

# ARQUITETURAS NO BRASIL

1900-1990

Hugo Segawa



edusp

Não há registros, todavia, de novas experiências dessa natureza, ou ao menos com repercussão equivalente. Dubugras aparentemente prosseguiu sua carreira sem repetir o radicalismo construtivo experimentado na estação Mairinque, mas continuou como um arquiteto atento ao ambiente internacional e local. Recém-chegado ao Brasil, com pouco mais de vinte anos de idade, abraçava a linguagem neogótica; com pouco mais de trinta anos, praticava o Art Nouveau simultaneamente aos seus colegas europeus; próximo dos quarenta anos, na primeira década do século 20, desenvolveu experiências que o filiariam ao “grupo racionalista”, detectada por Ribeiro de Freitas, em 1888, a partir de categorias elaboradas por César Daly. Aproximando-se aos cinquenta anos de idade, Victor Dubugras embarcou numa nova experimentação formal, incluindo-se entre os pioneiros que, na metade da década de 1910, adotariam a arquitetura inspirada na arte tradicional brasileira: o neocolonial.

## O FUTURO NO PASSADO

O ano de 1914 pode ser considerado como a data inaugural de um movimento que incorporou um componente inédito no debate sobre a modernização da arquitetura no Brasil. Nesse ano, Ricardo Severo (1869-1940) proferiu na Sociedade de Cultura Artística uma conferência, “A Arte Tradicional no Brasil”, preconizando a valorização da arte tradicional como manifestação de nacionalidade e como elemento de constituição de uma arte brasileira. Discorrendo sobre as origens portuguesas da cultura brasileira, Severo defendia o estudo da arte colonial como orientação para “perfeita cristalização da nacionalidade”. Severo não defendia uma postura propriamente conservadora. Formado engenheiro civil e de minas na Academia Politécnica do Porto, em 1891 exilou-se no Brasil devido ao seu envolvimento com o movimento republicano português, preconizador da im-

plantação da democracia em Portugal – afinal bem-sucedida em 1910. Entre 1898 e 1908 retornou ao seu país de origem e editou uma publicação de valorização da cultura tradicional portuguesa, *Portugália*, com trabalhos de etnologia e arqueologia, sua contribuição para um movimento de afirmação da cultura lusa em curso em Portugal na virada do século – iniciativa que se confundia com as convicções republicanas. Radicando-se definitivamente no Brasil em 1909, associou-se ao maior escritório de engenharia e arquitetura em São Paulo, o Escritório Técnico Ramos de Azevedo, e iniciou seu proselitismo por uma “arte nacional”. O “culto à tradição” já era uma posição revelada com sua atividade “lusitanista” em Portugal desde o final do século 19, e sua atuação prosseguiu no Brasil, transformando a exaltação da raiz cultural e étnica portuguesa no fundamento da arte brasileira. Era uma compatível comunhão da crença republicana e luso-nacionalista com o emergente ufanismo do Brasil do início do século 20. Seu discurso, todavia, era uma especulação sobre o presente:

Não procurem ver, meus senhores, nesta veneração tradicionalista, diluída em nostálgica poesia do passado, uma manifestação de “saudosismo” romântico e retrógrado. Com efeito, para criar uma arte que seja nossa e do nosso tempo, cumprirá, qualquer que seja a orientação, que não se pesquem motivos, origens, fontes de inspiração, para muito longe de nós próprios, do meio em que decorreu o nosso passado e no qual terá que prosseguir o nosso futuro. Ficará bem explícito que não se intima ao artista de hoje a postura inerte da esfinge, voltada em adoração estática para os mitos do passado, mas sim a atitude viva do caminhante que, olhando o futuro, tem de seguir um caminho demarcado pela experiência e pelo estudo do passado, e cuja única diretriz é o progresso e a glória das artes nacionais [Severo 1916, p. 81].

A publicação de sua conferência de 1914 e de outra palestra, proferida na Escola Politécnica de São Paulo em 1917, constituem as primeiras tentativas de sistematização do conhecimento sobre a arquitetura tradicional brasileira. Todavia, a manifestação pioneira de Severo não encontrou rebatimento imediato em forma de obras realizadas, porquanto a deflagração da Pri-



Fig. 26 – Velha igreja de Santos.

8. Ilustração utilizada por Ricardo Severo na conferência “A Arte Tradicional no Brasil”, em julho de 1914.

meira Guerra (1914-1918) repercutiu negativamente no ritmo da construção civil no país. Victor Dubugras, nesse sentido, já em 1915 projetava as primeiras casas de inspiração tradicional na cidade de Santos [Motta 1957].

A propagação dessas idéias lastreava-se num sentimento de nacionalismo que se intensificava desde as comemorações do quarto centenário do descobrimento do Brasil. A década de 1910 conheceu a institucionalização de movimentos nacionalistas – como a Liga de Defesa Nacional, criada em 1916 pelo poeta Olavo Bilac (1865-1918) [Nagle 1974], ou o recrudescimento de movimentos capitaneados por instituições como a Sociedade Eugênica de S. Paulo ou a Liga Pró-Saneamento do Brasil – críticos do falso ufanismo e da situação médico-sanitária no Brasil [Lobato 1918].

Foi o proselitismo do médico e historiador de arte José Mariano Filho (1881-1946), no Rio de Janeiro, no entanto, que assegurou maior repercussão à linha tradicionalista com maiores conseqüências que a ação de Severo em São Paulo. Responsável pela denominação “neocolonial” ao movimento [Mariano Filho 1926], seu ativis-

mo, a partir de 1919 como ideólogo e incentivador junto aos arquitetos e artistas, abriu espaço para que uma série de obras públicas de porte fossem executadas com inspiração na arquitetura tradicional brasileira. A pregação de Ricardo Severo e José Mariano Filho foi bastante bem-sucedida em duas frentes distintas. Na Exposição do Centenário no Rio de Janeiro em 1922 – comemoração da independência brasileira –, alguns dos principais pavilhões foram projetados dentro do espírito neocolonial. De outro lado, no mesmo ano de 1922, a Semana de Arte Moderna, promovida em São Paulo por um grupo de jovens intelectuais, reunia no Teatro Municipal uma exposição de pintura, escultura e arquitetura, com apresentação de músicas e leitura de textos e poemas deliberadamente chocantes para os padrões artísticos vigentes no país – a primeira manifestação antitradicionalista, cultivada com a inspiração dos movimentos artísticos modernos europeus, que amadureceria a partir de então. Todavia, a participação da arquitetura resumiu-se aos esboços de dois arquitetos: Antônio Garcia Moya (1891-1949) e Georg Przyrembel (1885-1956) – o primeiro, com desenhos de volumes geometrizados cuja inspiração poderia ser tanto a arquitetura asteca quanto a mediterrânea; e o segundo, polonês de formação germânica, mostrou o projeto de sua casa de praia, no padrão da arquitetura tradicional brasileira [Amaral 1972, pp. 148-156; Batista 1991].

