior do pouco feérico bloco principal. A contradição apontada entre alguns de seus elementos não impede que uma "síntese" segunda tenha se realizado, já que é a partir da conformação desse desencontro que Oscar Niemeyer poderá redefinir seu repertório, e o de toda uma arquitetura, na Pampulha. Primeiro, a composição de elementos dentro de um mesmo edifício-objeto, depois entre os edifícios-elementos no conjunto.

---

[5] O que não invalida a especulação, já que a ambigüidade do próprio texto de Lúcio Costa parece por vezes registrar a intenção, e não o resultado. Vale a pena reproduzir na íntegra a memória descritiva citada nesta análise, publicada em "Arquitetura e Urbanismo", maio-junho de 1939 (Costa,1939:95):
"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."

XII - A Pampulha: Fragmentação e Concentração

"A Arquitetura no Brasil, ultrapassando o estágio do funcionalismo ortodoxo, está agora na busca de expressões plásticas. É a extrema maleabilidade dos atuais métodos de contrução, junto com nosso instintivo amor pela curva - uma afinidade real com o barroco de nossos tempos coloniais - que sugere as formas desprendidas de um novo e surpreendente vocabulário plástico. Baseada não em estravagâncias mas em tecnologia contemporânea, criativamente aplicada na solução de problemas espaciais, uma verdadeira arquitetura emerge - uma verdadeira obra de arte."

"Não é o ângulo reto que me
atrai, nem a linha reta, dura,
inflexível, criada pelo
homem. O que me atrai é a
curva livre e sensual. A curva
que encontro nas montanhas do
meu país, no curso sinuoso
dos seus rios, nas nuvens do
ceu, no corpo da mulher amada.
De curvas é feito o
universo. O universo curvo
de Einstein."

Daí, o empenho com que defendemos o surto de liberdade criadora, característico do nosso movimento moderno, desculpando as suas às vezes lamentáveis mas naturais incompreensões, e repelindo com firmeza as críticas formalísticas que, a pretexto de conveniências utilitárias e disciplina construtiva, pretendem conduzí-lo aos conceitos frios e limitados da arquitetura européia. Seria verdadeiramente triste e melancólico ver surgir contra esse movimento espontâneo, que por todo o Brasil se estende, um formulário plástico rígido e retilíneo, insensível às formas novas e surpreendentes, sugeridas pela vida e a técnica modernas."

Oscar Niemeyer (s.d.)

Por indicação de Gustavo Capanema, o "governador" de Minas Gerais Benedito Valadares (com exceção desse estado, todos possuiam interventores) convida Oscar Niemeyer para projetar um cassino em Belo Horizonte, em 1940. Com a posterior indicação de Jucelino Kubitschek para prefeito, surge a idéia de transferir o cassino para o novo bairro "elegante" que ele pretendia construir na periferia dessa cidade. Foi o Cassino o primeiro projeto do conjunto que margeava o lago *artificial da* Pampulha, e segundo Oscar Niemeyer, feito durante uma noite em um quarto de hotel. Seguiram-se os estudos da Casa de Baile, do Iate Clube e da Igreja de São Francisco (Sodré,1978:34). Ives Bruand (1981:28) atribui a Oscar Niemeyer a sugestão dada ao "governador" da mudança do terreno original - em uma das montanhas ao redor de Belo Horizonte - e da criação de todo o conjunto da Pampulha, idéia que entusiasmaria o recém-empossado prefeito Jucelino Kubitschek, seu futuro patrocinador.

As contradições de um programa destinado às diversões de fim de semana da burguesia mineira no contexto de um país que atravessava o período mais crítico da ditadura do Estado Novo, não precisam ser reiteradas. Até o próprio Bruand (1981:109) reconhece esse "capricho semelhante às 'loucuras' que os príncipes do século XVIII mandavam construir" destinado às "atividades mundanas", lembrando a crítica de Mário Pedrosa publicada na *Architecture d'aujourd'hui* em 1947 (de fato, esse texto é de 1953, segundo Arantes,1991:160). Porém mais contundente são as afirmações do próprio crítico:

> "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." (Pedrosa,1981:259)

Apesar dessa constatação inicial, Mário Pedrosa - se perguntando nesse texto porque o futuro da utopia arquitetônica deveria estar no Brasil - justapõe essa origem "autoritária" à dissidência, que teria obtido "hegemonia no plano da cultura" durante a ditadura do Estado Novo (Arantes,1991:85). Porém, mesmo reconhecendo a confluência de projetos distintos, já que os arquitetos modernos brasileiros "trabalharam, com efeito, para a ditadura, mas sem renunciar a suas

idéias", vê objetivamente nas novas formas *modernas brasileiras* essa incongruência manifestada (Arantes,1991:86):

> "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)

É da gênese dessa forma, que tem impressa essa contradição de origem, que trata a análise dos projetos em apresentação. O Pavilhão de Nova Iorque tinha como razão de ser a divulgação das possibilidades modernas e a especificidade do Brasil dos anos da guerra (homogeneização interna e diferencial externo). Para isso, os princípios mais gerais da arquitetura moderna tiveram de ser reordenados, como já foi discutido anteriormente. Superado esse primeiro momento de manifestação do *diferencial* nacional, o novo grande salto da arquitetura brasileira vai se dar no anti-programa da Pampulha. Sobre tal fundamento será definitivamente mapeado o vocabulário formal dessa arquitetura - pois aí se já se tratava apenas disso. Completa, essa encomenda "principesca", a base necessária para o termo do processo de formação da arquitetura brasileira. Oscar Niemeyer vai aí definir algumas *estruturas-forma* - não são tipologias - que serão a partir daí utilizadas em diferentes funções, escalas, contextos, terrenos, etc. Alcança o ápice e o limite das possibilidades criativas e ideológicas desse modelo, condenado à sua relaboração exaustiva nos anos subsequentes, acompanhada de reduções conceituais e formais que vão mais ou menos dando respostas aos crescentes impasses a que se submete nas décadas posteriores. Traduzido por seu próprio autor como momento de liberdade "total", o significado desse empreendimento parece esgotar-se na gramática que propõe.

Qual é o contraponto desse sentimento de autonomia plena que Oscar Niemeyer defende para a arquitetura? O isolamento urbano e o pouco fôlego do programa dão a esse empreendimento um caráter de auto-suficiencia que anula quaisquer relações extrínsecas, que são, senão definidoras da própria arquitetura, pelo menos um de seus fundamentos.

Empreendimento "pioneiro", o conjunto da Pampulha (cujas obras em discussão são apenas uma parte) destinava-se a apontar novas zonas de crescimento para a cidade de Belo Horizonte, ou pelo menos para seus setores mais "nobres", já então ultrapassando os limites iniciais de seu plano urbanístico original. Surge em região "virgem", nas margens de uma represa[1]. O lago, mais esses pequenos exemplares de boa arquitetura vão compor um *cenário* ideal para o desenvolvemento direcionado da cidade. Não surgem e nem resultam de um plano urbanistico diretor, mas apenas como impulso e exemplo. Indicado o caminho e dado o passo inicial, essa região ficou à mercê de desenfreada especulação imobiliária, sem o controle antecipador do poder público (Bruand,1981:109). A preocupação de "exemplo" - de uma nova arquitetura e de um novo espírito moderno e empreendedor - fez com que o próprio Jucelino Kubitschek solicitasse a Oscar Niemeyer um projeto para uma residência para fins-de-semana. A formação desse "padrão" renovador suplantou as necessidades objetivas da urbanização, em todos os níveis (arruamento, zoneamento, códigos de edificação, paisagem, etc.). Arquitetura reduz-se dessa maneira a soluções emblemáticas (como vimos, não abruptamente, mas resultado de um bem definido processo), cujo nexo intrínseco - e razão de ser - é a *contemplação*. Não se estrutura na cidade ou no *plano* - inexistentes -, mas no lago, como reflexo e vazio que desobstrui as visuais. Até a singela capela dá as costas para a rua - que nem fôra ainda aberta -, a reminiscência da cidade, e se volta para o vazio através da fachada de vidro. O usual recolhimento dos ambientes religiosos é sacrificado pela magnífica visão do lago e de seus edifícios[2].

Boa parte das soluções encontradas na Pampulha se deve à sua extenuante visibilidade, elemento de ligação que dá unidade ao conjunto. Os resultados obtidos em relação à intensa exposição do conjunto a partir do interior de cada edifício, simultaneamente à sua instantânea revelação ao "usuário", anuncia o domínio do *metier* por parte do arquiteto e o tema da composição. Por suas

---

[1] Como em Brasília, a tábula rasa e o lago artificial. Talvez nasça aí a forte introversão da arquitetura brasileira, que raramente vai conseguir ultrapassar os limites do terreno que se propõe a projetar. Livre dos condicionantes sócio-culturais, se sobrecarregará do papel demiúrgico de instaurar a civilização no vasto território nacional, urbano ou não.

[2] Até o próprio Le Corbusier, quando projetou a capela em Ronchamp, tratou de introduzir a luz no templo e restringir as aberturas para o exterior, também magnífico. Se "arquitetura é luz", como afirmou nessa ocasião, isso não se traduziu na "janela horizontal" corbusiana, mas em "seteiras" que impedem a entrada ofuscante da luz do mundo exterior.

discretas dimensões - como requintadas obras de arte em um mostrador - e pela contiguidade dos espaços no interior, cada edifício se mostra a si e ao outros assim que nos aproximamos - compreendendo sua volumetria simples - e entramos em seu ambiente quase único. A extroversão das unidades se completa na introversão do conjunto da Pampulha, onde o deslumbrante jogo de visuais - vetores frenéticos e incessantes - que se estabelece entre a parte e o "todo" - não ultrapassa física nem conceitualmente os limites desse restrito "universo" que orbita o lago[3].

A exuberância formal desses edifícios é a contrapartida da homogeneidade conceitual e compositiva da solução. É emblematico no projeto desse conjunto a tábula-rasa (um "grau-zero" social) de que parte, definindo a introversão de toda a produção posterior. Os espaços-mínimos dos edifícios (a não-monumentalidade) e o anti-urbanismo da Pampulha anunciam, antes mesmo que Brasília, o abandono de um utópico "programa social". Alguma coisa já foi dita nesse sentido sobre a obra de Le Corbusier no pós-guerra. A experiência de Oscar Niemeyer, incluindo Brasília, ajuda a compreender melhor Ronchamp e Chandigarh (não porque, como sempre relembra Oscar Niemeyer, a mudança no trabalho de Le Corbusier se deva à sua influência, "barroca"...). A relação entre o edifício "célula" e o *Plano,* base da análise do MESP, não implica a proximidade da arquitetura moderna e a cidade. Ao contrário, essa arquitetura, e o próprio *Plano,* são também "anti-urbanos". O que ocorre com a Pampulha é que, ao aprofundar a cisão com a cidade, nega ao mesmo tempo qualquer possibilidade de transformação, ou utopia.

A rapidez com que o "programa" de Jucelino Kubitschek e Oscar Niemeyer foi abortado torna mais evidente a fragilidade com que foi concebido. Numa versão moderna do "baile da Ilha Fiscal", a festa encerrou-se com a inauguração, e a Pampulha nunca teve oportunidade de "funcionar". A capela não foi consagrada pelo arcebispo de Belo Horizonte, que ragiu mal ao arrôjo anti-religioso de suas formas; o jogo foi proibido no Brasil, inviabilizando o Cassino; o Iate Clube não

[3] Não podemos relacionar essa visibilidade intensa que marca o conjunto da Pampulha com as "promenadea architectureles" de Le Corbusier. Carlos E. D. Comas, em artigo sobre o período, procurar mostrar que, ao contrário do que foi dito aqui, o "jogo de volumes" do conjunto extrapola o caráter interior desses passeios para o "ar livre". O passeio arquitetônico de Le Corbusier acionava o tempo, como dimensão essencial para a apreensão total de uma arquitetura "complexa" nas relações que ela estabelece. Como no MESP, existe nesse conjunto um instantâneo de apreensão, que não convida ao passeio, mas à contemplação passiva. O jogo formal niemeyeriano se oferece de imediato, ao contrário da ville Savoy, por exemplo, que de "prisma" puro do exterior, surge, *com o percurso*, como plena de jogo plástico que comenta e reforça o conceito.

pôde promover esportes náuticos porque o lago ficou contaminado por parasitas, e durante algum tempo o rompimento da barragem rebaixou consideravelmente o nível d'água; a Casa de Baile, pensada para "danças populares", sem qualquer tipo de acesso por "transporte popular" a um bairro desabitado e de "elite", foi abandonado. Conclui Bruand, antes de destacar outras qualidades que a "função social" (os aspectos artísticos *strictu senso*...): "Consequentemente, 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). A completa ausência de "função social" - para usar a dicotomia grata aos autores que costumam analisar as obras de Oscar Niemeyer - desse projeto emblemático e fundador vai ser o principal argumento dos críticos da arquitetura moderna brasileira, como o já citado Max Bill. E também o de sua definitiva associação ao Estado Novo, em agonia quando da sua inauguração. O esgotamento ideológico desse modelo não impedirá sua repetição por décadas, a cavaleiro das relações populistas e autoritárias que o Estado Novo perpetuaria na tradição política brasileira. A construção de um "petit trianon" para encontros reservados da burguesia, em suas espectativas de ascensão econômica nos anos '40, serviu para possibilitar a "liberdade total" que o vocabulário de Oscar Niemeyer não dispensava. A partir desse pressuposto, sua imaginação e talento puderam dar forma às imagens que iriam em positivo interpretar o Brasil moderno, mesmo que sem fazer alusão direta à tradição, cultura, etc. Se as formas "generosas" dessa arquitetura sistematizam o arrojo técnico e criativo de um povo que pode se apresentar ao mundo moderno sem perder suas características próprias (um Renascimento tropical...), traduzem também com precisão a violência desse processo excludente de modernização social, que não se atenuaria desde então, prorrogando sua validade.

Os edifícios da Pampulha vão, cada um a seu modo, estabelecer um código formal de soluções, que se adaptarão a qualquer arquitetura. Podemos reconhecer no trabalho posterior de Oscar Niemeyer e de diversos arquitetos a sua reutilização em diferentes escalas, funções, contextos urbanos e culturais, etc. A condição necessária para tal versatilidade está em sua descontextualização de origem. 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. Mas vejamos do que trata esse repertório, pois ali também está a marca dessa especial condição.

O Cassino, como primeiro estudo da série, tem duas características que se destacam na análise de sua volumetria: a proporção e escala do Pavilhão - e evidente, o prosseguimento da utilização dos elementos originados no MESP/Le Corbusier -, e a hipertrofia dos volumes "anexos" que começam a disputar em importância na composição com o volume principal. É o "elo perdido" entre os projetos dos anos '30 e os outros edifícios do conjunto da Pampulha (e aqueles do período posterior), baseados em constrições volumétricas. Nele podemos ver ainda diversos elementos - claro que já com desconforto... - em diálogo num mesmo edifício, o que será substituído imediatamente por edifícios-elemento em relação no conjunto (não urbano, como vimos acima, nem até mesmo em Brasília). Mesmo quando esse conjunto não existe, esse edifício-elemento se relacionará com um "ideal" de conjunto. Mais frequentemente, os projetos de Oscar Niemeyer recomporão - na separação "funcional" dos volumes - alguns elementos que, ao mesmo tempo em que formam um "micro-conjunto", dispõem-se como cenário mínimo e suficiente para desenvolver a própria composição. Nesse sentido, a experiência do Cassino se mostra fundamental porque, com o crescimento hipertrófico dos volumes anexos - já presentes em outra proporção no Pavilhão -, a sua contiguidade espacial, caracterizando ainda funcionalmente um bloco único, acarreta uma proximidade deformadora e desarmônica (atenuada pela exímia híper-exposição intra e inter-volumétrica, incluindo os outros edifícios).

Dessa forma, o volume em forma de "pera" (a boate) e o prisma da cozinha, no lado norte, provocam, pela proximidade apontada e pela "correção" habilidosa desse desconforto, um espaço estrutural e volumetricamente "complexo", cheio de cantos e concordâncias inusitadas. Apesar de sugerir uma elaboração excessiva dos pequenos espaços interiores, não podemos esquecer que isso se deve à superação de problemas criados pela tentativa de adequar volumes independentes, próximos, a um bloco ainda unitário, compacto e de pequenas dimensões. O volume da boate, estrutural, funcional e volumetricamente independente do salão de jogos, ganha, a partir do exterior, um elemento de concordância com o prisma principal: a escada que liga aos terraços inferiores. Originada nas soluções corbusianas para o MESP (a escada envidraçada a partir dos degraus, que levava do térreo ao salão de exposições), aqui ela serve também

de concordância entre a curva exterior da "pera" e a *ortogonalidade* do bloco principal. De Le Corbusier vem também a referência aos *pilotis* (entendidos aqui apenas como pilares expostos no térreo), que às vezes lembram, na proporção de alguns ângulos, a *Ville Savoy*. Para tanto, uma série de volumes ou caixilhos recuados no térreo parecem ter, como única explicação para sua conformação, a necessidade de expor as colunas (como a sala do administrador e o vestiário, ambos sob a cozinha). Dos riscos corbusianos para o MESP, podemos também recuperar o saguão envidraçado e com pé direito duplo (que "interrompia" a *fachada no* térreo e no 1º pavimento), os caixilhos recuados, e a estátua no jardim em frente a entrada. Interrompendo esse saguão monumental - como queria Le Corbusier no MESP -, temos, na fachada principal, uma pequena empena "cega" no primeiro pavimento, no trecho do mezanino. Os outros lados desse mezanino têm abertura total para o lago, dando a essa empena uma forte conotação plástica de composição de cheios e vazios da fachada, de lembrança corbusiana. Tal impressão é reforçada pela interupção da parede perpendicular a essa empena, que para imediatamente ao encontrar a linha dos caixilhos recuados - para um efeito volumétrico exclusivo da fachada. Principalmente porque, funcionalmente ao que parece, seu prolongamento era necessário por mais alguns metros, já que, a partir do interior, foi substituida por uma parede que define nesse canto um ambiente indeterminado. Essa parede, para evitar - ou destacar - o parapeito do mezanino, faz uma curva para encontrar novamente a parede que compõe a empena cega (não sem antes fazer nova curva para evitar - ou destacar - um pilar). Caso a "falsa" parede que vai da fachada até o caixilho (menos de um metro) se prolongasse até construir esse espaço necessário no mezanino, a "ilusão" volumétrica daquela composição plástica da fachada corresponderia ao desenho do interior (um dos preceitos elementares da "fachada livre" corbusiana).