Mariano patrocinou, no Instituto Brasileiro de Arquitetos, alguns concursos de arquitetura e mobiliário e interferiu junto ao governo para que, nos editais dos concursos para os projetos dos pavilhões do Brasil na Exposição de Filadélfia (1925) e na exposição de Sevilha (1928) e do projeto do novo edifício da Escola Normal (1928), obrigatoriamente se inspirassem na arquitetura tradicional brasileira [Santos 1977, pp. 98-100].

O reconhecimento oficial do neocolonial e a construção de importantes edifícios públicos nessa linha vulgarizaram os elementos ornamentais de gosto tradicional a ponto de serem apropriados, em todo o Brasil, em edificações tão



9. Escritório Técnico F. P. Ramos de Azevedo: Sociedade Portuguesa de Beneficência de Santos, SP, década de 1930.

distintas quanto habitações populares ou postos de gasolina. A aplicação indiscriminada do neocolonial gerou uma acalorada discussão entre arquitetos e artistas – tendo como opositores sistemáticos os defensores do pensamento Beaux-arts mais ortodoxo, ou que julgavam a arte colonial brasileira ou a barroca portuguesa destituídas de conteúdo estético significativo. O debate culminou numa série de reportagens organizada por Fernando de Azevedo (1894-1974), publicada no jornal *O Estado de S. Paulo* em 1926, sob influência de Severo e Mariano. Azevedo, posteriormente, se transformaria num dos mais importantes educadores brasileiros, cujo pensamento se manifestaria em totalidade nos vários tomos de *A Cultura Brasileira*, editada em 1943. É interessante registrar o caráter de “progresso” que os defensores do movimento atribuíam ao neocolonial. Severo reafirmava suas convicções

manifestadas em 1914 e radicalizava os objetivos de transformação:

A ação primária tem que ser a revolução; mas a essência da obra construtiva é apenas a tradição; e a meta desse tradicionalismo revolucionário é o mesmo desenvolvimento do progresso que todos os povos buscam na mais angustiada das ansiedades.

Em matéria de arte, alistar-me-ia “a priori” como “futurista” – consoante o termo em moda – se este pseudo-futurismo não significasse um ilogismo anarquizante, se não fosse uma negativa, se não denunciasses uma facção de fato retrógrada [...] Porém este tradicionalismo revolucionário é também futurista [Severo 1926].

O depoimento do pintor José Wash Rodrigues (1891-1957), na mesma série de reportagens, constatava uma dimensão mais ampla no neocolonial:

Não faço mais do que seguir um movimento que me parece universal. O regionalismo é a consequência do

excesso de cosmopolitismo. O que, fatigados de tentativas, procuramos na arquitetura colonial é arte que repousa o espírito, traga o caráter das coisas brasileiras e falo mais, tanto ao sentimento como à sensibilidade. Não quero a arquitetura antiga na sua rigidez, mas uma arte moderna que aí procure um elemento de renovação [Wasth Rodrigues 1926].

O movimento neocolonial teve seu apogeu na década de 1920; praticado ou apropriado popularmente nas décadas seguintes, a força instauradora contida em seus postulados foi fenecendo em imitações inconsistentes e destituídas da carga ideológica formulada pelos seus idealizadores. A última obra neocolonial importante executada no Brasil foi o edifício da Faculdade de Direito de São Paulo, projeto de Ricardo Severo inaugurado em 1939; a mais extensa concentração de arquitetura neocolonial, a cidade de Ouro Preto, teve a maior parte das construções que caracterizam o atual cenário “colonial” erguida após a década de 1920. No entanto, não se pode afirmar que o movimento se sustentasse com uma consistência perfeita. Em Fernando de Azevedo – partidário do neocolonial –, nas conclusões do debate que promoveu na imprensa, vislumbrava-se inadvertidamente a principal crítica ao movimento, mesmo que a consideração não se caracterizasse como uma autocrítica consciente:

A renascença da arte na arquitetura se dará com a condição essencial de se apoiar “sobre princípios” e não “sobre formas”. Os verdadeiros artistas têm que levar sempre em conta a variedade complexa das condições mesológicas e sociais e abandonar o erro em que incidem freqüentemente os arquitetos de adstringir-se à reprodução de formas cujo sentido não conhecem e não procuram penetrar. Nas mais belas épocas de arquitetura houve sempre uma concordância entre idéia e expressão, entre a estrutura e a forma. Que é originalidade senão a expressão justa de uma idéia, a interpretação ornamental das formas derivadas dos materiais e a adaptação exata dos motivos à variedade funcional das construções? A verdade, porém, é que não temos tentado ver claramente que essas disposições e formas de outras épocas, cuja restauração se procura, só se devem restaurar, porque elas, por exprimirem as nossas origens e a nossa tradição, estiveram, como estão ainda, em função do meio físico para o qual se transportaram [Azevedo 1926b].

A aparente postura liberal e aberta à modernização com a dualística formulação de um “tradicionalismo revolucionário” não foi suficiente para Ricardo Severo assimilar o cubismo, o dadaísmo, o “geometrismo retilinear” na arquitetura e o *jazz-band* – manifestações que, em seu conjunto, se caracterizavam para ele como “novíssima aspiração social, a praga nevrálgica que assola a sociedade moderna”, “vícios ou moléstias dos sentidos ou do gênio” [Severo 1926]. José Mariano Filho adotava um linguajar de equivalente virulência ao tratar das manifestações da arquitetura funcionalista européia em curso nas décadas de 1920 e 1930, taxando-as de “comunistas” ou “judias” [Mariano Filho 1943]. Essas apreciações revelavam as fronteiras de um liberalismo que admitia uma ruptura fundamentada em padrões do tradicionalismo colonial ou ibérico, avessos à ortodoxia do fechado sistema estético *Beaux-arts*, mas incapaz de estabelecer uma crítica coerente sobre a imprevisibilidade do novo, representado pelo funcionalismo europeu, emergindo daí uma coleção mais de ataques preconceituosos que de argumentos fundamentados. Não que a crítica dos neocolonialistas contra o funcionalismo fosse absolutamente infundada; mas a carga de preconceitos político-ideológicos debilitava a autenticidade da crítica.

Essa negação completa do (quase) totalmente novo permite situar o neocolonialismo numa posição simétrica ao sistema *Beaux-arts*: ambos se sustentam e se legitimam no passado, com discursos tautológicos – demonstram teses repetindo-as com palavras diferentes. O perfil distinto na retórica neocolonial é o tempero nacionalista; o repertório sistematizado das formas do colonial brasileiro ou do barroco ibérico enquanto indiciador de manifestação nacional, no lugar das regras clássicas, seria o rompimento à norma. Efetivamente, esses aportes não propõem uma ruptura estrutural – apenas a substituição de formas. Mudam-se as formas, não os princípios. O neocolonial, na prática concreta, afigurou-se como uma variação do ecletismo no que busca eleger um “estilo” mais adequado para o fim que se tinha em vista, num contexto

ainda de desconcertantes dilemas sobre a nova arquitetura do século 20 – uma tentativa em meio à “perfeita desorganização de verdadeiras escolas”, como havia escrito o engenheiro Bernardo Ribeiro de Freitas em 1888.

Não se nega, entretanto, ao episódio neocolonial na arquitetura brasileira um papel significativo no debate das idéias sobre novos conceitos arquitetônicos. O discurso de seus defensores não é isento de uma vontade modernizadora no sentido de atualizar a arquitetura face às transformações da sociedade e da cultura material do início do século 20. Independente do referencial de “modernidade” que adotavam, o principal aporte da postura neocolonial foi a introdução do contraponto *regionalista* – a busca de uma arquitetura identificadora da nacionalidade – como fator de renovação. O substrato conceitual dos líderes do movimento era de natureza reacionária, porém interpretações mais brandas – destituídas do

sectarismo e capazes de reformular com serenidade os radicalismos – formaram a base de uma atitude de assimilação de posições aparentemente antagônicas, como o próprio Ricardo Severo formulou, mas não materializou: o “tradicionalismo revolucionário”. A busca de uma arte moderna no contexto brasileiro foi alimentada por um intenso debate da questão da nacionalidade e da autonomia nacional – do tosco ufanismo da virada do século, atravessando as instituições eugênicas e redundando no patriotismo mistificado das comemorações do centenário da independência. A versão arquitetônica desses episódios da história brasileira das primeiras décadas do século consubstanciam-se na mirabolante campanha neocolonialista, que, em sua essência, trazia algumas raízes da vertente de arquitetura moderna que vai irromper no Rio de Janeiro, na década de 1930, protagonizada por um ex-discípulo do neocolonial: o arquiteto Lucio Costa (1902-1998).

uma coisa falsa e artificial”. E concluía seu pensamento voltado ao Brasil:

É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa.

Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo [Levi 1987, pp. 21-22].

No mês seguinte, em 1º de novembro, o *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro publicava o artigo “Acerca da Arquitetura Moderna” do arquiteto russo emigrado para o Brasil, Gregori Warchavchik (1896-1972). Originalmente publicado em italiano num jornal da colônia italiana em junho de 1925, sob o título “Futurismo?”, o texto era um elogio da racionalidade da máquina, do “princípio da economia e comodidade” e da negação do uso dos estilos do passado, salvo no que eles contribuam pelo desenvolvimento de um “sentimento estético”. Era a apologia da indústria:

Aos nossos industriais, propulsores do progresso técnico, cabe o papel dos Medici da época de *Renaissance* e dos Luíses da França. Os princípios da grande indústria, a standardização (i. e., produção em grande escala baseada no princípio da divisão do trabalho) terão que achar a sua aplicação na mais larga escala, na construção de edifícios modernos. A standardização de portas e janelas, em vez de prejudicar a arquitetura moderna, só poderá ajudar o arquiteto a criar o que, no futuro, se chamará o estilo do nosso tempo. O arquiteto será forçado a pensar com maior intensidade, sua atenção não ficará presa pelas decorações de janelas e portas, buscas de proporções etc. As partes standardizadas de edifício são como tons na música, dos quais o compositor constrói um edifício musical.

Construir uma casa a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de pequeno capitalismo onde a questão de economia predomina todas as demais. A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é sua alma. [Ferraz 1965, p. 39D].

Rino Levi e Gregori Warchavchik eram dois personagens com traços comuns nesse mo-

mento. Ambos estavam afastados do ambiente local: Levi, estudando em Roma, onde se formaria em 1926, e Warchavchik, estrangeiro chegado ao Brasil em 1923, proveniente de Roma, onde se formara em 1920. A publicação desses manifestos em nada alterou a rotina da arquitetura corrente no Brasil. Foram textos pioneiros resgatados muito tempo depois pela historiografia do modernismo, mas que renunciaram a atividade futura desses dois arquitetos, que efetivamente mais tarde materializaram suas idéias em obras construídas.

## PROSELITISMO E MODERNIDADE EM WARCHAVCHIK

Warchavchik foi quem mais rápido soube explorar sua verve atualizada, passando a dialogar com os remanescentes da Semana de Arte Moderna. Em 1926, no último número editado da revista *Terra Roxa e Outras Terras* – o mais completo panfleto dos modernistas de São Paulo pela pesquisa da especificidade brasileira após o “Manifesto Pau-Brasil” [Lara 1977] –, estampava-se uma entrevista concedida por Warchavchik, intitulada “Arquitetura Brasileira”. Em duas meias páginas do quinzenário, era o artigo de maior tamanho que se publicou nos sete números da revista. Todavia, o teor das declarações do arquiteto não contemplava a pauta nacionalista que a maioria das matérias traziam. Mas o relacionamento entre o arquiteto russo e os modernistas estava estabelecido.

No ano seguinte, em 1927, Warchavchik se casaria com Mina Klabin (1896-1969), de uma rica família de industriais de São Paulo. O casamento lhe assegurou ingresso nos círculos da elite local, bem como lhe proporcionou condições para realizar suas experiências arquitetônicas construindo para si mesmo e para a família. A sua própria casa, concluída em 1928 no distante subúrbio da Vila Mariana (onde os Klabin eram proprietários de grandes terrenos), constituiu a primeira expressão de arquitetura

moderna nos termos do proselitismo do arquiteto. Dois importantes jornais, o *Correio Paulistano* (politicamente da situação) e o *Diário Nacional* (de oposição, reduto dos modernistas) cobriram o “acontecimento”: uma casa moderna na rua Santa Cruz.

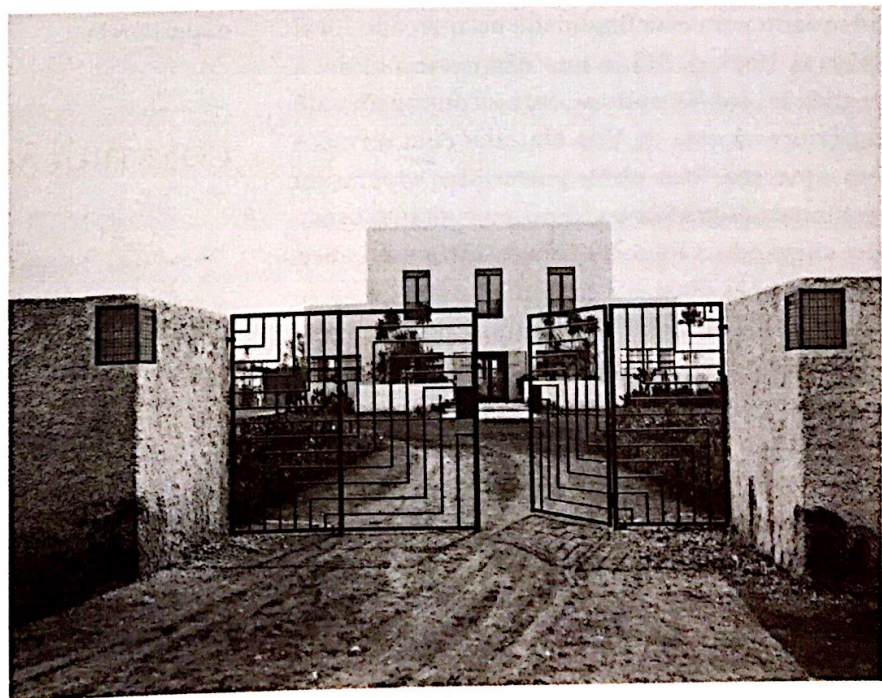
A boa divulgação pela imprensa de uma obra que o arquiteto afirmava ser de uma linha “que já vencera na França, na Alemanha, na Tchecoslováquia, na Holanda e outros países” [Ferraz 1965, p. 26] atizou a reação dos arquitetos tradicionais, e a indiferença que cercou o manifesto de 1925 foi substituída por uma polêmica no *Correio Paulistano* com os ataques do arquiteto Dácio Aguiar de Moraes e a possibilidade de defender seus pontos de vista, o que lhe rendeu a publicação de dez artigos nas páginas desse diário ao longo do ano de 1928, divulgando suas idéias de modernidade.