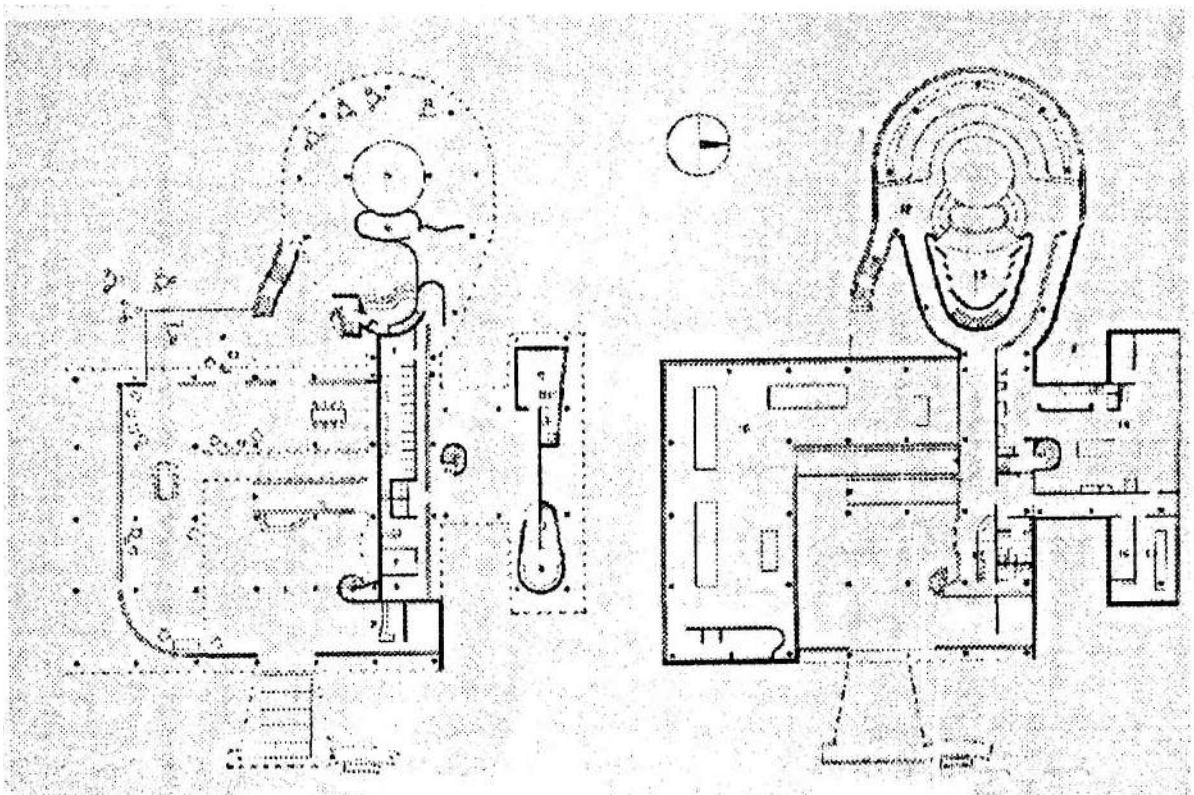
A rampa que dava acesso ao terraço superior do Pavilhão, produzia na fachada um efeito inusitado, e até - ao que parece pela planta e pelas fotografias -, desproporcional. Sua "função" permitía uma curva ascencional, que compunha, como elemento externo, um forte contraste com a ortogonalidade da fachada. Nesse caso ainda, ultrapassando essa moldura que definia um prisma "virtual", se relacionava diretamente às curvas deixadas à mostra (laje e auditório) no pavimento superior. Como vimos, seu grande papel era esse "efeito" plástico destacado. No Cassino, a desnecessidade funcional de uma rampa em

contraposição ao seu efeito plástico, produz uma marquise que protege a entrada principal. Em planta ela conjuga uma forma trapezoidal e um prolongamento em curva que "abraçaria" algum elemento que não foi colocado (seria a estatua hoje recuada?). Em elevação, sua "aparente instabildade" dá à fachada "marcada por seu equilíbrio" um "traço dinâmico" (Bruand,1981:111). Essa decomposição da rampa do Pavilhão (numa sugestão de interpretação) exemplifica o "laboratório" operado por Oscar Niemeyer nesse projeto: decompõe de cada elemento da composição os "efeitos" resultantes de sua forma (sobre a percepção, como queria Mário Pedrosa?). A partir dessa separação (que nesse caso a marquise exemplifica), ele irá concentrar *cada* efeito em um só elemento, potencializando-o. O Cassino é essa decomposição de efeitos (perceptivos?) justapostos sob uma mesma composição, sob um mesmo volume que mal consegue conter tal dispersão[4]. Orquestrados por sua condição narcísica de um *joie de vivre* que conhece bem os seus limites.

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 de contrários, absolutiza e reduz conteúdos. No conjunto, esse efeitos metonímicos estabelecem oposiçoes volumétricas elementares que serão muitas vezes o tema principal dessa arquitetura. Nos outros edifícios desse conjunto essa operação de *simplificação* e *otimização* semântica pode ser melhor verificada.

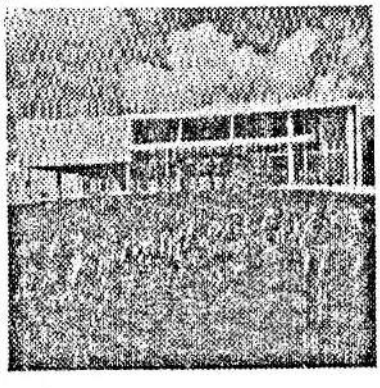
Como depuração de um dos componentes do Cassino - o volume curvo do "restaurante-dançante" - Oscar Niemeyer projeta em seguida a Casa de Baile para danças populares numa pequena "ilha" próxima às margens do lago. Esse exercício também lhe dará oportunidade de desenvolver enquanto forma arquitetônica aquilo que era um *elemento* no Pavilhão - e discretamente no Cassino -, a laje curva como ruptura e "subversão" da modulação "dominó" (agora uma longínqua referência). No Pavilhão, uma dessas lajes cobria parcialmente o terraço superior e fazia a concordância entre o bloco principal (compacto) e os outros elementos a princípio dispersos. Sua forma curva cobria também, em

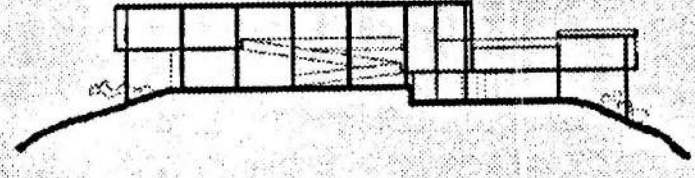
[4] Mesmo os mais entusiasmados com essa arquitetura detectam problemas nesse projeto. Bruand limita-se ao "interior mal resolvido" e ao "mau-gosto" da tradição dos cassinos do século XIX: "chegando a uma criação original, nos aspectos funcional e plástico, não obteve entretanto os mesmos resultados no tratamento dos ambientes internos..." (1981:111). Esquece que o sacrifício dos interiores provém das soluções globais que priorizam outros aspectos. Não se pode falar de uma sem a outra.



Térreo

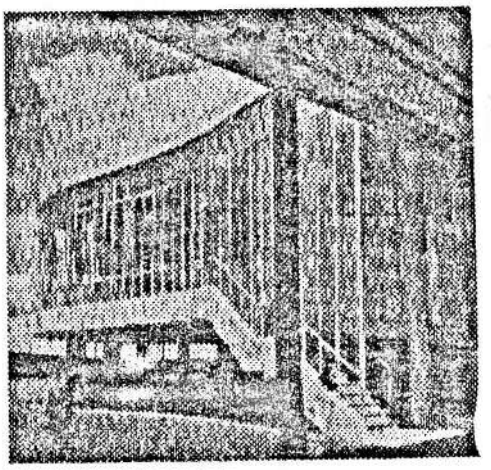
Superior

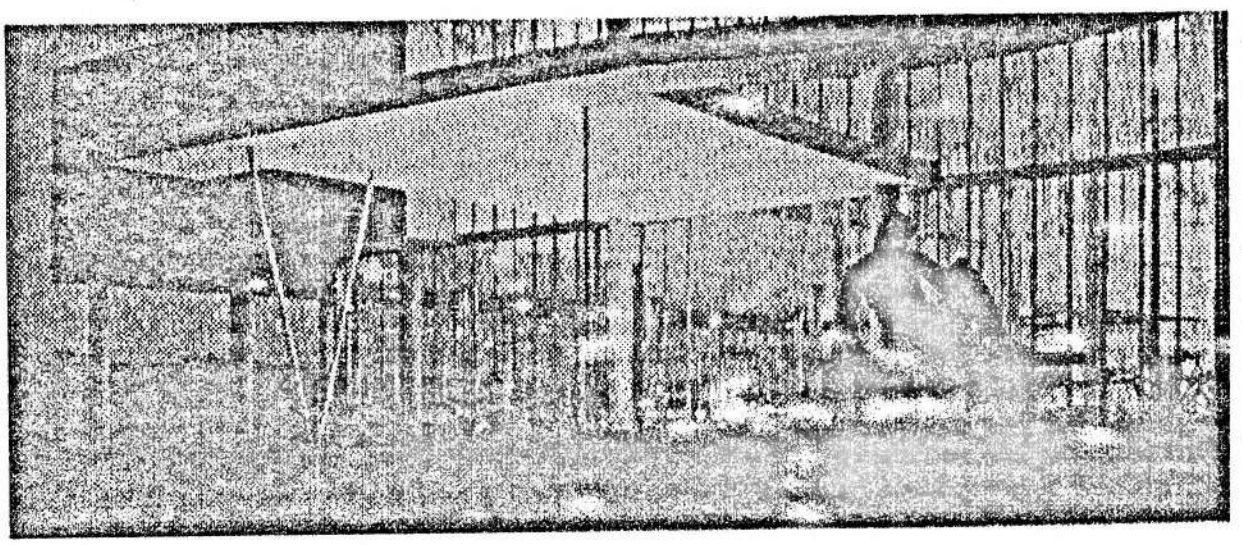


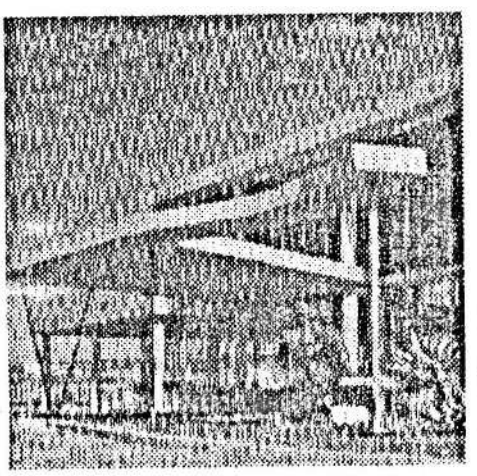


Corte

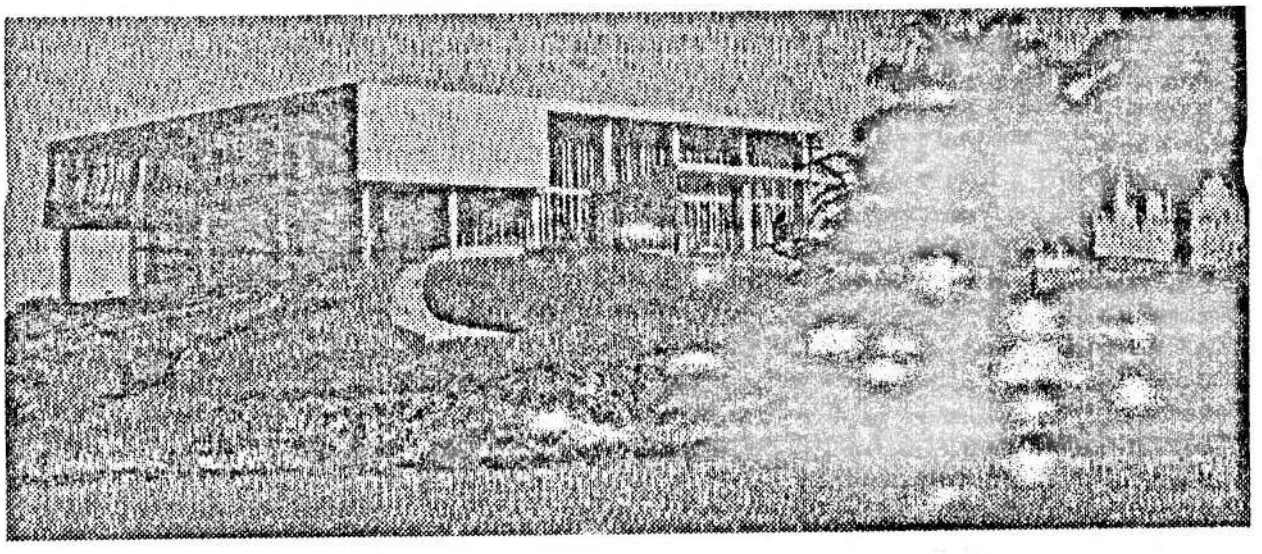
Cassino (Mindlin,1956:168)



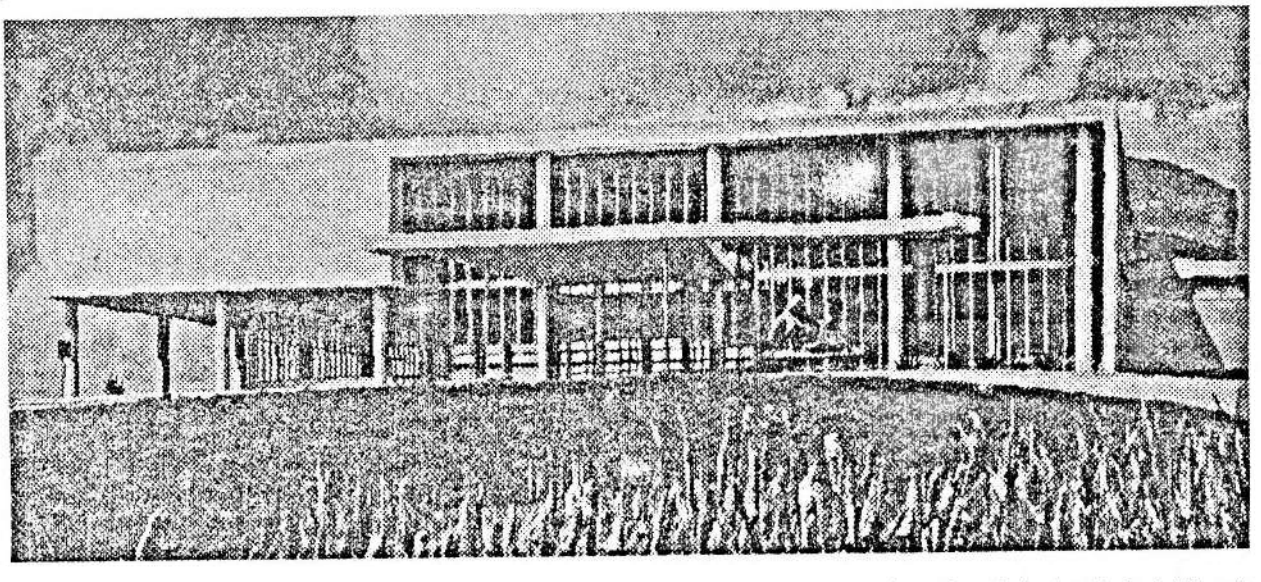




Cassino - 1942 (Mindlin,1956:169)