Entre 1928 e 1931, Warchavchik projetou sete residências (além da sua) e dois conjuntos de moradias econômicas em São Paulo bem como uma residência no Rio de Janeiro. Dessas obras, a casa da rua Itápolis, no Pacaembu, foi a que mais se aproximou do ideal à Bauhaus de integração das artes. Warchavchik organizou a Exposição

de uma Casa Modernista, evento de inauguração de uma moradia patrocinada pela loteadora, a Cia. City (que contou com ampla cobertura da imprensa e a visita de cerca de trinta mil pessoas [Ferraz 1965]) com interiores decorados por obras assinadas pela nata dos artistas plásticos modernistas: Tarsila do Amaral (1886-1973), John Graz (1891-1980), Regina Gomide Graz (1902-1973), Di Cavalcanti (1897-1976), Cícero Dias (1907-2003), Celso Antonio (1896-1984), Victor Brecheret (1894-1955), Anita Malfatti e mobiliário desenhado pelo próprio arquiteto, além de algumas peças de Jacques Lipchitz (1891-1973), Sonia Delaunay (1885-1979) e tapeçaria da Bauhaus. A casa William Nordschild, na rua Toneleiros no Rio de Janeiro, foi inaugurada em 1931 também com uma exposição [Ferraz 1965].

Suas casas e seu ativismo renderam-lhe também repercussão internacional: quando Le Corbusier (1887-1965) esteve em São Paulo em 1929, convidou-o para ser delegado para a América do Sul do CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne), formado no ano anterior em La Sarraz, bem como suas obras publicadas em *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale* de Alberto Sartoris (1901-1998) em 1931.

10. Gregori Warchavchik: casa na rua Santa Cruz, São Paulo, 1928. Foto da época, do acervo do arquiteto, possivelmente jamais publicada, acentuando o eixo de simetria definido desde a entrada do terreno.



Em que medida Warchavchik se inseria no panorama internacional da arquitetura moderna? A sua primeira obra, a própria residência na rua Santa Cruz, não pode ser considerada um trabalho fiel ao ideário moderno europeu, tampouco ao seu discurso revolucionário: era uma casa que aparentava ter uma geometria própria para racionalização da construção, mas era toda de tijolo revestido e não empregava o concreto armado, tampouco componentes pré-fabricados. As fotos da época mostram uma fachada principal com uma simetria de composição convencional (bem explorada pelo fotógrafo) que não se rebate na disposição das dependências internas. Warchavchik teria buscado contemporizar a intenção moderna com elementos locais, declarando para a imprensa, logo após a inauguração, que tentou “criar um caráter de arquitetura que se adaptasse a esta região, ao clima e também às antigas tradições desta terra” [Ferraz 1965, p. 27], assim justificando também a cobertura de telhas tradicionais. Todavia, em seu diálogo internacional, o argumento era outro. Em relatório preparado para a reunião do CIAM de Bruxelas em 1930 e enviado a Siegfried Giedion (1888-1968) (então secretário geral da entidade), Warchavchik escrevia que não empregara o teto-jardim porque não havia “material isolante” adequado para essa finalidade no mercado local [Ferraz 1965, p. 51], o que não correspondia à realidade, conhecendo-se outras construções até anteriores à casa da Vila Mariana com terraços em concreto. Suas obras posteriores superaram as limitações iniciais e utilizaram concreto armado, chegando a soluções com terraços nas coberturas (sem jardins) e volumetrias mais condizentes com o geometrismo familiar à linguagem racionalista; no entanto, o arquiteto, em seu relatório ao CIAM, descrevia “certos progressos” ao fabricar em “sua própria oficina” portas de madeira compensada e mandar executar janelas, grades, maçanetas, lustres e outros pormenores de decoração conforme desenhos de gosto moderno, mas de forma artesanal – contrariando a concepção de não mais se preocupar com as “decorações de janelas e portas, buscas de propor-

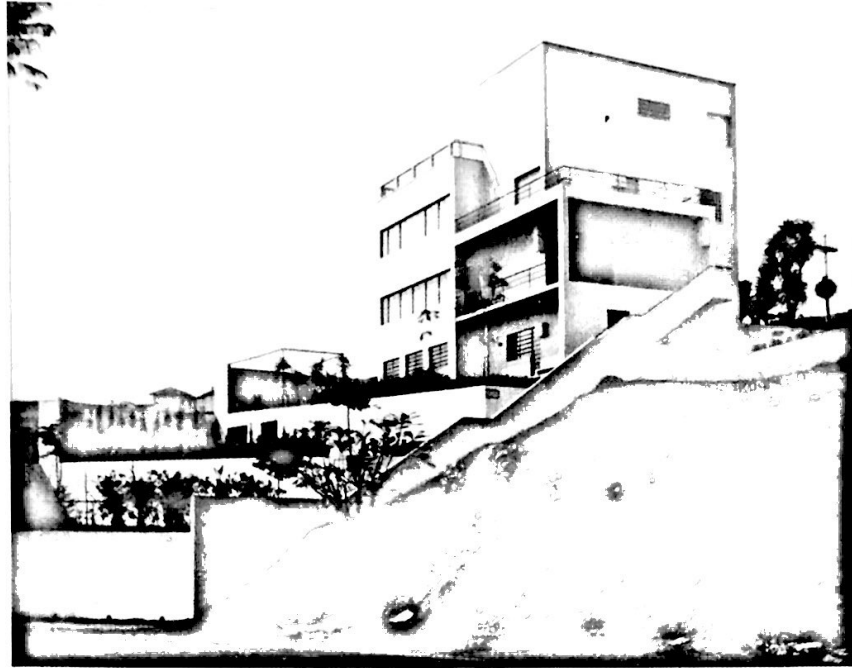
ções etc.” e o barateamento da obra pela padronização, como manifestava o artigo pioneiro de 1925.

Importante é assinalar, todavia, que Warchavchik tinha conhecimento das experiências européias acerca da padronização de componentes arquitetônicos e economia da construção. Num dos artigos-respostas a Dácio A. de Moraes, em 1928, o arquiteto comentava sobre “o sentido econômico na arte” e tecia considerações sobre a “casa tipo” da Bauhaus da exposição de Weimar em 1923, as casas em Pessac de Le Corbusier de 1924-1926 (sem se referir ao fracasso do empreendimento) e as casas econômicas de Frankfurt, projetadas por Ernst May (1886-1970) a partir de 1925 [Warchavchik 1928].

As experiências de casas populares de Warchavchik foram convencionais, tanto construtivamente quanto em termos de planta (dir-se-ia rotineiras ao padrão local). As casas de melhor padrão, como as da rua Itápolis, a de Luiz da Silva Prado (rua Bahia) e a de Antônio da Silva Prado (rua Estados Unidos) – empregavam discretamente o concreto armado na estrutura e, contando com terrenos maiores ou diferenciados (íngreme, na rua Bahia), tiveram plantas mais elaboradas. Em especial, a casa na rua Estados Unidos pode ser considerada a sua mais ousada experiência.

## CONSTRUÇÃO MODERNA

Warchavchik era um construtor cuidadoso – assim se pode concluir do depoimento de um outro pioneiro da arquitetura moderna brasileira, Álvaro Vital Brazil (1909-1997), que visitou e admirou os cuidados de uma obra do arquiteto russo na década de 1930 [Segawa 1987b]. O caráter renovador que Warchavchik não só assumia como alardeava pelos meios de comunicação demandava um cuidado projetual e de execução que minimamente deveriam corresponder ao seu partidismo modernista, para enfrentar as pesadas críticas dos arquitetos passadistas. No relatório



11. Gregori Warchavchik: casa na rua Bahia, São Paulo, 1930. Foto da época, do acervo do arquiteto, possivelmente nunca publicada.

para Giedion em 1930, Warchavchik, ao descrever a sua própria casa, descia aos pormenores de acabamento exterior (“reboco rústico de cimento branco, caulim e mica” – numa textura muito próxima ao que Luís Barragán empregava em suas obras no México) e interior (incluindo o mobiliário, todo desenhado e executado por ele), com as combinações de materiais e cores: “entrada pintada em cor limão claro, vermelho vivo e branco”, estúdio com “forro de esmalte prateado”, sala de jantar em “vários tons de cinza e prata, preto e branco”, sala de música em “azul-claro acinzentado”, cortinas azuis, estofados roxo-violeta e cinza, móveis prateados e pretos; o primeiro andar era todo branco, portas e móveis na cor vermelho-vivo. Le Corbusier, em sua visita às casas de Warchavchik em 1929, admirou-se com o uso da cor – o verde dos jardins contrastava com o branco das paredes e o vermelho das venezianas na casa Max Graf [Ferraz 1965, p. 29].

Era o próprio arquiteto, contudo, que reclamava das condições precárias de construir modernamente, em 1928:

Em São Paulo, dada a carestia de cimento e a falta de materiais para construção (materiais adequados à

construção moderna) ainda não é possível fazer o que já se faz em outras partes do mundo. A indústria local, bem que em estado de incessante progresso, ainda não fabrica as peças necessárias, estandardizadas, de bom gosto e de boa qualidade, como sejam: portas, janelas, ferragens, aparelhos sanitários etc. Estamos sempre peiados pela obrigação de empregar material importado, o que vem a encarecer muito as construções [Warchavchik 1928].

Warchavchik refere-se, em outra parte desse texto, à construção conduzida “cientificamente”, sugerindo que ele tivesse conhecimento das idéias de Frederick Winslow Taylor (1856-1915), vulgarmente conhecidas como taylorismo. Os princípios tayloristas permeavam a lógica industrialista dos arquitetos racionalistas. Foram introduzidos no Brasil em 1918 pelo engenheiro Roberto Cochrane Simonsen (1889-1948) e eram discutidos na Escola Politécnica de São Paulo por volta de 1924 [Freire 1924], mas certamente Warchavchik deve ter se familiarizado com a metodologia quando trabalhou para Simonsen na Companhia Construtora de Santos, empresa que o trouxe para o Brasil em 1923 [a propósito, ver adiante no capítulo “Modernidade Pragmática 1922-1943”].

## LIMITES DA MODERNIDADE DE WARCHAVCHIK

*Na rua Itápolis nº 61, a casa moderna da “Cia. City”.*

*Muita gente conhece. Ela teve um dia de popularidade. Suas paredes nuas desconcertaram, suas janelas quadradas irritaram, seu ar de fortaleza mexicana causou arrepios. Hoje entrou integralmente em nossos costumes. Venceu. Quem constrói um bangalô, já espeta no terreiro um mandacaru. [...].*

*Depois, seguiu-se para a rua Bahia nº 114 a fim de visitar a “casa modernista” também construída pelo senhor Gregori Warchavchik.*

*Nessa residência, o arquiteto aplicou todos os recursos de que, modernamente, dispõe a arquitetura. Preocupando-se quase exclusivamente com a utilidade da residência, a concepção até agora aceita do belo não entrou em consideração.*

*As dependências todas cuidadosamente estudadas, de modo a proporcionar aos moradores o máximo conforto possível, foram construídas com simplicidade. A linha reta aplicada em tudo, mas vendo-se que houve um esforço inteligente para que a construção, escravizando-se ao cubismo, não fosse prejudicada no ponto de vista do conforto.*

*Os congressistas presentes foram unânimes em admirar a construção do senhor Gregori Warchavchik, manifestando o seu agrado àquele arquiteto.*

*A impressão é agradável. Os que se mantinham em reserva foram logo conquistados. Afinal, pensando bem, os modernistas não fizeram mais que limpar as fachadas, ampliar e retificar os respiradouros, abrir espaços para a luz e para o ar, suprimir arrebiques, frisos, lambrequins, tudo aquilo que durante muito tempo pareceu enfeitar uma casa. Ora, a época é do cabelo curto e liso, das vestimentas simplíssimas, dos sapatos de bico largo. Uma casa modernista é uma casa que alcançou a última simplicidade. Disso surgiu a beleza.*

O ESTADO DE S. PAULO, 28 de maio de 1931.

Nenhuma das obras pioneiras de Warchavchik correspondeu plenamente ao discurso modernizador panfletado em seus artigos e é precisamente nesses textos que o próprio arquiteto reconheceu as limitações locais quanto aos materiais e técnicas construtivas disponíveis, inadequados aos conceitos de racionalização ou escala in-

dustrial. A modernidade de sua obra persistiu mais como uma intenção, aplicada em casas burguesas, até os interiores, mas que ele não pôde demonstrar em programas de alcance social ou econômico maiores – como habitações populares, escolas, edifícios ou fábricas – condizentes com as preocupações dos modernistas europeus. Não obstante a prática limitada, Warchavchik teve o importante papel de agitador cultural ao mobilizar a opinião pública com suas realizações e promover uma causa – a arquitetura moderna racionalista. A repercussão mais significativa de seu trabalho foi o convite, em 1931, de Lucio Costa – então o reorganizador da Escola Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro – para participar da reformulação do curso de arquitetura, com um currículo modernizante. Extrapolando a discussão do meio intelectual ou profissional para ser objeto de caricaturas na grande imprensa – o que parece insignificante para nós, tendo decorrido mais de sessenta anos – constituiu um acontecimento de importância para uma cidade e um país culturalmente provincianos. O único precedente significativo, nesse sentido, foi a Semana de Arte Moderna, que, com Warchavchik, é representativa de uma renovação formal e da atualização das idéias como negação do passadismo em plena década de 1920.