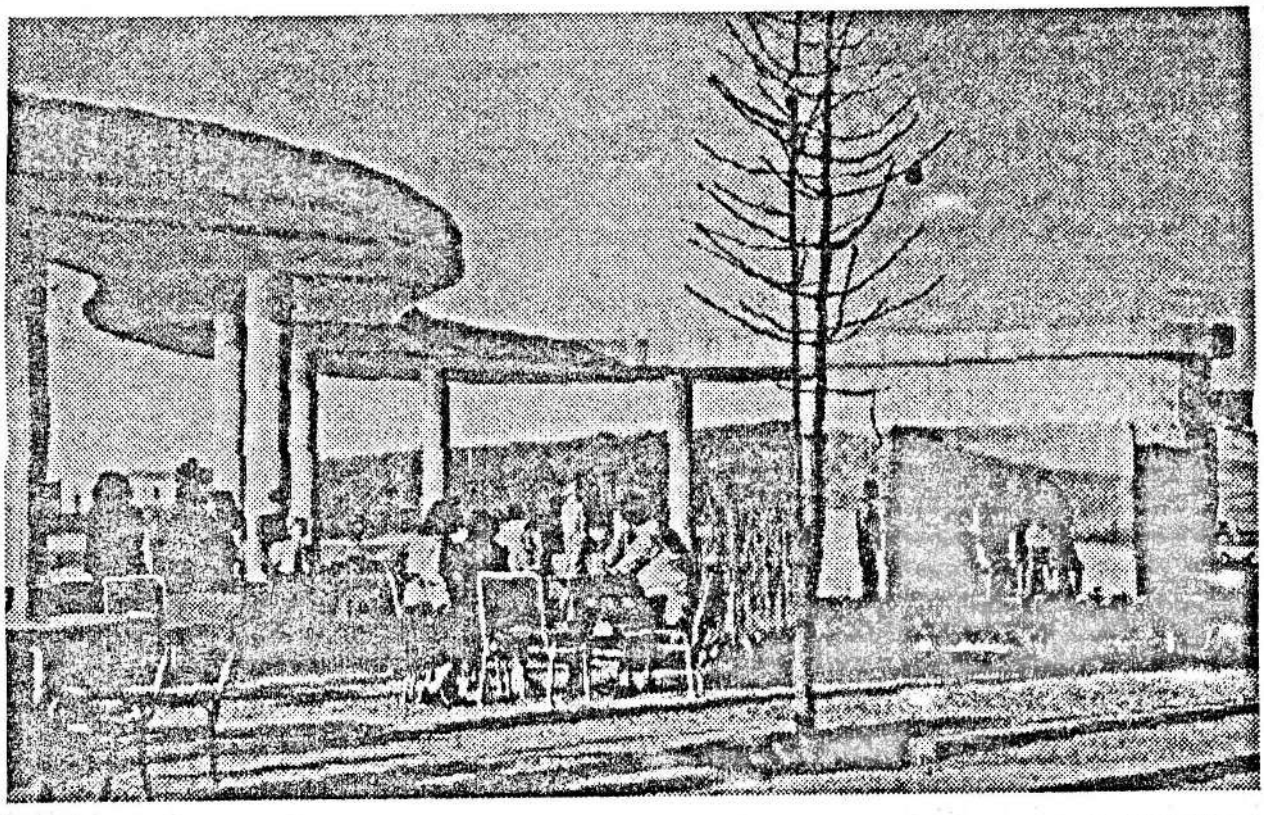
Cassino -vista do lago (Mindlin,1956:169)



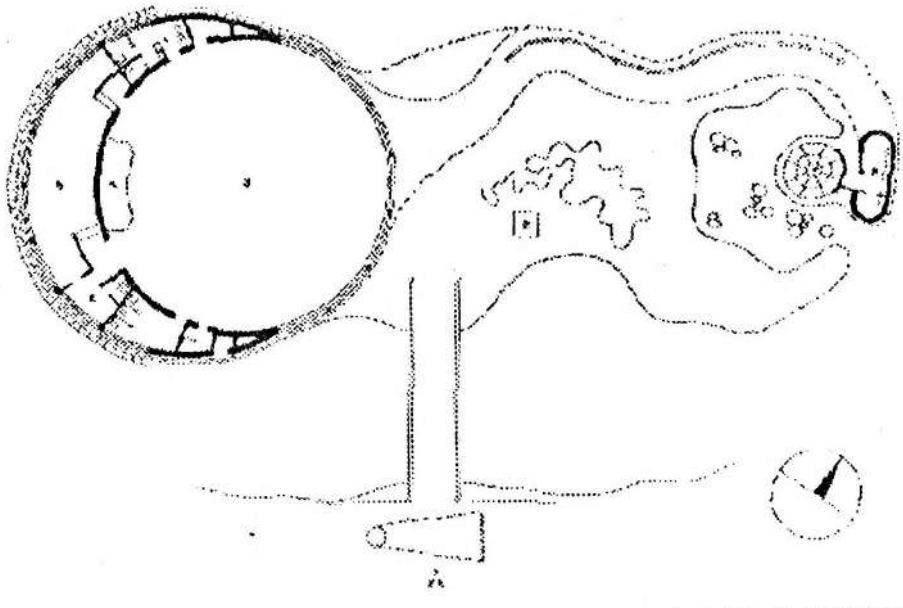
Casssino - fachada principal (Bienal)

determinado ponto, a planta em hipérbole do pequeno auditório. Na Casa de Baile, laje curva e volumes curvos se fundem - extrudados - na continuidade de uma forma aérea que, em alguns momentos se prolonga na vertical até o solo, formando superfícies continentes dos espaços internos. Dois volumes simples se formam a partir desse procedimento (área vezes altura): o restaurante, com seus espaços de apoio, e o vestiário atrás do pequeno palco. Resulta daí um planta curva com elevações rigorosamente verticais, reforçadas pela marcação dos *pilotis*. Duas circunferências, uma maior e outra menor, decentradas e secantes, formam o volume principal. Internamente temos um círculo perfeito formando o salão do restaurante. Na área residual da circunferência maior se encontram a cozinha, os sanitários, depósitos, etc. Externamente, apesar da suave distorção provocada pela excentricidade, o volume tem forma próxima à pureza do cilindro. A partir daí, a laje prossegue desenvolvendo formas mais irregulares até abraçar o palco. A idéia de continuidade "conceitual" desse volume/laje - inequívoca para quem observa a planta - é informada ao usuário pela transparência do lado do círculo que se volta para o terraço. A parede que contém as áreas de apoio é interrompida pela caixilharia e pela sequência de pilares que então vão suportar a laje, dispostos radialmente a partir do centro do círculo menor. Ao mesmo tempo em que os caixilhos envidraçados do piso ao teto transformam volume e laje em objeto único, a disposição "regular" dos seis pilares vais se confundindo com a irregularidade absoluta dos pilares da marquise (o sistema laje maciça-pilar, sem vigas, ajuda a reduzir a composição a elementos verticais e horizontais). Temos a seguinte sequênicia de transição horizontal: cheio, tranparência, vazio e cheio (o volume atrás do palco). A transparência é a responsável pela exibição ao usuário do "jogo" em andamento, pois dá à laje a condição "conceitual" de conter cheios e vazios (interior e exterior) sem alterar sua forma, ou principalmente, sua evolução horizontal. Uma laje se tranforma em espaço arquitetônico, dela resultam, sem ruptura, diferentes hierarquias funcionais. Aqueles volumes curvos "anexos" - que concentravam a diversidade formal, em contraposição à regra da lâmina -, se tornam espaços suficientes através da intervenção de uma laje que, se antes tinha o papel aglutinador de elementos, passa a ser ela mesma o elemento.[5]

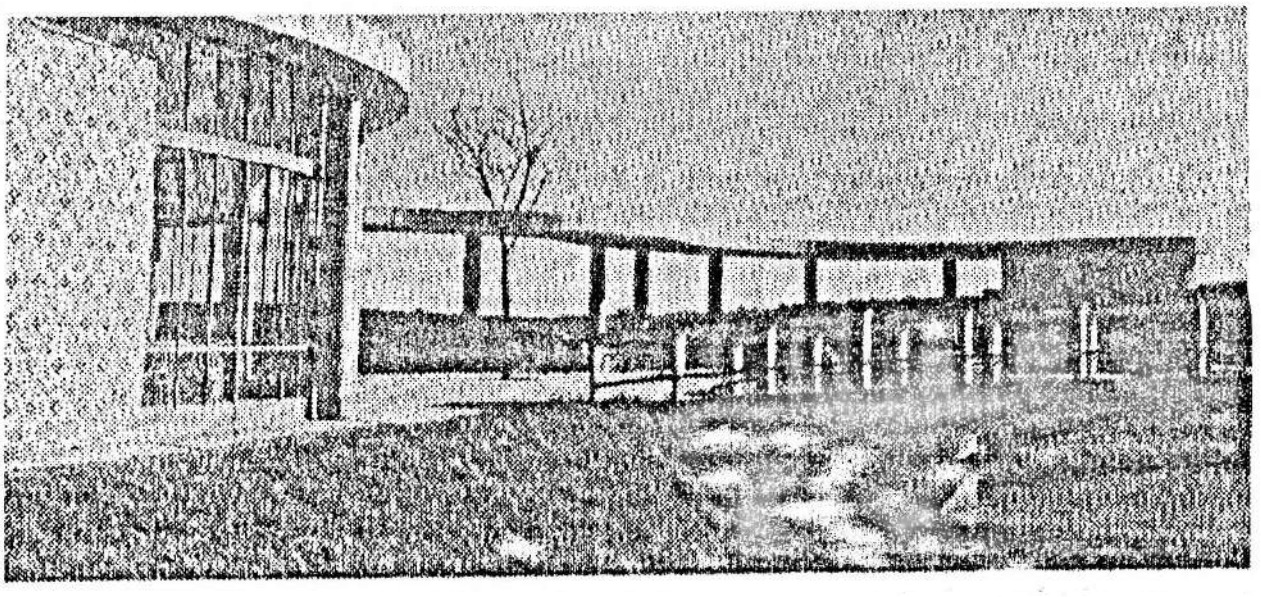
[5] Infelizmente as autoridades responsáveis pelo patrimônico artístico de Minas Gerais não perceberam que a transição visual entre o "teto" do salão do restaurante e a marquise era um dos mais importantes "efeitos" desse projeto, talvez a chave de sua compreensão. Permitiram, na última reforma/restauro que, ao corretamente substituir um estranho "museu" por um bar "dançante", fosse rebaixado o forro do salão para a instalação de ar condicionado. Esse forro é interrompido menos

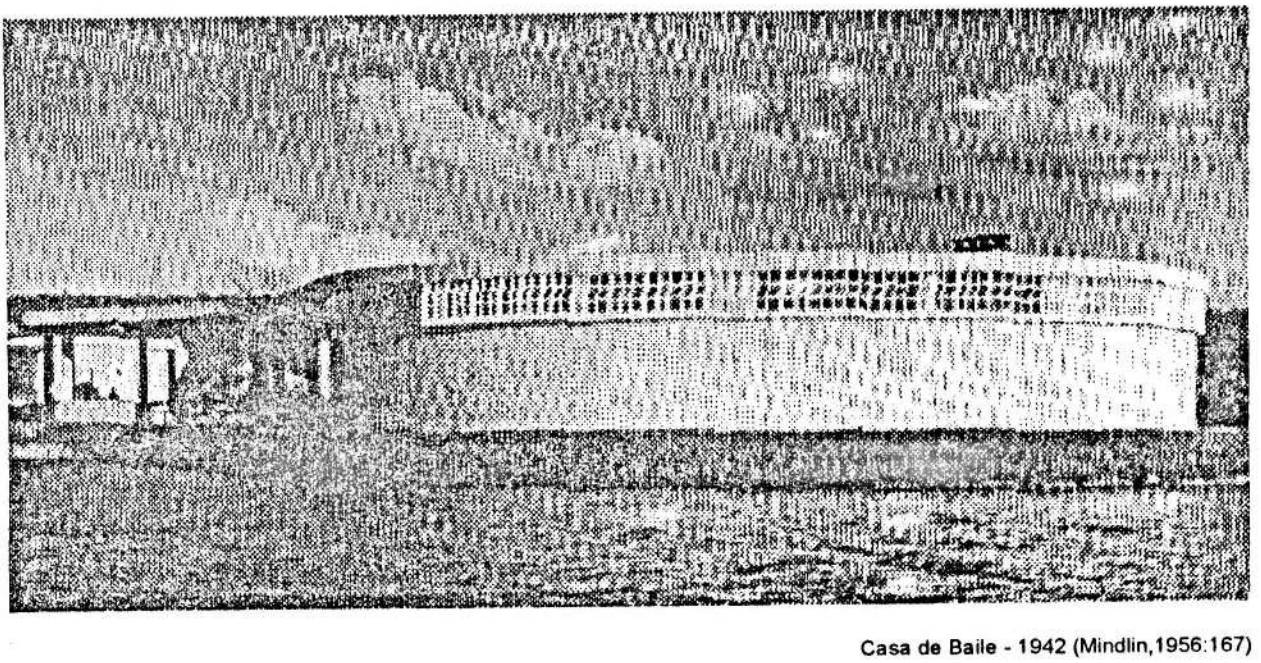


Casa de Baile - 1942 (Bienal)



Planta Casa de Baile (Mindlin,1956:166)





Casa de Baile - 1942 (Mindlin,1956:167)

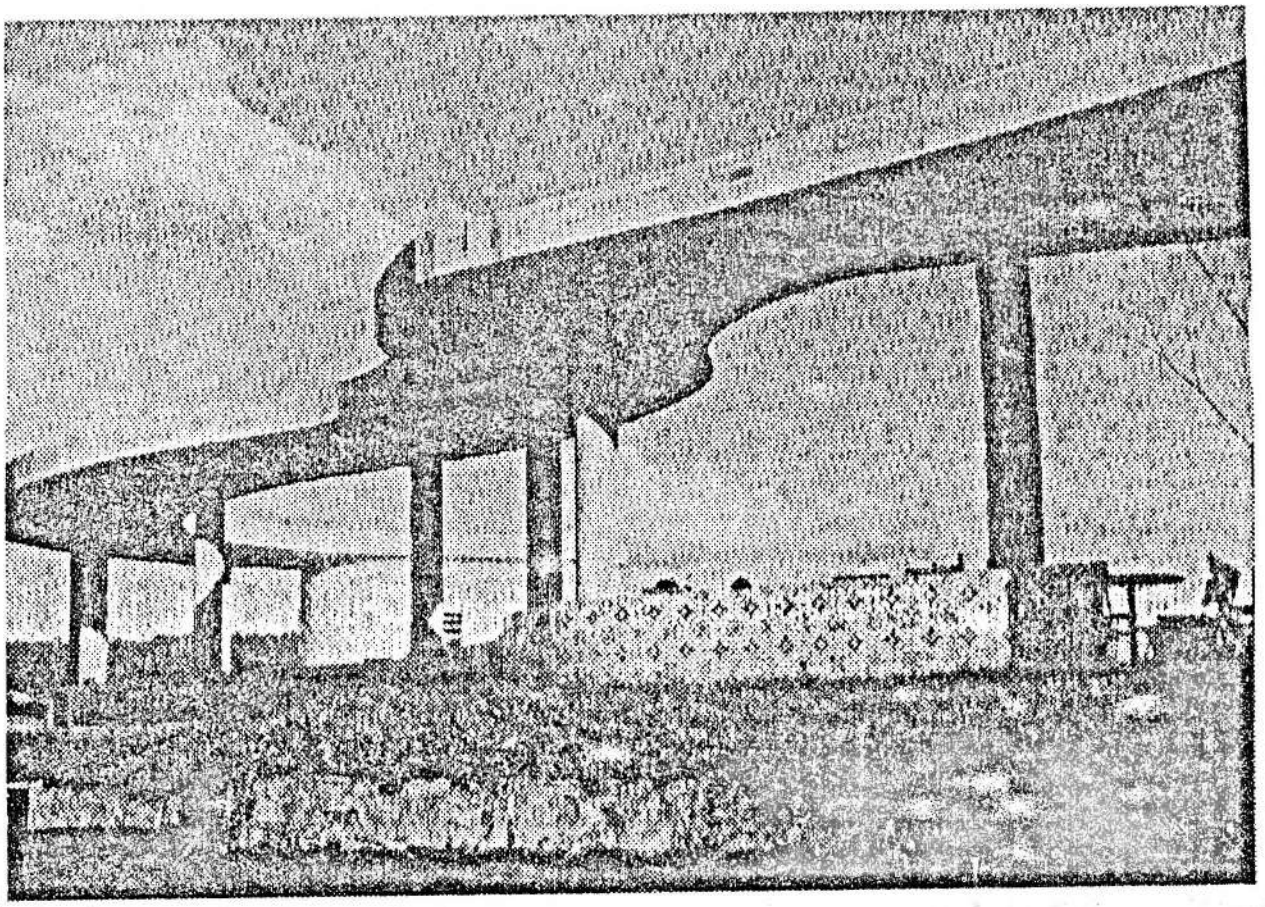
As analogias formais desse projeto são inúmeras, e fazem parte daquela aproximação *ad hoc* com as "coisas do Brasil". A reprodução das núvens e suas sombras através da forma irreguar e curva da marquise suspensa, e da margem sinuosa do lago reproduzida também no pier, se transformam em mímese natural e tropical. Uma natureza muito especial, nesse caso, já que essa ilha e sua forma foram criadas artificialmente no lago da Pampulha, ele mesmo artificial. Serve, no nosso caso, como metáfora de uma figuração que, ao realizar-se em determinada conjuntura, recria depurando segundo suas necessidades, a própria natureza que pretende representar.