Warchavchik foi “adotado” pelos modernistas de São Paulo, preenchendo uma lacuna inexistente na literatura ou nas artes plásticas. Entretanto, na segunda metade da década de 1920, as correntes modernistas (então dividindo-se em algumas vertentes) conclamavam por um conteúdo nacionalista sem, todavia, abandonarem radicalmente as citações à vanguarda europeia. O discurso nacionalista era embaraçado diante dessas referências: era incomum referir-se aos modelos europeus nos quais os escritores modernistas brasileiros se teriam inspirado; todavia, eram inúmeras as manifestações laudatórias desses mesmos modernistas para com Le Corbusier, sobretudo em sua visita ao Brasil em 1929, além das citações do próprio Warchavchik acerca do arquiteto franco-suíço, da Bauhaus e da experiência *Das Neue Frankfurt*. Ainda era tênue, na

arquitetura, essa preocupação de brasilidade. São solitárias as menções ao caráter nativo da obra de Warchavchik. O educador Anísio Teixeira (1900-1971), ainda em 1929, foi o mais generoso, numa entrevista à imprensa: “A pintura de Tarsila do Amaral, a música de Villa Lobos, a arquitetura de Warchavchik são esforços deliciosos para não se ser nada senão Brasil e esse Brasil novo que está agora surgindo” [Ferraz 1965, p. 56].

Oswaldo Costa, num artigo de jornal em 1928, chamava atenção sobre a incorporação de elementos tradicionais na casa da rua Santa Cruz:

[...] o mais curioso é que Warchavchik pôde e soube extrair para ela interessantes elementos do nosso colonial, e isso porque, ao contrário dos demais pesquisadores que, preocupados exclusivamente com o ornamental do nosso velho estilo, se esqueceram de ver nele, como Warchavchik, o essencial. E foi assim que o ilustre arquiteto russo [...] chegou, sem esforço, a lançar as bases de uma arquitetura, essa sim puramente brasileira, ou melhor, tropical, de tal modo se adapta às condições e circunstâncias do meio ambiente e corresponde às necessidades do nosso clima, temperamento, tradição, costumes etc. [Ferraz 1965, p. 60].

Mário de Andrade, pouco depois da sua inauguração, caracterizou a casa de Warchavchik como uma prova de “que mesmo em arquitetura nos coube iniciar a modernização artística do Brasil”, alinhando a obra como representativa de um novo conceito de arquitetura moderna. E chamava a atenção dos jardins da casa: “Os gramados lisos e planos, emoldurados por cactos e palmeiras são duma originalidade esplêndida e dão ao conjunto uma nota feliz de tropicalismo e disciplina” [Andrade 1972, p. 26].

Esse jardim, projetado pela mulher do arquiteto, Mina Klabin Warchavchik, efetivamente constitui o aspecto mais “brasileiro” da casa da Vila Mariana.

Essas menções referem-se à casa pioneira de Warchavchik; exceto uma ou outra menção posterior, são raras as referências da “brasilidade” da obra do arquiteto. Os elogios nacionalistas, concentrados sobretudo na casa do próprio arquiteto, eram esforços de compatibilizar a novidade moderna de Warchavchik com o ideário

do modernismo nacionalizante, sem recair no reacionarismo do neocolonial.

O patrocínio dos modernistas foi o grande trunfo de Warchavchik para se inserir no circuito intelectual de São Paulo e do Rio de Janeiro, e seu trabalho correspondeu à tardia participação da arquitetura no concerto ensaiado a partir de 1917 por um movimento de renovação das artes. Participação não propriamente sintonizada com as preocupações por uma arte brasileira – o papel de Warchavchik, nesse sentido, foi muito mais de um pioneiro na ruptura com a arquitetura conservadora passadista. A renovação inspirava-se em idéias européias, mas restringiu-se apenas no plano das idéias, porquanto concretamente a prática do arquiteto estava afastada de conteúdos de maior repercussão social, como se preconizava no funcionalismo europeu de entreguerras.

Os modernistas brasileiros, a partir de 1930, com a derrubada da oligarquia do café e a ascensão do presidente Getúlio Vargas, ingressaram também no ativismo político – tanto para a esquerda (Oswald de Andrade) quanto para a direita (Plínio Salgado, 1895-1975). Jean Franco chama a atenção para o fato de que,

[...] na Europa, é legítimo estudar a arte como uma tradição centrada em si mesma e na qual podem surgir novos movimentos como solução a problemas meramente formais; esta situação é impossível na América Latina, onde até os nomes dos movimentos literários diferem dos europeus. “Modernismo”, “novomundismo”, “indigenismo”, definem atitudes sociais. [...] A diferença é extremamente importante pois significa que, em geral, os movimentos artísticos não constituem desprendimentos de um movimento anterior, mas surgem como respostas a fatores externos à arte [Franco 1985, p. 15].

A se acreditar nessa interpretação, Gregori Warchavchik não vai acompanhar a politização do modernismo brasileiro, tampouco participará da cooptação da linguagem moderna pelo Estado na década de 1930. Pode-se afirmar que o papel de protagonista da arquitetura moderna de Warchavchik encerrou-se no alvorecer da década de 1930.

## TRIBUTÁRIOS DO MODERNISMO DE SÃO PAULO

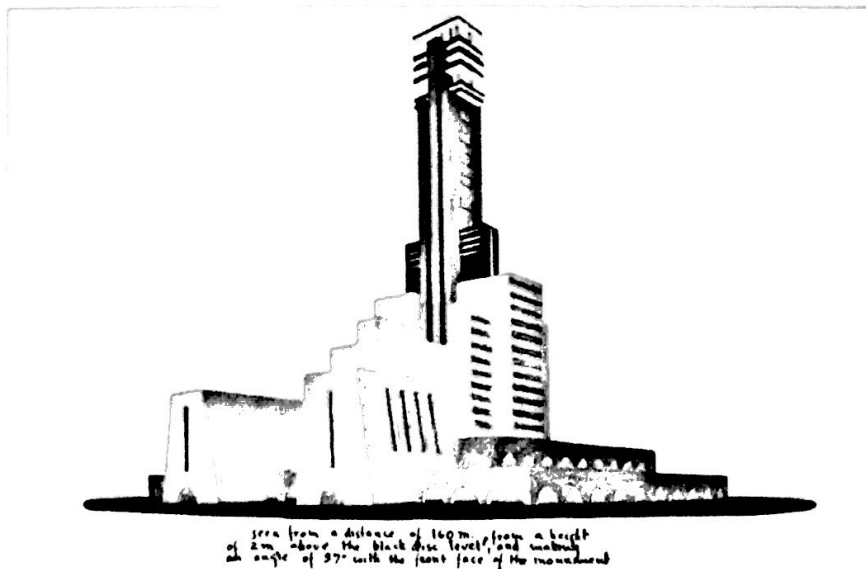
Nos últimos anos da década de 1920 e inícios de 1930 a arquitetura moderna com referências na vanguarda européia era uma preocupação corrente mais no meio intelectual que propriamente no meio dos arquitetos. Le Corbusier era um nome conhecido no Brasil: seus livros eram acessíveis no Rio de Janeiro e em São Paulo, e sua visita ao Brasil em 1929 teve maior repercussão no Rio de Janeiro que em São Paulo (como veremos adiante).