A celebrada marquise - palco e platéia desse jogo de visibilidades - nos permite a compreensão da separação operada entre forma moderna e lógica estrutural nesse projeto (apesar de ser um dos dogmas mais lembrados da arquitetura moderna, essa lógica estrutural, assim como a funcional, quase sempre submeteram-se a velados, ou explícitos, jogos formais...). Nesse caso ela absolutiza duas soluções já parcialmente desenvolvidas, cujo sentido original só pode ser agora compreendido. Primeiro, a total desestruturação ortogonal do alinhamento dos pilares - ex-*pilotis*. Segundo, a laje curva em "jogo subversivo" - contraposta à regularidade e ortogonalidade. No Pavilhão, para acompanhar a "suave" curva do terreno, os pilares do bloco principal seguiam um eixo que a acompanhava. Esse eixo - assim como o transversal, reto -, se repetia regularmente, formando uma sequência não ortogonal, mas, poderíamos dizer, modular. Os pilares da marquise, ao contrário, estão dispostos "aleatoriamente", nem mesmo seguindo o "eixo" médio da marquise (o que, devido à sua forma "livre", praticamente não significaria nada). O passeio "subversivo" da laje do mezanino do Pavilhão em relação à regularidade - comprometida pelo eixo curvo -, se transforma agora em forma "livre" sobre pilares "aleatórios". Findo o "jogo", temos o resultado final descontextualizado, isolado e exponenciado (irregularidade sobre irregularidade).

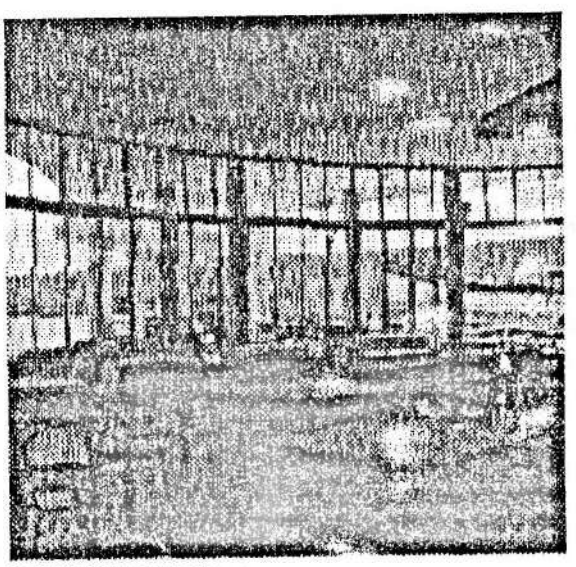
Assim se constitui um dos elementos mais marcantes da mitologia da arquitetura moderna brasileira, emblema de sua volatização ideológica e social. E esse é o espaço possível para o exercício de sua autoproclamada criatividade e "liberdade":

---

de um metro antes de chegar ao caixilho, anulando completamente o efeito da continuidade espacial. Existem diversas solução para esse problema que possibilitariam o acondicionamento de ar sem alterar tão drasticamente a arquitetura do edifício. A preocupação exagerada com detalhes que desfigurariam os edifícios históricos (!) as vezes impede a compreensão de sua arquitetura.



Marquise da Casa de Baile (Mindlin,1956:157)

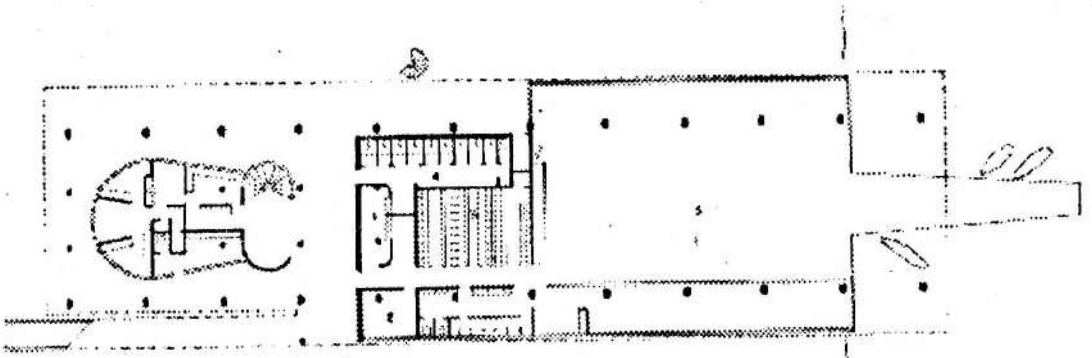


Vista da Marquise a partir do interior
(Mindlin,1956:166)

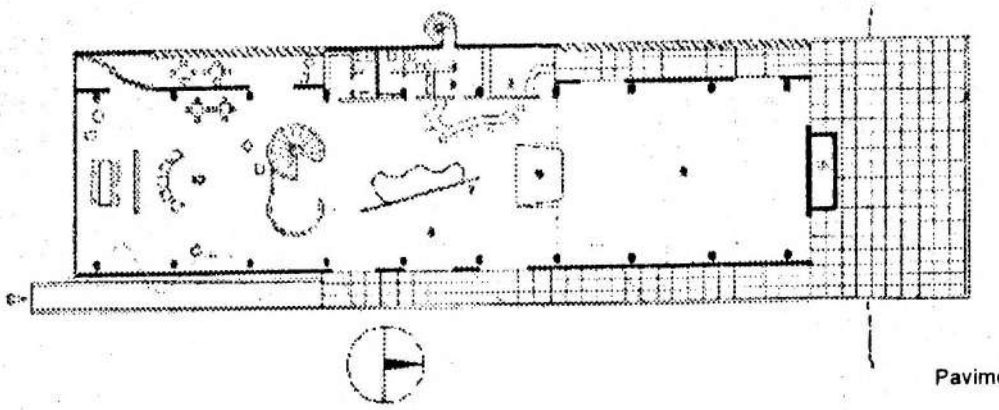
uma ilha dentro de uma "ilha" (que por causa de sua introversão narcísica faz a terra gravitar a água do lago/espelho da Pampulha). Tal isolamento permitiu a depuração de um repertório que pôde então, por repetição e discretas alterações, repetir-se como uma "tipologia" sem "tipo" - por que não atrelada diretamente a uma função -, mas propositora de "extratos" homogêneos de concretos distintos (tradição cultural, base formal e conceitual da arquitetura moderna e modernismo brasileiro sob o impacto da ação do Estado empreendedor).

Após a intensa movimentação de planta no edifício da Casa de Baile, vamos encontrar no Iate Clube esse processo atingindo as elevações: a planta quadrada (com pequenos volumes curvos isolados nos *pilotis* e no salão) não revela o "movimento" das verticais que, como num gráfico, tem alturas distintas a cada intervalo. No caso anterior, as elevações não informavam o "dinamismo" da planta. Agora, a variação das alturas dos pilares - rompimento do "metro" vertical da estrutura dominó - incide num mesmo pavimento. A conjugação de dois prismas trapezoidais unidos pela base menor vai formar um "volume" que torna irregular não a planta, mas a elevação. A laje "borboleta", formada a partir de um ângulo interno que forma uma "calha", vai ser também um padrão que se repetirá no tratamento dos volumes prismáticos de vários projetos a partir daí. A forma desse volume pode ser atribuída também a Le Corbusier, que desenvolveu, em projetos como a Casa em Mathes, de 1935, volumes similares. Porém, a "calha" formada pelo ângulo era exatamente uma calha, receptora das águas pluviais do telhado, feito de telhas industrializadas de fibrocimento (inversão da tradicional solução em "tesoura"). Essa variável, dentre outras, é a responsável pelas "inesperadas solucões" que Le Corbusier criou para um "orçamento tão reduzido" (Boesiger,1971:70).

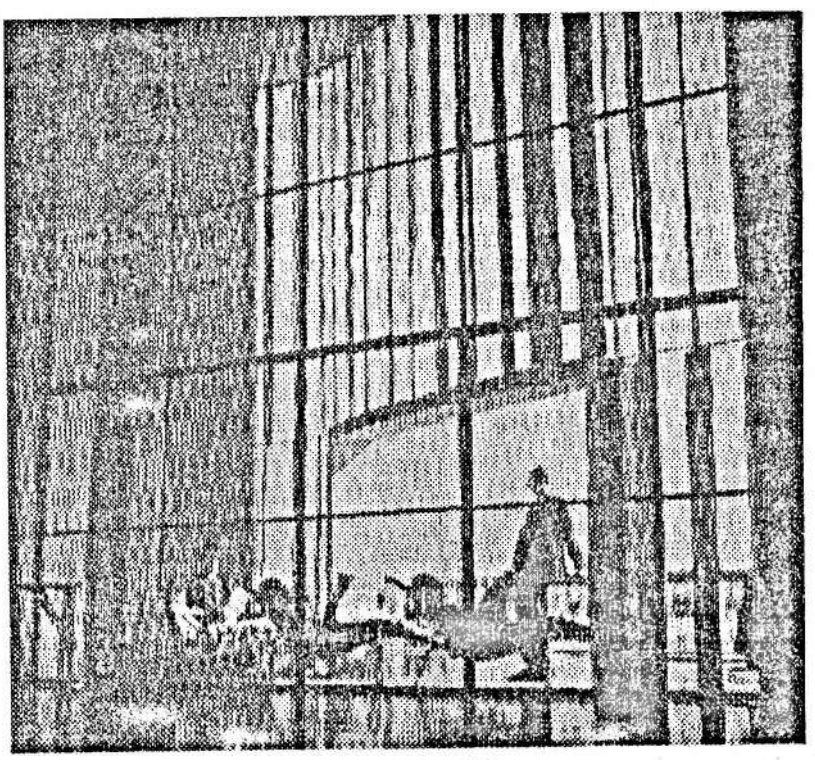
A solução encontrada por Oscar Niemeyer vai criar um "volume". Não que não os tivéssemos até agora - que a arquitetura deles necessita... -, mas um "volume" que represente, dentro do que foi apontado, uma "redução" que se contrapusesse ao cubo da arquitetura mínima funcional. O "mínimo" niemeyeriano não é resultado nem de uma sintetização do tipo "forma-função" da arquitetura moderna, nem de sua reprodutibilidade industrial. Mas anuncia sua libertação desses princípios. Se liberta do padrão "dominó" na horizontal, depois na vertical, e acaba recriando um "volume-extrato", flexibilização absoluta ao mesmo tempo nos dois planos (a ser completada, como veremos, na Igreja de São Francisco). Até agora tínhamos,



Pavimento Térreo



Pavimento Superior



late Clube - 1939
(Mindlin,1956:170)

apesar de toda a alteração conceitual da estrutura "dominó" corbusiana, "fatias" horizontais que definiam um continuidade "conceitual" de mega-estrutura. Mesmo a Casa de Baile, cuja forma rompia qualquer idéia de módulo, ainda tinha na vertical fortes resquícios do sistema pilar-laje, que possibilitaria uma continuidade para cima (atenção: essa relação não tem nenhum sentido prático, apenas recupera a origem e razão de ser desse sistema). Não podemos esquecer, apesar de não tratarmos diretamente, da arquitetura que sucedeu a esse momento definidor. O que é o edifíco de apartamentos da praça da Liberdade em Belo Horizonte, de 1954 (ou mesmo o edifício Montreal e o Copan, em São Paulo) que a repetição, por um eixo vertical, de lajes com as formas decorrentes dessa marquise (com "cheios"- os cômodos -, e "vazios" - as varandas)? O Iate Clube possibilita, na anulação da regularidade vertical, ou o que havia restado dela, a criação de um volume único, irrepetível em qualquer direção, a não ser como unidade autônoma.

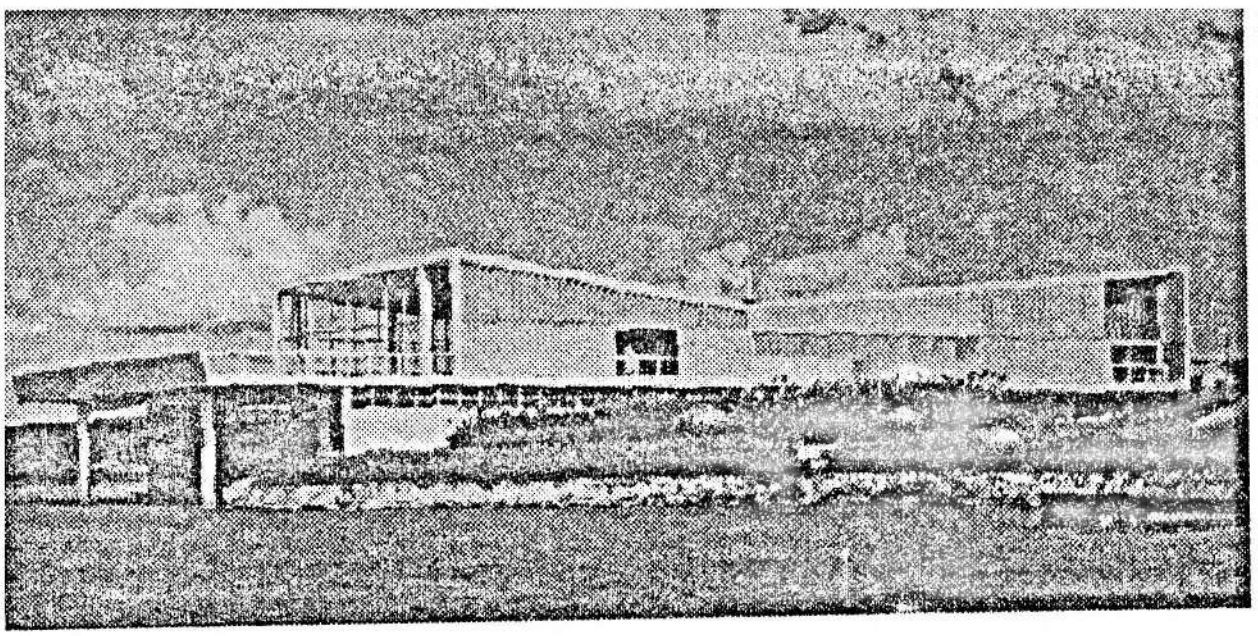
Mas ainda existe alí uma interconexão mais arquitetônica que "objetual" (os críticos e defensores vão qualificá-la de "escultórica", isentando-a). Isso torna esse projeto um dos mais interessantes do conjunto. A forma "pura" - ou "purificada" - do Iate, que corresponde a toda parte coberta do pavimento superior, tem que se relacionar com um programa mínimo que transforma a relação com a base (*pilotis* na frente e fechada atrás, com exceção do último par de pilares que estão parcialmente submersos). Esse volume superior adquire diferentes leitura dependendo do lado em que é observado[6]. Devemos remetê-lo à Estação de hidro-aviões, de Attílio Corrêa Lima, de 1938. Esse projeto, um dos mais importantes do período, não busca um "falseamento" volumétrico, mas antes faz do deslocamento dos volumes inferior e superior, um feliz 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. No Iate Clube cria-se um "falso" deslocamento para evidenciar o volume principal e a flutuação. A laje do primeiro piso se prolonga sobre a água, cobrindo a garagem dos barcos e o atracadouro. Sobre ela, um panorâmico terraço de onde se avista todo o conjunto da Pampulha.

[6] Ainda que os "riscos" ilustrativos de Oscar Niemeyer simplifiquem essa volumetria destacando apenas o volume trapezoidal sobre as águas do lago, sua inserção na base construída resultou em elaboradas soluções que valorizam essa arquitetura. As descaracterizações atuais, inclusive o rebaixamento do nível d'água da represa, têm comprometido seriamente essas qualidades. Porém o clube tem o mérito de ser o único edifício que permaneceu funcionando mais ou menos de acordo com o programa original até os dias de hoje. Tem como destaque um importante painel de Portinari, pintado exclusivamente para o local.