Entre os eventos que registram intenções modernizantes, vale lembrar a ruidosa polêmica surgida com o concurso (posteriormente anulado) para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo, organizado em fins de 1927. O projeto do engenheiro Flávio de Carvalho (1899-1973) chamava a atenção por seu ineditismo formal e suas proposições militaristas: um palácio com o aparato bélico/estratégico de uma fortaleza militar. A proposta mereceu vários artigos de apoio dos escritores modernistas na imprensa, em meio à reação dos arquitetos conservadores. Mário de Andrade chegou a lhe dedicar três artigos no *Diário Nacional* analisando e defendendo a idéia. Era uma proposição

mais teórica que propriamente um projeto para vencer concurso, mas o seu caráter propagandístico e iconoclasta condizia com a vontade renovadora dos modernistas, da qual Flávio de Carvalho tornou-se um adepto *a posteriori*. Escrevia Carvalho no começo de 1928 que, em seu projeto, prevalecia “a doutrina moderna de Le Corbusier, modificada para melhor: no prédio o importante é a planta. O prédio é o desenvolvimento natural da planta. A fachada é um termo que não existe na arquitetura moderna” [Daher 1982, p. 17].

Flávio de Carvalho participou, em 1928, de mais quatro concursos com suas idéias revolucionárias: o Palácio do Congresso Estadual de São Paulo (no mesmo lugar do anterior Palácio do Governo), a embaixada do Brasil na Argentina, a Universidade de Belo Horizonte e o Farol de Colombo na República Dominicana. Sua proposta para o Palácio do Congresso foi apresentada com o mesmo pseudônimo (indiretamente identificando o autor) e gerou a mesma repercussão do concurso de 1927. Carvalho propôs, então, a “máquina de legislar”, numa referência à célebre frase de Le Corbusier. No caso do Farol de Colombo, havia referências formais ao futurismo e a elementos pré-colombianos [Leite 1983].

Sempre um concorrente malsucedido mas formidável polemista, Flávio de Carvalho



12. Flávio de Carvalho: proposta para o concurso do Farol de Colombo, República Dominicana, 1928.

somente executaria suas primeiras obras modernizadoras a partir de 1933: um conjunto de casas para aluguel na alameda Lorena e alameda Ministro Rocha Azevedo. Moradias com algumas novidades de planta e que foram alugadas com certa dificuldade, apesar de ter contado com uma publicidade impressa dando conta das “últimas criações de Flávio de Carvalho”, com informações sobre o “modo de usar” as casas [Daher 1984, pp. 137-153].

Carvalho foi um arquiteto de poucas obras e limitou-se em sua atuação na arquitetura. Notabilizou-se como um artista em várias frentes: pintura, desenho, escultura, cenografia, teatro e ainda como um precursor de *performances* públicas. Foi mais um *outsider* da arquitetura, polemista que atuou nos primeiros momentos do modernismo arquitetônico em São Paulo.

Jayme da Silva Telles (1895-1966) foi outro arquiteto que teve participação no debate da arquitetura moderna na passagem da década de 1920 para 1930 em São Paulo. Formado na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro em 1926, foi dos poucos assinantes brasileiros da revista *L'Esprit nouveau* [a respeito, ver também o capítulo “Modernidade Corrente 1929-1945”]. Radicado em São Paulo como funcionário da Companhia Construtora de Santos, Silva Telles esteve presente na reunião com Le Corbusier na casa de Warchavchik em 1929; em 1930, publicaria em revistas e jornais artigos de franca defesa pela nova arquitetura, tendo realizado alguns projetos e obras de linha moderna, hoje demolidas. Flávio de Carvalho e Jayme da Silva Telles foram designados como os dois delegados modernistas de São Paulo para o IV Congresso Pan-americano de Arquitetos de 1930, embora o último tenha declinado da nomeação [Telles 1967].

## CRÍTICA SOLITÁRIA

A mais surpreendente manifestação teórica no período partiu de um engenheiro-arquite-

to que, certamente assumindo (mesmo inconscientemente) o teor de sua crítica, pouco produziu em arquitetura. Carlos da Silva Prado (1908-1992) completava o último ano do curso de engenheiros-arquitetos da Escola Politécnica de São Paulo quando publicou, no último número de 1932 da *Revista Polytechnica*, o artigo “A Arquitetura do Futuro em Face da Sociedade Capitalista”. Em seis páginas, Prado fazia uma contundente crítica às tendências arquitetônicas em debate a partir de uma ótica marxista. No Brasil, o comunismo emergiu oficialmente com a fundação do Partido Comunista Brasileiro em 1922 e em 1930 contava com a adesão do modernista Oswald de Andrade em seus quadros. Todavia, até então, nenhuma manifestação de natureza estética havia sido publicada com a ênfase de Prado. Ele criticava tanto as tendências passadistas quanto as tentativas modernizadoras, posto que ambas escamoteassem a dimensão social da arquitetura:

Os apologistas burgueses da arquitetura moderna vêem nela apenas o resultado da aplicação de novos materiais e nova técnica, isto é, o cimento, o ferro, o concreto armado.

O argumento de que se servem é que com estes materiais se podem obter formas que seriam irrealizáveis sem elas. Este argumento levado ao extremo induziu mesmo alguns arquitetos a construírem casas esféricas, casas suspensas ou em equilíbrio sobre um mastro, e ainda outras extravagâncias. [...]

Os materiais não se podem construir a si mesmos. São os homens que projetam e executam. Por outro lado, ninguém constrói um edifício qualquer sem que haja necessidade deste edifício. Ora aqui está justamente a questão principal.

O que caracteriza principalmente uma arquitetura são as necessidades de habitação, trabalho, recreio etc., da sociedade que a produz. Numa sociedade mais desenvolvida, os homens procuram adaptar os materiais às suas necessidades. Duas sociedades em que predominam necessidades diferentes não produzem arquiteturas iguais, mesmo quando dispõem dos mesmos materiais. Quando porém as necessidades são as mesmas, o emprego de materiais diferentes produz arquiteturas semelhantes.