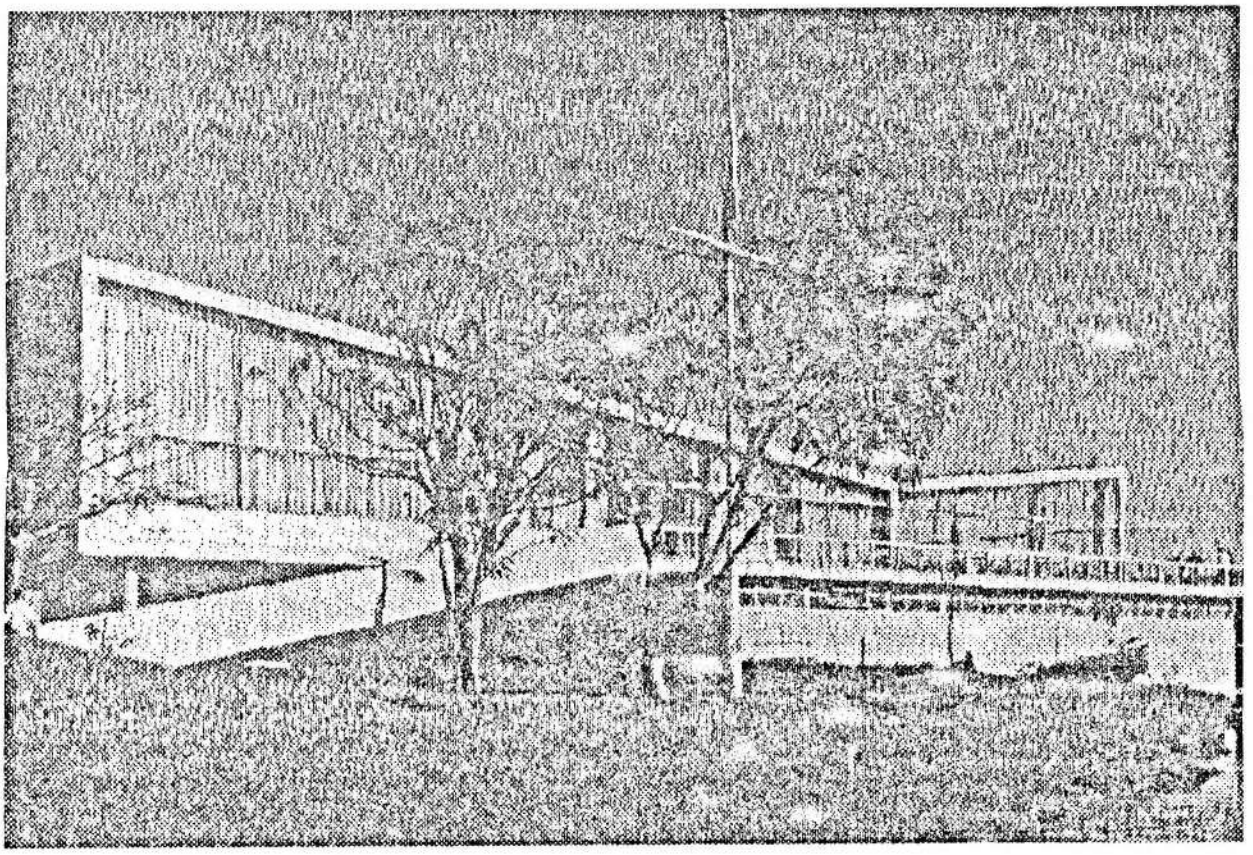
Na entrada, o volume se projeta sobre *pilotis*, que mal coseguem conter o volume curvo onde hoje é uma boate, e na época provavelmente a administração. Entre esses extremos, os vestiários criam um fechamento que não coincide com o volume superior, indo até o limite definido pela rampa e terraço lateral. A laje que separa os pavimentos, separa também a solução: encima, um volume em definição, embaixo, um "sistema" (*pilotis*, pilares - que não ultrapassam a laje, volumes, "cheios", "vazios", etc.) Esse desencontro, que nega em parte essa concisão volumétrica almejada, dá um dinamismo que a fachada oeste não possui, sugestiva que é desse volume "puro" que não existe (como sugere sua lembrança).

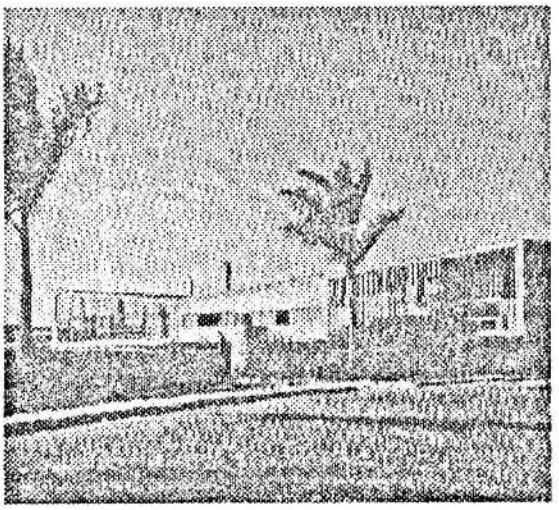
O ar etéreo desse volume suave e envidraçado sobre as águas do lago impediu que se utilizasse a laje "borboleta" (forma) como cobertura (função). Sem possibilidade de receber a caixa d'água - forte elemento arquitetônico e compositivo do "terraço jardim" corbusiano - ela foi inicalmente localizada na fachada norte do pavimento superior, como indica a planta do livro de Henrique Mindlin (1956:170). Não foi construída, provavelmente por impedir demasiadamente a vista do lago a partir do salão, além de não fornecer, ficando nessa posição, pressão suficiente para os sanitários nesse nível. Hoje existe uma torre de caixa d'água fora da edificação, cuja proximidade interfere negativamente no volume principal[7]. Questões térmicas e de impermeabilização também ficam agravadas com essa solução (laje inclinada maciça de concreto). A ausência de quebra-sol do lado leste, que possui toda sua extensão envidraçada, aumenta no verão a temperatura do salão significativamente. O sol intenso fez com que o revestimento dos pilares, originalmente de madeira, se deteriorassem e fossem substituídos inadequadamente por alumínio. A falta de manutenção adequada do sistema de movimentação dos quebra-sóis verticais, faz com que eles fiquem

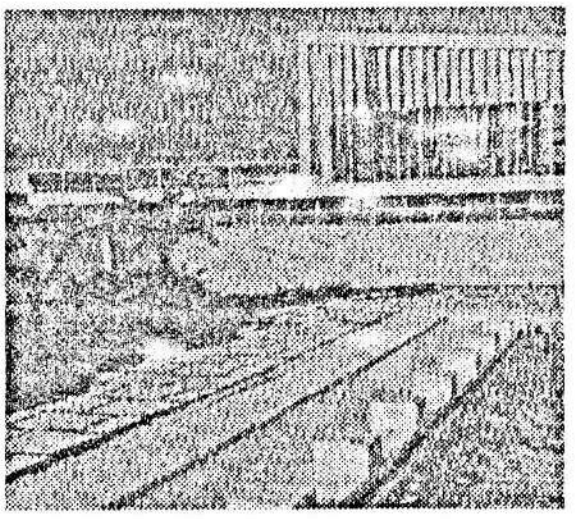
[7] Caixas d'água devem ter sido um problema na Pampulha. Recentemente o bar que ocupa a Casa de Baile construiu uma estrutura metálica para apoiar duas caixas d'água de cimento amianto, coladas ao edifício. Foi retirada depois que as autoridades foram acionadas. No cassino, o volume curvo da coberura - que no MESP contém a caixa d'água, como manda a lição corbusiana -, é o vazio que serviria de urdimento (espécie de sótão onde se localizam as roldanas que acionam os cenários). Sua forma tipo "feijão" praticamente inviabiliza sua utilização para esse fim. Mantém coerência (!) com a forma do depósito do térreo, formando um espécie de pilar que "explode" o volume (como as caixas de escadas, só que estas no exterior). A caixa d'água de "verdade" fica num volume baixo que aproveita a "platibanda" do volume do restaurante/teatro.
No Iate Clube existe hoje uma polêmica entre os proprietários, que querem resolver seus problemas imediatos, as autoridades preservacionistas e o arquiteto - que já não permite mais a inclusão desse projeto, em seu estado atual, em catálogos de suas obras. Apesar de difíceis, poderiam ser encontradas soluções que adequassem a importância do edifício a sua utilização. O anexo, muitas vezes maior e mais pesado que o original, apesar de acordo com a legislação, prejudica não apenas seu vizinho mais proximo, o próprio Iate Clube, como todo o conjunto da Pampulha.



Iate Clube - 1942 (Bienal)





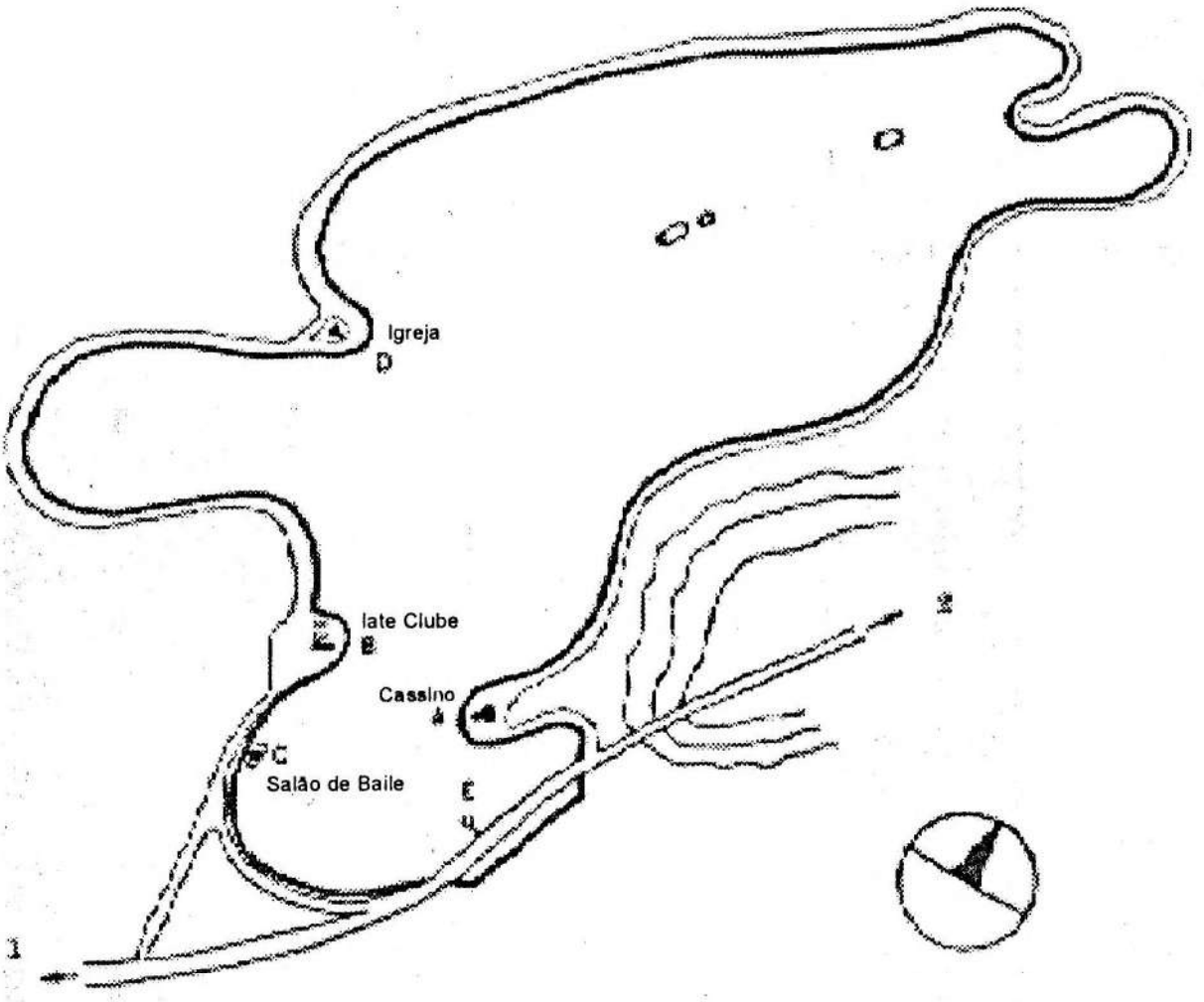


late Clube - 1942 (Mindlin,1956:171)

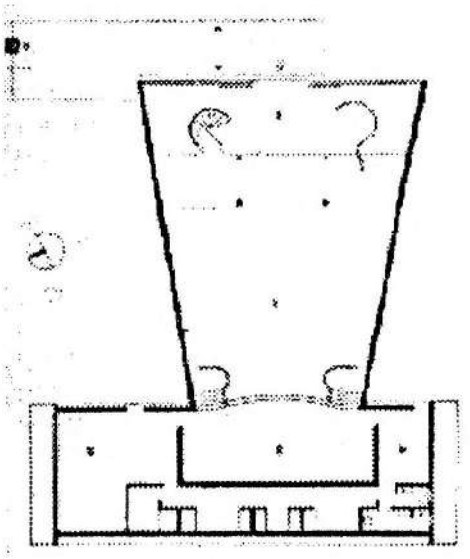
quase que inteiramente fechados, impedindo a visão tão cara à definição do partido original[8]. Todos esses problemas foram, de certa forma, criados para estabelecer a "pureza" - anti-arquitetônica - desse volume único e suficiente.

Mas a grande solução - pelos frutos que viria a dar - se encontra na pequena Igreja de São Francisco. Todos os ítens do programa estão sob controle de um volume único (ainda que seccionado). Não foi necessário forçar concordâncias de elementos conflitantes, como nos outros projetos, em busca de um objeto único - reintegração "espontânea" de fragmentos. Aqui encontramos a solução "clara e natural" com que Oscar Niemeyer definiria a maioria de seus projetos, e que surge normalmente de um simples risco no papel branco, definindo uma *estrutura-forma* (a solução espacial se dá na criação de um elemento estrutural de concreto cuja forma define o volume). Neste momento, a procura de um volume "extrato" conduz à concisão dos elementos verticais e horizontais - ou vetores - que definem as curvas - parábolas. É evidente que não estamos aqui recriando a origem das curvas e parábolas, nem sequer da abóbodas em concreto, que já haviam sido muito utilizadas em diversos hangares e pontes. A operação de Oscar Niemeyer, que mereceu destaque internacional, foi utilizar essa solução da engenharia para grandes estruturas na solução de uma singela capela (dessacralizando a função ou sacralizando a forma?). Foi a solução "arquitetônica", desvinculada de sua aplicação em grandes estruturas, que marcou a criação desses arcos. Mais ainda, se o desenvolvimento da engenharia brasileira possibilitou o cálculo e a construção dessa forma, através da tradição das abóbodas e arcos, isso não significa que a solução desse edifício tenha partido de preocupação ou necessidade estrutural. A sequëncia das parábolas na parte posterior, própria do movimento do traço sobre o papel, não é "lógica" do ponto de vista estrutural (ainda que facilmente resolvida pelo cálculo, inclusive por suas pequenas dimensões). Um arco sugere um sistema estrutural - de absorção de compressão - que não pode ser interrompido e

[8] Nesse período, o prefeito Jucelino Kubitschek tratou de dar ele mesmo o exemplo, construindo para si uma residência para fins de semana. Utilizando a mesma forma "borboleta", o projeto no entanto não tira o mesmo proveito de seu volume inspirador. A inclinação da laje maior serve para resolver o mezanino que leva aos dormitórios, dando à sala um pé direito duplo (inclinado). A laje menor não se revela do interior, apenas na fachada. Também inadequado é o volume resultante entre as inclinações das laje e o forro plano (?) da varanda. Sem função ou acesso aparente, produz uma fachada inclinada para um espaço plano. Em suma, o único "efeito" que essa solução "tipo late Clube" logra é o teto inclinado da sala principal (parede da lareira impede a continuidade visual com o outro lado). Segundo sua moradora, recentemente o próprio autor do projeto permitiu a utilização de telhas onduladas de cimento amianto para resolver os infindáveis problemas de vazamentos da laje. Se aproxima, assim, à solução corbusiana apontada...



Lago da Pampulha



Planta da Igreja de São Francisco

(Mindlin,1956:160)

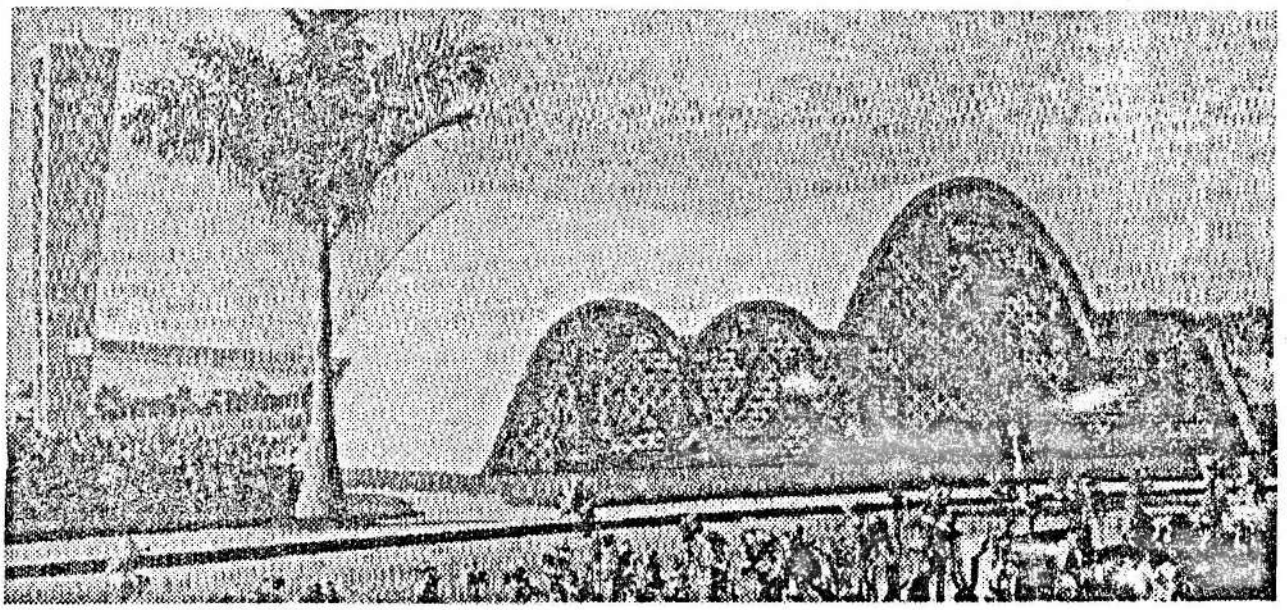
reiniciado a partir de um ponto arbitrário (como a necessidade de pé-direito na sacristia). Essa forma gráfica não se explica a partir de uma coerência estrutural, ainda que inspirada em arcos de concreto (requintada solução técnica). Tampouco expressa naturalmente a concordância das forças da natureza e as regras da beleza, argumento em que se baseia a "espontaneidade" das soluções de Oscar Niemeyer. Formas estruturais "puras" (arcos, parábolas, cascas, etc.) serão utilizadas enquanto elementos arquitetônicos em diversos projetos, e que não traduzem a "pureza" ou "franqueza" da solução estrutural, como nesse caso, de soluções estruturais mistas[9].

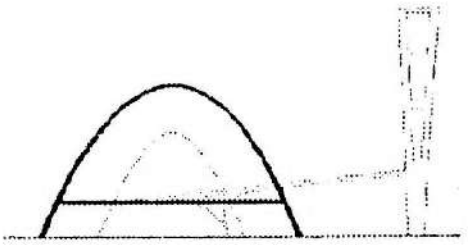
A linguagem da estrutura de concreto vai ser fundamental para a "liberdade" plástica que vai orientar o trabalho do arquiteto. Ela vai inspirar - e possibilitar - a construção desses "objetos-extrato" que vão se condensar em *estrutura-forma*. Sem ser funcional, sem ser estrutural, vai submeter quaisquer condicionantes a um vago conceito de "beleza" e "invenção". Depois da dispersão de elementos reunificados (o Pavilhão e o Cassino), e da busca de concentração seletiva 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 (de três dimensões), com variação vertical (late Clube) - que anulam definitivamente qualquer "continuidade". A laje se inclina e faz as paredes aumentarem ou diminuirem de altura. Na igreja, parede (elementos verticais) e lages (horizontais) se condensam na "abóboda". O sistema de pilares e vigas se anula em função de um elemento de fusão estrutural que vai definir a totalidade do espaço.

A marquise inclinada, cuja estrutura lembra a do Cassino, vai servir de elemento de ligação entre o volume da igreja e o campanário, e também de sombreamento -

---

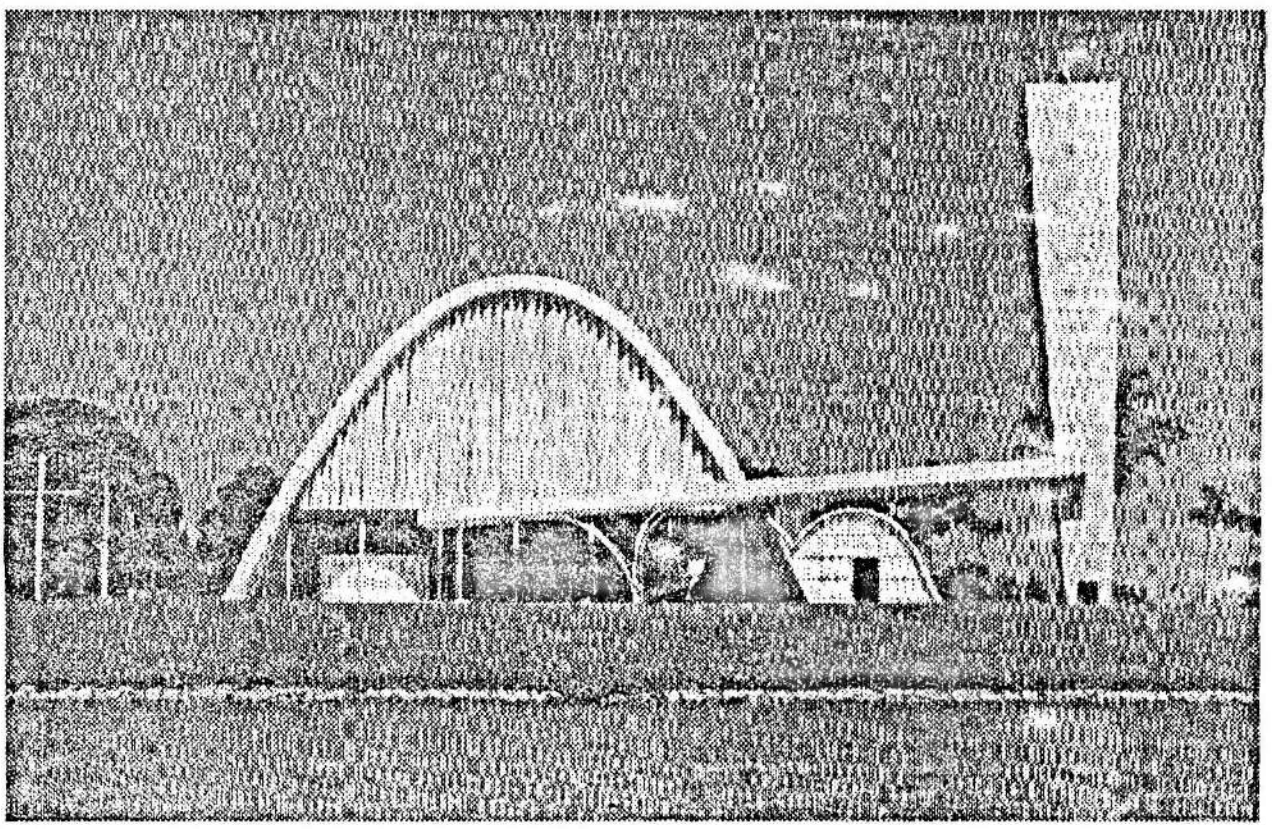
[9] Essas observações não visam condenar a ausência de clareza estrutural da obra de Oscar Niemeyer - já que essa "clareza" não é um valor em si, e também deve ser entendida na história. Objetiva apenas destacar a fragilidade da referência à estrutura como fundamentando a concepção geral, que está na base da "espontaneidade da solução". Mesmo a estrutura - que se relaciona inevitavelmente às leis físicas - aparece como referência autônoma em sua obra. E soluções consagradas, como os pilares de Brasília, apesar da forma sugestiva das curvas trigonométricas, quase não possuem "função" estrutural, mas decorativa. Suas estruturas, apesar de trabalharem com "linhas" estruturais, são à vezes sistemas mistos e de difícil solução, que requerem a parceria de destacados engenheiros calculistas. Em entrevista à Folha de São Paulo (13/02/1994) explica: "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 as colunas. Comecei a sentir que se elas fossem mais trabalhadas ficariam mais bonitas, como aqueles corredores antigos com abóbodas. 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."





Corte

Igreja de São Francisco - 1943 (Mindlin,1956:161)

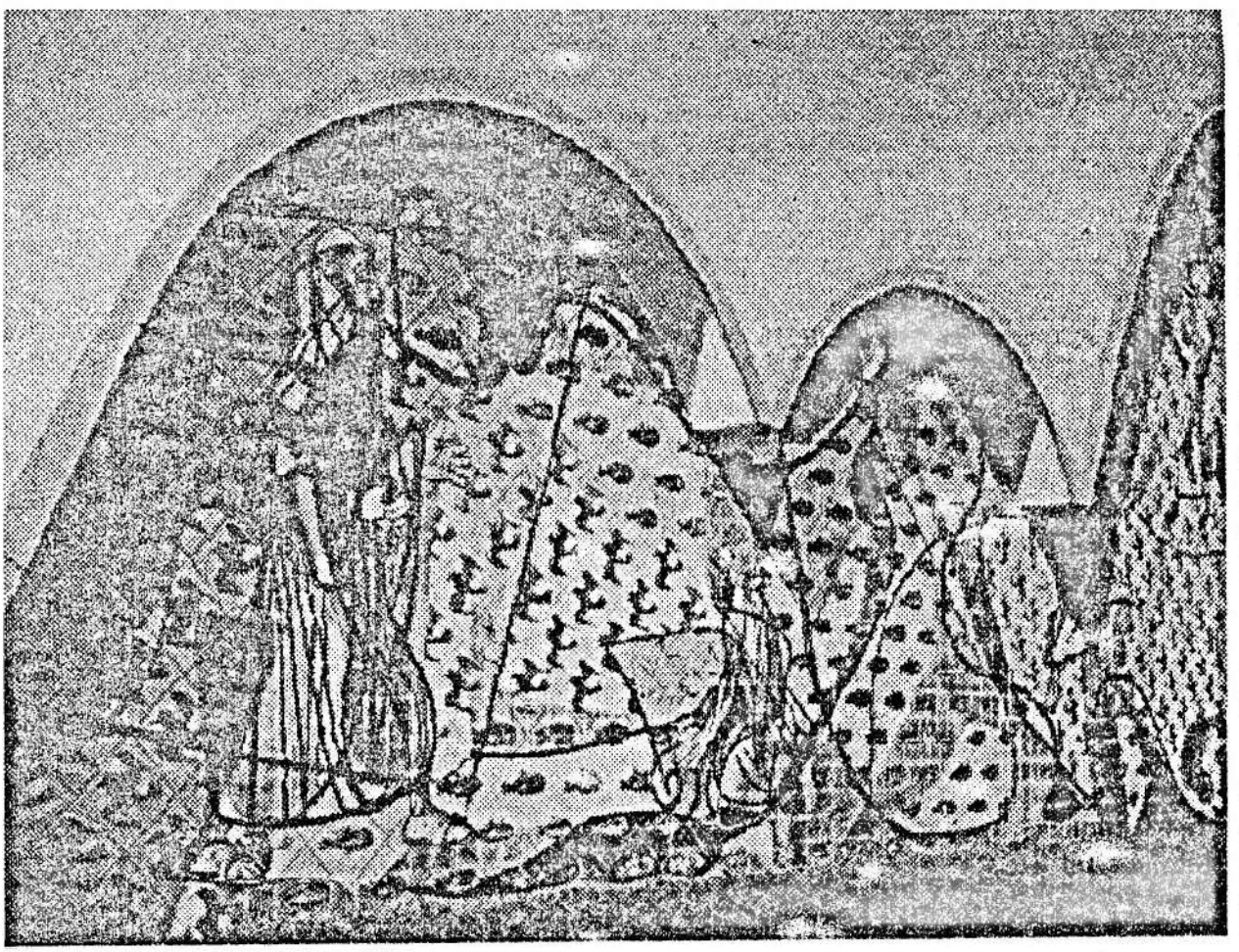


Fachada voltada para o Lago (Bienal)

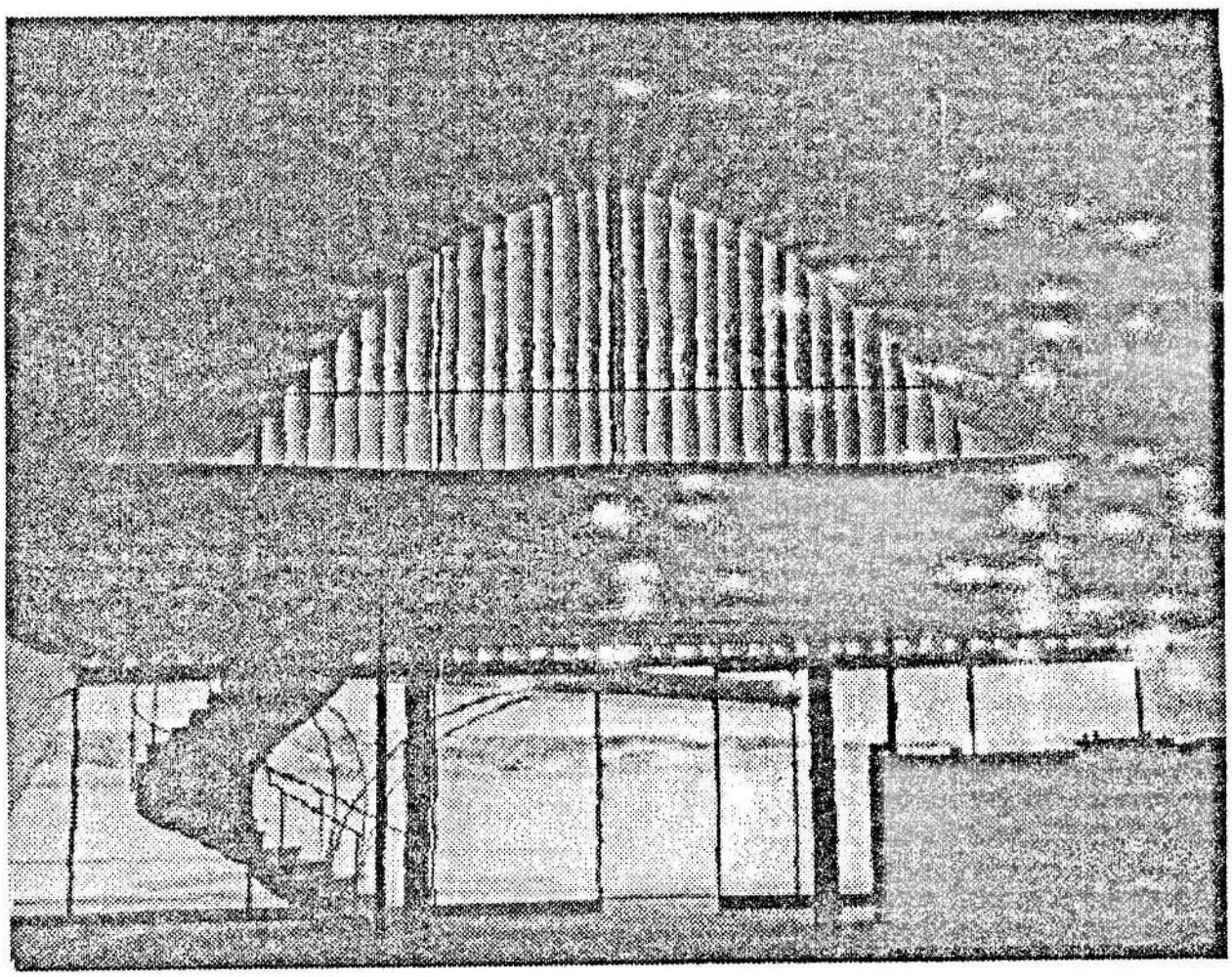
uma varanda... - para a fachada leste, que recebe sol intenso pela manhã, em horários de culto. Esse campanário isoldado - prismático -, antes de ser uma referência às antigas capelas mineiras, vem reforçar a unidade suficiente do volume - curvo - principal. Essa solução não admite anexos, volumes conjugados, etc (que caracterizaram os outros projetos). Solução concentrada, ela pretende resolver todos os problemas estruturais e funcionais de uma vez; e seu resultado demonstra a "naturalidade" e "espontaneidade" do achado. Já foi observado o desequilíbrio - ou dinamismo - provocado pelo campanário prismático, as abóbodas e a marquise inclinada. Os elementos retos não são paralelos e se relacinam através de ângulos livres. Mesmo a linha do azimute - eixo de simetria dos arcos e do prisma -, perpendicular à do horizonte, parece sofrer um abalo na inclinação dessa marquise. Ele reitera o "fim" programático da ortogonalidade do cubo "moderno", a superção do "funcionalismo frio e europeu".

Então, "prisma" e "abóboda" se apresentam como elementos formalmente suficientes, autônomos e que se relacionam não como agregados (Cassino, Casa de Baile), mas independentes. A composição em conjunto desses elementos, como dissemos, vai ser a preocupação do arquiteto a partir daí. *Extratos auto-suficientes* como solução, vão interagir com outros na mesma condição não através de relações urbanas ou arquitetônicas, mas de composição. "Calotas", prismas, cilindros, etc., vão variar de escala na solução de programas distintos. Reproduzem, no domínio do conjunto ou da cidade, a lógica de "anti-sintese" - concentração seletiva mínima - que define a introversão do próprio elemento. Na Igreja de São Francisco, apesar de próximos, os elementos já não mais interagem na ordem da unidade, mas entre unidades. Essa relação não se baseia em tamanho, função ou hierarquia (o volume da igreja é mínimo, e o elemento-campanário menor ainda), mas em um "arranjo" compositivo.

A igreja mantém, apesar dessa forma inusitada, a ordem "funcional" interna das antigas igrejas brasileiras. Na entrada, a pia batismal e a escada de acesso ao coro, que ocupa um mezanino próximo à fachada principal (ao invés do óculo tradicional de iluminação, todo o vão é envidraçado e protegido por quebra-sol). A nave longitudinal é emoldurada por dois púlpitos junto ao altar, único acesso interno à sacristia e demais dependências. A ausência de corredor lateral junto à nave já havia sido proposta por Aleijadinho em São Francisco de Assis, em Ouro Preto, assim como os famosos púlpitos que emolduram o altar. Mesmo a solução



Igreja de São Francisco - Pampulha (Bienal)



Igreja de São Francisco - Pampulha (Bienal)

de campanário isolado, ou seja, a inexistência das torres, era frequente nas capelas primitivas. Na Capela de Padre Faria - primitivo templo de Ouro Petro - o campanário isolado é elemento de destaque do conjunto. Como a solução estrutural - formal - não sugeria a sobreposição de elementos verticais anexados ao volume único, a solução de Oscar Niemeyer foi localizar a torre do sino isolada da capela, em forma de prisma, ele mesmo já outro elemento suficiente.

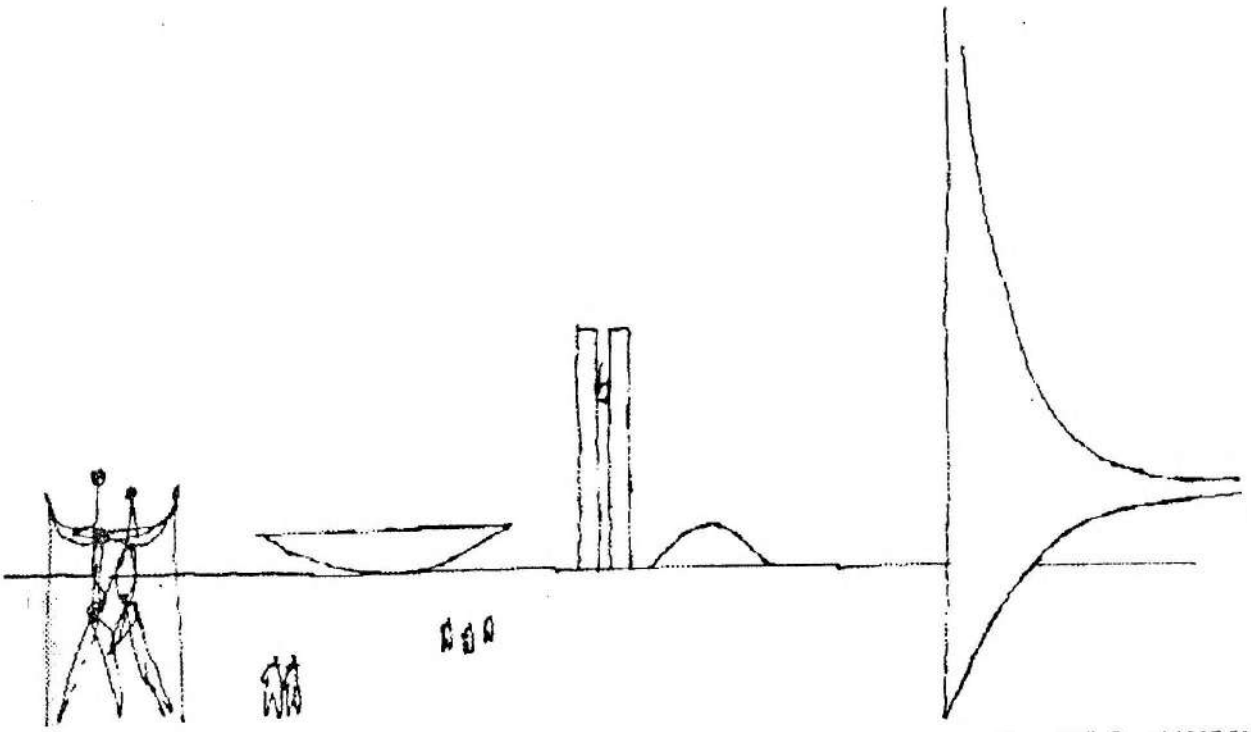
A condensação apontada - ápice de um processo de homogeneização e *intensificação* de "efeitos" visuais ou gráficos - vai *funcionar* como emblema privilegiado da nação, uma forma "síntese" (originada de uma aglutinação intensa, uma anti-síntese) que reúne desenvolvimento técnico, criatividade, iconoclastia, referenciá cultural, etc. Tal concentração seletiva de efeitos vai proporcionar infindáveis atribuições de significação (a forma "livre" se transforma em emblema). Se a marquise da Casa de Baile foi aproximada, por analogia, ao perfil das núvens ou sinuosidade dos rios - no domínio do plano, da projeção da sombra -, as ondulações verticais da igreja - que por deslizamento formam um "volume" -, se aproximam das montanhas e serras de Minas Gerais. Esse caso - a construção de uma igreja nessa região - vai promover - nessa "ressemantização" abstrata - a revisão de um dos mitos da nacionalidade, unindo, definitivamente, a arquitetura moderna brasileira e a tradição "barroca" das igrejas coloniais (símbolos do gênio nativo e da nacionalidade precoce). Não se trata mais da recuperação da tradição nos termos propostos por Lúcio Costa, mas da apropriação da curva como elemento cultural definidor que resume nossa especificidade cultural (das formas plásticas ao "espírito" irreverente). A eficiência da representação abstrata desses *elementos-mito*, apoiada na "liberdade da forma", se deve ao seu poder de criar, e ao mesmo tempo reproduzir, a simplificação homogênea de auto-representação de um país, conduzida por necessidades extra-artísicas e de caráter autoritário.

Essa operação descrita aqui, baseada na relação entre o desenvolvimento da arquitetura brasileira e as conjunturas políticas e sociais do período, tem na Pampulha um sobrecarga "ideológica" paralela à apontada - nos termos deste trabalho, possibilitada a partir dela. Pois se esse momento de certa forma encerra um período - que encontrou o seu limite e apogeu -, forneceu uma "fórmula" arquitetônica a um novo período político que o Brasil inaugurava, representado pelo desenvolvimentismo populista de Jucelino Kubitschek. Herdeiro de um país "revolucionado" e modernizado autoritariamente pelo Estado Novo, atuou sobre as

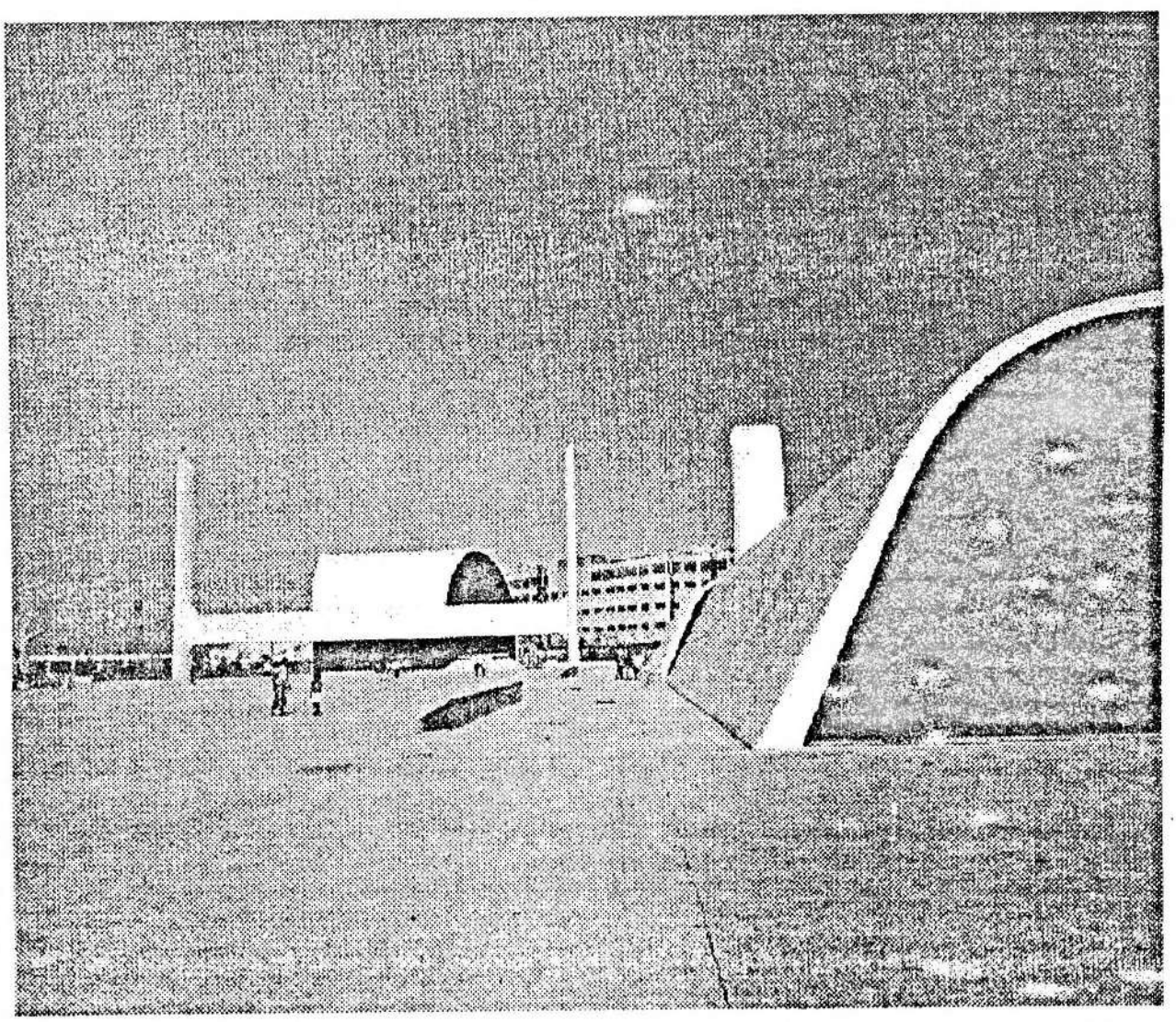
bases do relacionamento entre estado e sociedade definidas pela *ditadura* Vargas. E uma das "imagens" mais populares da "era JK" vai ser exatamente a arquitetura de Oscar Niemeyer, cuja mensagem traduziu com tal força, que será retomada - como dissemos, numa reelaboração incessante do vocabulário definido na Pampulha - por quase todos os políticos nacionais desejosos de identificação com Jucelino Kubitschek. O que ajuda a explicar a sua perenidade.

A Pampulha também se encarrega de reforçar uma "mitologia" da nacionalidade brasileira. Belo Horizonte vem suceder a Ouro Preto como capital planejada de Minas Gerais e símbolo do novo século e de modernidade. Voltada para o futuro e originada nessa tradição de nacionalidade (Ouro Preto) Belo Horizonte vai, com Jucelino Kubitschek, atualizar os mitos nacionais. Vila Rica é o símbolo da opressão colonial e da luta pela independência, ou seja, da libertação do Brasil. Nela morreu o maior herói da nação independente. Por lá os modernistas de São Paulo, em busca da libertação cultural, descobriram o "gênio" da raça e um Brasil esquecido e original. A nossa arquitetura moderna, de forma peculiar, recuperou a tradição, na busca de uma síntese entre passado e futuro. O conjunto arquitetônico da Pampulha vem coroar esse renascimento cultural de um país que se desenvolve e reencontra a sua origem. A exuberância de suas formas vão ser imediatamente vinculadas àquelas das igrejas mineiras. Duas Igrejas de São Francisco vão simbolizar a travessia dessa ponte: a do Aleijadinho (símbolo máximo da genialidade artísica nacional) e a de Oscar Niemeyer. Ambas singelas e pequeninas, afirmam o desejo de descolonização e de identidade nacional. Não precisamos acrescentar que a primeira como tragédia...

A "desfuncionalização" da arquitetura moderna brasileira - fruto de relações concretas - vai ter na idéia de "brasilidade" um suporte ideológico. Como vimos, não foi simplesmente essa necessidade "ideológica" que alterou substancialmente nossa arquitetura, embora a questão do nacionalismo estivesse presente desde os anos '10, e participasse dos debates artísticos e políticos. Fruto de sua relação com a "base material", essa "desfuncionalisação" transformou-se em "liberdade criadora" no discurso de Oscar Niemeyer. Esse "vazio ideológico" será preenchido por esse tema, presente dentro e fora da arquitetura nesse período, a nacionalidade. Seu *pedigree* modernista lhe garantirá "engajamento" social, através do trabalho de Lúcio Costa. Seu caráter *ad hoc* será denunciado por uma alteração evidente: o abandono das preocupações inicais com a tradição



Brasília - 1957 (Puppi,1987:59)

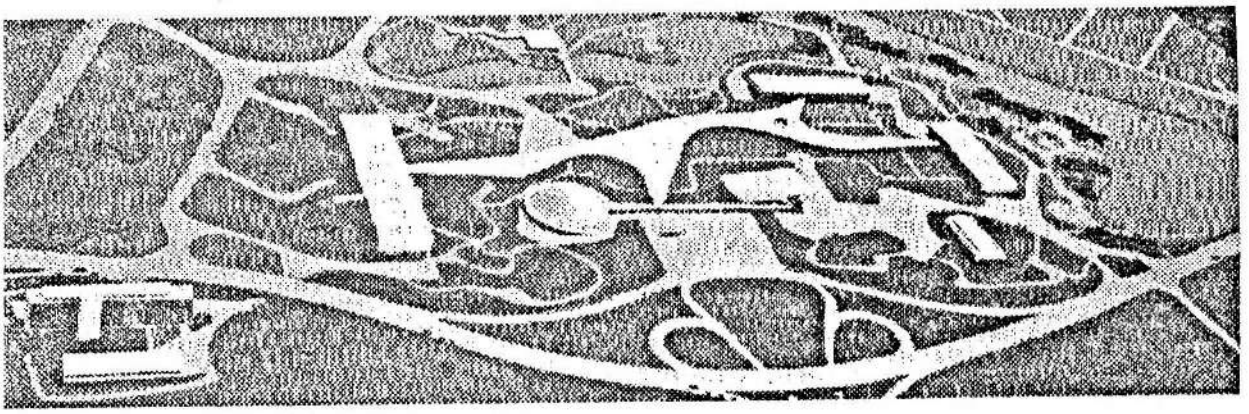


Memorial da América Latina - 1988 (*AU*,55:67)

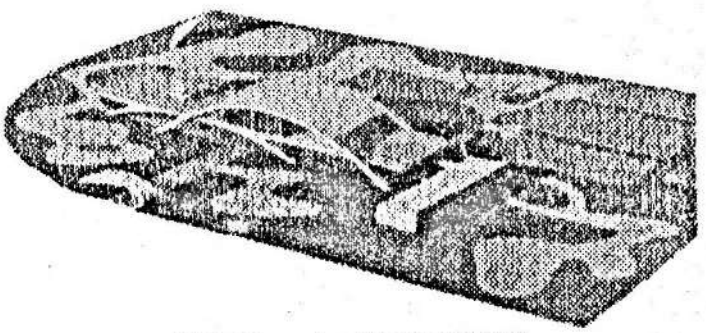
construtiva, substituído pela valorização do "barroco". E estranhamente será o próprio Lúcio Costa quem fará essa relação, procurando dar "conteudo" às formas de Oscar Niemeyer, que procurava se afastar do "racionalismo" do pau-a-pique, que ele aproximava às estruturas metálicas funcionalistas. Essa "inversão" de programa será exclusiva dos comentários que Lúcio Costa fará da obra de Oscar Niemeyer, e que não servirão para ajudar a definir seus próprios projetos, como o Parque Guinle de 1954. No catálogo comemorativo do Pavilhão de Nova Iorque, Lúcio Costa explica:

> "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)

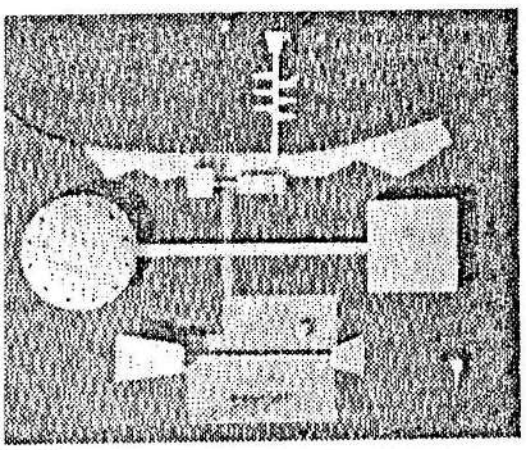
Tal explicação parece ser o último recurso para manter a arquitetura que se anunciava de alguma forma vinculada às preocupações modernistas, garantindo assim sua inserção social. O ambiente ufanista parecia descartar as complexas formulações iniciais, abandonadas por formulações mais diretas e compreensíveis.



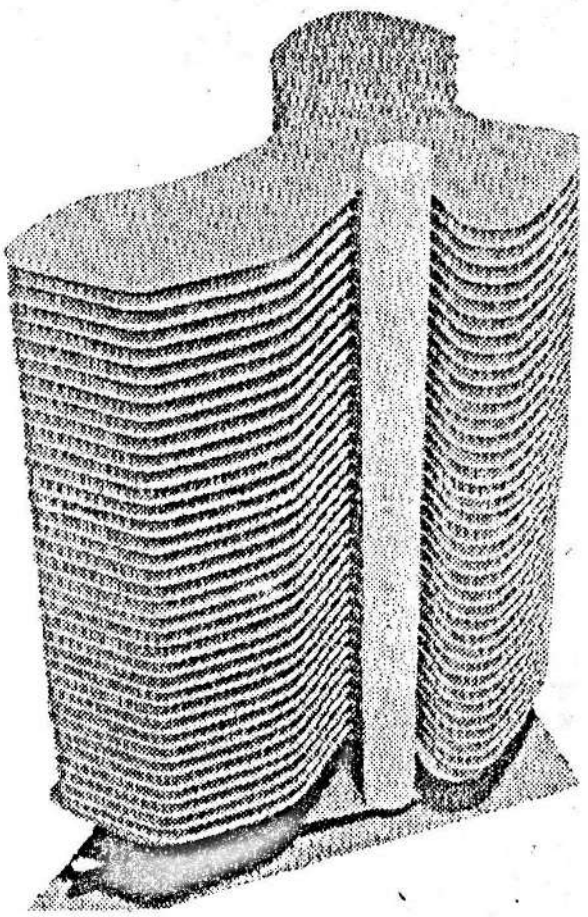
'arque Ibirapuera - 1951 (Mindlin,1956:192)



Clube Diamantina (Mindlin,1956:18)



TV Rio - 1954 (Mindlin,1956:19)



E'ificio NBelo Horizonte - 1954 (Mindlin,1956:18)

CONCLUSÃO

Este trabalho se originou a partir do impacto causado pela inauguração do Memorial da América Latina, em São Paulo, e da tentativa de compreensão das premissas e impasses que representavam aquele mega-espaço metropolitano: primeiro enquanto conjunto urbano, depois, o edifício como unidade arquitetônica. Algo indicava que a forma curva - no caso do Memorial, a "linha" curva -, era a chave da compreensão dessa arquitetura. Ou mais precisamente: algo existia entre a sinuosidade das formas de Oscar Niemeyer e a sua vocação de arquiteto "oficial" (na *época*, o Memorial era o grande projeto político de Orestes Quércia na tentativa de se firmar como liderança nacional e sul-americana). A violência social e urbana que estava na base desse projeto se explicitava a cada linha sinuosa riscada no papel branco dos desenhos do arquiteto que ilustravam as revistas e jornais. Qual era a origem e razão dessa identificação tão duradoura?

Se o momento fundador desse processo era projeto do MESP, seu clímax foi a Pampulha, diversas vezes apontada como o início da arquitetura moderna brasileira por seu próprio autor (Sodré,1978:36). Tão diretamente associada à figura de Jucelino Kubitschek, "mecenas-estatal" que sempre estaria vinculado à obra de Oscar Niemeyer, esse conjunto reunia uma gramática fundamental. A particularidade das condições sociais que possibilitaram sua realização definiram ao mesmo tempo seu apogeu e seu limite ideológico. A herança autoritária e populista da política brasileira, cujo paroxismo se deu no Estado Novo, vai dar atualidade a esse vocabulário arquitetônico, recurso à mão de governantes de várias filiações Isso não significa que ele não tenha se alterado em diferentes aspectos. Mas as características apontadas se mantém, fazendo com que a "pesquisa plástica" que vai caracterizar a obra posterior de Oscar Niemeyer seja uma reelaboração das formas - e "princípios" - originais. O caso do Memorial é exemplar. Um dos favoritos de seu autor, esse projeto ilustra com facilidade a direção que tomaram as "questões arquitetônicas" quase cinqüenta anos depois. Não apenas a similaridade formal, mas a radicalização daquilo que foi apontado como "redução" de elementos e estruturas-forma. Na Igreja de São Francisco mantinha-se ainda a correspondência entre a *estrutura-forma* e a nave, entre volume e espaço. No Memorial o volume se reduz à linha, e não contem mais a arquitetura (que escapa pelos subsolos e anexos, como em Brasília). Assim com os materiais (concreto e vidro) e com as cores (branco e preto). A constrição gráfica dos volumes almeja a bidimensionalide, e volumes e vazios já não se organizam mais em termos

composicionais. A introversão do conjunto se volatiza (acirrada pela proximidade incômoda da cidade, que transforma a "ilha" em "tumor"), e dispõe seus fragmentos aleatoriamente sobre o terreno tornado vazio. O "emblema" (uma alegoria de modernização nacionalista) perde o referente e se torna símbolo dele mesmo, condenado a se reproduzir como clone arquitetônico de clones políticos nostálgicos de glórias passadas.

Entre o Memorial e a Pampulha temos então a elaboração desse repertório básico, que vai tratar de dois temas principais já destacados: a concentração do elemento (volumes-extrato) e a relação entre eles em um conjunto (em qualquer escala). Cada obra pode ser analisada segundo esse ponto de vista, e evidentemente existem outros. No Ibirapuera, prismas e "calotas" dispostos em amplo parque vão necessitar de uma grande marquise para se relacionar. Sem a facilidade da auto-exposição que garantia a unidade à Pampulha, a marquise da Casa de Baile se agiganta, não mais para garantir a unidade-tema de um mesmo edifício, mas para unir esses elementos em composição urbana. O plano de Brasília, com seu eixo monumental, confere aos elementos dispersos (palácios, catedral, congresso) uma hierarquia ordenadora. No Memorial, a justaposição aleatória desconhece um ponto de vista privilegiado (o que a implantação do Parlamento confirma drasticamente, assim como os acréscimos da praça dos Três Poderes). Coincide com a redução máxima do elemento (edifício? volume? cor?) e com a total iniquidade social (onde não mais se pode falar em "projeto político", populismo, etc.). A arquitetura de Oscar Niemeyer não se repete simplesmente, vai radicalizando suas operações em face à pulverização do estado que continua representando com precisão.

Se até a Pampulha podemos descrever alguns aspectos da formação da arquitetura moderna brasileira, a análise posterior da vasta produção que se seguiu a esse estágio fundamental deve ser realizada. Principalmente porque os seus reflexos ultrapassaram a obra de Oscar Niemeyer - ainda que ela se constituísse como "matriz". Alguns dos impasses de origem vão aparecer em diversos trabalhos importantes de diferentes arquitetos. A ponto de podermos afirmar que seus desdobramentos vão formar um ambiente no qual diversas obras prosperarão, e que seu estudo pode construir um capítulo da "história" crítica da arquitetura brasileira que ainda não foi escrito. Temos apenas "impressões" isoladas sobre arquitetos isolados, que não formam um corpo explicativo que possa permitir uma crítica. Com apenas "críticas" diletantes e camaradagem não poderemos renovar a produção

arquitetônica em face às novas questões que surgem no panorama brasileiro e mundial. Sem revisões e atualização, a arquitetura brasileira contemporânea vive de vícios e maneirismos, em constante "crise" (a espera, talvez, de novos mecenas como Gustavo Capanema e Jucelino Kubitschek). Assiste, paralisada, à deterioração social e urbana do Brasil deste fim de século, quase satisfeita em responder como "apoio marginal". Se não pode mudar o quadro geral, para obter um "programa social" - auto-exilando-se na "pesquisa plástica" -, pode quantificar e qualificar a distância entre as carências e os planos, e principalmente criticar as ingerências no campo do urbanismo, da paisagem e da habitação popular. Por que se a arquitetura como "instituição" está paralisada, não estão alguns arquitetos, que colaboram com seu "know-how" para aprofundar a exclusão social e a inviabilidade das cidades como espaço público. Devemos sempre lembrar que a arquitetura moderna estava "pronta" quando foi chamada a atender um grande Projeto, por que havia feito uma crítica radical ao *status quo*. Estaremos hoje suficientemente críticos à situação que se apresenta para respondermos prontamente a uma mudança?

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Lúcio Flávio
1995 "Ideologia Nacional e Nacionalismo". São Paulo, EDUC.

AMARAL, Aracy
1972 "Artes Plásticas na Semana de 22". São Paulo, Perspectiva, (coleção Estudos).

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.

1928 "Arquitetura Colonial". In: Arte em Revista nº 04, São Paulo, CEAC, março/1983, pp.12-14.

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

ARANTES, Otília B. Fiori e ARANTES, Paulo Eduardo
1991 "Um Ponto Cego no Projeto Moderno de Jürgen Habermas". São Paulo, Brasiliense.

ARANTES, Otília B. Fiori
1991 "Mário Pedrosa - Itinerário Crítico". São Paulo, Editora Página Aberta.

1993 "O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos". São Paulo, EDUSP-Estúdio Nobel.

1995 (org.) "Política das Artes - Textos Escolhidos I: Mário Pedrosa". São Paulo, EDUSP.

1995a "Do Universalismo Moderno ao Regionalismo pós-Crítico". Cópia do original.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de
1994 "Guerra e Paz: Casa Grande & Senzala - e a Obra de Gilberto Freyre nos anos 30". Rio de Janeiro, Editora 34.

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.

BAZIN, Germain
1956-1958 "L'Architecture Religieuse Baroque au Brésil". Paris.

BENÉVOLO, Leonardo
1977 "História da Arquitetura Moderna". São Paulo, Perspectiva.

BIENAL
1952 Catálogo: "Arquitetura na Bienal de São Paulo". São Paulo, EDIAM.

BOESIGER, W. e GIRSBERGER, H.
1971 "Le Corbusier 1910-65". Barcelona, Ed. G. Gili.

BOSCHI, Caio César
1986 "Os Leigos e o Poder". Ática, São Paulo.

BRUAND, Yves
1981 "Arquitetura Contemporânea no Brasil". São Paulo, Perspectiva.

BURY, John
1991 "Arquitetura e Arte no Brasil Colonial". São Paulo, Nobel.

PAVILHÃO
1939 "Álbum Comemorativo do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque", NY.

CÂNDIDO, Antonio
1984 "A Revolução de 30 e a Cultura". In: *Novos Estudos*, CEBRAP nº4, São Paulo, pp.

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.

CASTEDO, Leopoldo
1980 "A Constante Barroca na Arte Brasileira". MEC-Conselho Federal de Cultura, Rio de Janeiro.

CHASIN, José
1978 "O Integralismo de Plínio Salgado". São Paulo, Editora Ciência Humanas.

COMAS, Carlos Eduardo
1987 "Protótipo e Monumento, um Ministério, o Ministério". In: *Revista Projeto* nº 102, ago/87, pp. 137-149.

COSTA, João Cruz
1967 "Contribuição à História das idéias no Brasil". RJ, Civilização Brasileira.

COSTA, Lúcio
1929 "O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional". In: *Sôbre Arquitetura*, Porto Alegre, CEUA, 1962, pp.13-16.

1930 "Razões da Nova Arquitetura". In: *Sôbre Arquitetura*, Porto Alegre, CEUA, 1962, pp. 17-41.

1931 "Direção da Escola de Belas-Artes". In: *Sôbre Arquitetura*, Porto Alegre, CEUA, 1962, p. 41.

1934 "Vila Monlevade". In: *Sôbre Arquitetura*, Porto Alegre, CEUA, 1962, pp. 42-55.

1936 "Ministério da Educação". In: *Sôbre Arquitetura*, Porto Alegre, CEUA, 1962, pp. 57-62.

1936a "Universidade do Brasil". In: *Sôbre Arquitetura*, Porto Alegre, CEUA, 1962, pp. 67-85.

1937 "Uma Questão de Oportunidade". In: *Sôbre Arquitetura*, Porto Alegre, CEUA, 1962, pp. 63-66.

1937a "Documentação Necessária". In: *Sôbre Arquitetura*, Porto Alegre, CEUA, 1962, pp. 86-94.

1951 "A Arquitetura dos Jesuítas no Brasil". In *Arquitetura Religiosa*, São Paulo, FAU USP, 1978.

1948 "Carta Depoimento". In: Sôbre Arquitetura, Porto Alegre, CEUA, 1962, pp. 119-128.

1988 "Brasília é uma Síntese do Brasil". Entrevista. In: *O Estado de São Paulo* -

Cultura, São Paulo, 13/02/88, vol. 396, pp. 1-5.

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

1995a "O risco Moderno". Entrevista. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23/07/95, pp. 5/4-5/8.

DORFLES, Gillo
1984 "Architetture Ambigue". Bari, Dedalo.

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.

FERRAZ, Geraldo
1965 "Warchawchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil, 1925 a 1940". São Paulo, MASP.

FRAMPTON, Kenneth
1981 "Historia Crítica de la Arquitectura Moderna". Barcelona, Gustavo Gili.

FREYRE, Gilberto
1937 "Mucambos do Nordeste: algumas notas sobre o typo de casa popular mais primitivo do Nordeste do Brasil". Rio de Janeiro, MES.

1951 "Sobrados e Mucambos". Rio de Janeiro, José Olympio.

1963 "Casa Grande e Senzala" Brasília, UNB.

1979 "Oh de Casa!". Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

GOODWIN P.L.
1943 "Brazil Builds". New York, The Museum of Modern Art.

GREMBESKI, Maria Elena
1969 "Mário de Andrade e L'Esprit Nouveau". São Paulo, IEB-USP.

GULLAR J. R. Ferreira
1965 "Cultura Posta em Questão". Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

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

HOLANDA, Sérgio Buarque de
1977 "Raízes do Brasil". Rio de Janeiro, José Olímpio.

HOLSTON, James
1993 "A Cidade Modernista". São Paulo, Companhia das Letras.

KOSSOVITCH, Leon
1974 "As Artes Plásticas: Mário de Andrade e seu Método". In Discurso nº1, São Paulo, FFLCH USP.

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

LE CORBUSIER
1961 "Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura", Buenos Aires, Infinito.

1962 "La ciudad del futuro". Buenos Aires, Infinito.

1967 "Como Concebir o Urbanismo". Buenos Aires, Infinito.

1973 "Por uma arquitetura". São Paulo, Perspectiva-EDUSP.

1976 "Os três estabelecimentos humanos". São Paulo, Perspectiva.

1989 "A Carta de Atenas". São Paulo, EDUSP/HUCITEC.

LEMOS, Carlos A.C.
1979 "Arquitetura Brasileira". São Paulo, Melhoramentos/EDUSP.

LIRA, José Tavares Correia de Lira
1995 "O Popular na Cultura, a Arquitetura Brasileira e a História; Gilberto Freyre, os Mucambos e os Modernistas dos Primeiros anos do SPHAN".

MACHADO, Lourival Gomes
1973 "Barroco Mineiro". São Paulo, Perspectiva.

MELLO E SOUZA, Laura de
1986 "Desclassificados do Ouro". Rio de Janeiro, Graal.

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

1979 "Estado e Cultura no Brasil". São Paulo, Difel.

MINDLIN, Henrique E.
1956 "Modern Architecture in Brazil". Rio de Janeiro, Colibris.

1961 "Brazilian Architecture". London, Lletabv Lectures.

MONNIER, Gérard
1985 "Le Corbusier ". São Paulo, Brasiliense.

NEVES, Cristiano das
1919 "Architectura Colonial". In: *Revista da Escola de Engenharia Mackenzie*, ano V, julho de 1919, nº 19.

1929 "A Pretensa Architectura Moderna". In: *Architectura e Construções*, volume I, setembro de 1929, nº 2.

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

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

1958 "A Cidade Contemporânea". In: *Depoimento de Uma Geração*. Alberto Xavier, org. São Paulo, Pini, pp.178-179.

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

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

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

1965 "Depoimentos". São Paulo, FAU USP.

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

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

1980 "Rio". Rio de Janeiro, Avenir.

1984 "Arquitetura". In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3/6/84.

1986 "Parque do Tietê". São Paulo, Almed.

1993 "Conversa de Arquiteto". Rio de Janeiro, Revan e Editora UFRJ.

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.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi et alli
1982 "Estado Novo. Ideologia e Poder". Rio de Janeiro, Zahar.

OLIVEIRA VIANA, Francisco José
1974 "Problemas de Política Objetiva ". Rio de Janeiro, Record.

PAPADAKI, Stamo
1948 "The work of Oscar Niemeyer". New York, Reinhold Publishing.

1960 Oscar Niemeyer. New York, George Braziller.

PENTEADO, Hélio
1985 Oscar Niemeyer. São Paulo, Almed.

PEDROSA, Mário
1981 "Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília". São Paulo, Perspectiva.

PEREIRA, Miguel Alves
1993 "Architecture, Text and Context - The Discourse of Oscar Niemeyer". Tese de Doutorado, Universidade de Sheffield.

PEVSNER, Nikolaus
1964 "Os pioneiros do desenho moderno", Lisboa, Ulisséia.

PUPPI Lionello
1987 "Guida a Niemeyer", Milão, Mondadori.

REIS Filho, Nestor Goulart
1972 "Quadro da Arquitetura no Brasil". São Paulo, Perspectiva.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos et alli
1987 "Le Corbusier e o Brasil". São Paulo, Tessela/Projeto Editora.

SÁ, Paulo Sérgio Moraes de e Lissovsky, Maurício
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 Paulo Ferreira
1977 "Quatro Séculos de Arquitetura". Barra do Piraí, Fundação Educacional Rosemar Pimentel.

SCHWARTZMAN, Simon et alli
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.

1981 "A Sereia e o Desconfiado". Rio de Janeiro, Paz e Terra.

1987 "Que Horas São?". São Paulo, Cia das Letras.

SEVERO, Ricardo
1914 "A Casa e o Templo". Conferência realizada em 20 de junho de 1914 na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo. Xerox sem data.

SKIDMORE, Thomas
1975 "Brasil: de Getúlio a Castelo". Rio de Janeiro, Paz e Terra.

SODRÉ, Nelson Werneck
1978 "Oscar Niemeyer ". Rio de Janeiro, Graal.

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
1985 "Projeto e Utopia". Lisboa, Presença.

TELLES, Augusto C. da Silva
1980 "O Barroco no Brasil". Relatório para o Simpósio sobre o Barroco Latino-Americano, pp. 13-30.

TUCCI, Maria Luiza
1988 "O Anti-Semitismo na Era Vargas: Fantasmas de uma Geração (1930-1945)". São Paulo, Brasiliense.

VENTURI, Robert
1974 "Complejidad y contradiccion en la arquitectura". Barcelona, Gustavo Gili.

VIANA, Luiz Werneck
1984 "O Moderno na Política Brasileira". In: *Presença* nº 05, pp. 37-46.

WÖLFFLIN, H.
1984 "Conceitos Fundamentais da História da Arte". São Paulo, Martins Fontes.

XAVIER, Alberto (org.)
1962 "Lúcio Costa: Sobre Arquitetura" Porto Alegre, CEUA.
1987 "Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração" . São Paulo, PINI/ABEA/FVA.