Defendendo o aspecto econômico da construção – a repetição, a padronização, a produção



13. Carlos da Silva Prado: projeto residencial em São Paulo, 1932.

em série – Prado privilegiava a solução coletiva como valor da sociedade moderna, mas nem por isso perdoava aqueles que propugnavam as soluções de massa:

Os arquitetos que começaram a propaganda a favor das construções em série e da padronização dos detalhes têm o mérito de ter visto a estrutura dos edifícios atrás das bugigangas com que se procurava escondê-la [refere-se à ornamentação]. Mas em geral, devido a sua constituição burguesa, Le Corbusier, um dos chefes do movimento diz em “Vers une architecture” que para evitar a revolução social era preciso a revolução na construção. Ele pretendia evitar a Revolução, empregando para este fim um de seus sintomas. [...]

A base do estilo moderno devia, portanto, ser uma transformação de concepção de arquitetura, devia ser a passagem de um ponto de vista individual, ao ponto de vista coletivo.

Le Corbusier compreendeu isto em parte, mas o que ele não compreendeu é a incompatibilidade deste ponto de vista com o regime de propriedade privada.

Carlos da Silva Prado fazia uma classificação de arquitetos segundo suas tendências:

1º) Os arquitetos fossilizados na rotina do passado (“é preciso distinguir os arquitetos que se mantêm na rotina por ignorância, daqueles que, tendo vislumbrado o futuro, voltam-se para trás por espírito reacionário”).

2º) Os arquitetos que estão se fossilizando na rotina do chamado futurismo e que estão compondo o novo dicionário de receitas.

3º) Os arquitetos que compreenderam que a arquitetura moderna não são receitas modernas, mas sim uma manifestação social.

A matriz marxista de seu pensamento permitia prever um futuro para a arquitetura moderna: “Se a arquitetura moderna, produto da grande indústria, degenerou e deu como resultado fantasias e receitas, o proletariado, também produto da grande indústria, mas menos maleável, seguirá caminho diverso e dele resultará a Revolução. Só então, encontrará a arquitetura moderna um campo aberto para se desenvolver” [Prado 1932, p. 351-356].

A visão de “evolução coerente” e teleológica da sociedade e da arquitetura não tira o valor de algumas constatações de Prado. O arquiteto, em início de carreira, desenvolveu alguns projetos (em linhas modernas) e engajou-se no debate sobre o urbanismo, considerado por ele como a disciplina prioritária. Não foi muito longe: abandonou a arquitetura e o urbanismo pelas artes plásticas, notabilizando-se (ao lado de Flávio de Carvalho, colega de iniciativas artísticas) como pintor e gravador. Ao formular uma classificação de arquitetos segundo suas tendências, Prado talvez tenha sido o único enquadrável no terceiro tipo – quem sabe, solitária figura num ambiente alheio à visão de mundo que propunha e aos princípios em que acreditava – como parece ter sido o destino das utopias dos pioneiros modernistas da arquitetura no Brasil.

## MODERNIDADE CORRENTE 1929-1945

*Desde que estou na América querem fazer de mim um filósofo.  
Dizem que defendo idéias filosóficas. Pouco me importa o que pensem.*

LE CORBUSIER, anotação no Rio de Janeiro, 1929 [Santos *et al.* 1987, p. 65]

Em outubro de 1920, Charles-Edouard Jeanneret e Amédée Ozenfant lançavam o primeiro número da revista *L'Esprit nouveau*, publicação que durou até 1925. Foi o início da carreira do “homme de lettres” (como se qualificava profissionalmente no passaporte), o jovem suíço Jeanneret, que logo passou a assinar como Le Corbusier. Até 1922, onze brasileiros constavam como assinantes da revista. Entre eles, os modernistas de São Paulo, Mário de Andrade e Oswald de Andrade, o estudante da Escola Nacional de Belas-Artes Jayme da Silva Telles, seu irmão, o engenheiro-arquiteto Francisco Teixeira da Silva Telles (n. em 1886), e o engenheiro Roberto Simonsen, da Companhia Construtora de Santos [Santos *et al.* 1987, p. 39]. É difícil saber quantos e como muitos brasileiros tiveram acesso à pro-

dução literária de Le Corbusier. Lucio Costa lembra que foi seu contemporâneo de escola, Jayme da Silva Telles, formado em 1926, quem chamou a atenção em aula para *L'Esprit nouveau* [Costa 1962, p. 192; ver também o capítulo “Modernismo Programático 1917-1932”]. Gregori Warchavchik, em seu manifesto modernista de 1925, visivelmente veiculava algumas idéias de *Vers une architecture* (1923, livro-reunião de artigos publicados em *L'Esprit nouveau*). Em uma viagem com finalidade técnica em 1927, o diretor da Repartição de Águas e Esgotos do Estado de São Paulo Arthur Motta (1879-1936) adquiria em Paris a nona edição de *Urbanisme* (primeira edição: 1925) e o *Almanach d'architecture moderne* (1926). Em 1929, o pernambucano Aluizio Bezerra Coutinho (1909-1997) doutorava-se na Faculdade de Medi-

cina do Rio de Janeiro com a tese *O Problema da habitação higiênica nos países quentes em face da "Arquitetura Viva"*. Nesse trabalho, defendia o conforto ambiental e a funcionalidade na habitação, citando *Vers une architecture* e *Almanach d'architecture moderne* [Silva 1988].

O ano de 1929 seria fundamental para a disseminação das idéias de Le Corbusier na América do Sul. Suas palestras em Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro foram ouvidas por atentas platéias nas três cidades. No Rio de Janeiro, os estudantes de arquitetura na Escola Nacional de Belas-Artes Carlos Leão (1906-1983 – formado em 1931) e Álvaro Vital Brazil (formado em 1933) passariam a acompanhar a obra corbusieriana; a engenheira civil Carmen Portinho (1903-2001) confirmaria suas impressões ao vivo, antes apenas vislumbradas na leitura das publicações [Segawa 1988a]. Em São Paulo, Le Corbusier conheceria Gregori Warchavchik e o convidaria para ser delegado do CIAM para a América do Sul [ver capítulo "Modernismo Programático 1917-1932"], bem como travaria contato com Jayme da Silva Telles e Flávio de Carvalho em reunião na casa do arquiteto russo [Ferraz 1965]. O relato dessa viagem Le Corbusier fez em *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, publicado no segundo semestre de 1930. No ano seguinte (senão antes), o livro estava à venda no Brasil.

## A REFORMA NA ESCOLA NACIONAL DE BELAS-ARTES

A tomada do poder central por Getúlio Vargas, em outubro de 1930, trouxe, no plano do ensino das artes na capital do país, a nomeação do arquiteto Lucio Costa para a direção da Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA). Ainda a completar 29 anos, o jovem diretor, que se formara no curso de arquitetura em 1924 na escola que passava a dirigir, havia sido convidado por Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898-1968), intelectual de Minas Gerais ligado aos escritores modernos, então chefe de gabinete do recém-criado

Ministério da Educação e Saúde. Não se conheciam pessoalmente, mas constituiu-se um relacionamento que perduraria doravante. O arquiteto foi indicado com poderes plenos para reformular o ensino acadêmico ministrado na ENBA.

A princípio, a sua nomeação foi bem acolhida pelos artistas e arquitetos tradicionalistas. Lucio Costa até então tinha desenvolvido uma prática profissional de arquitetura eclética e era associado ao movimento neocolonial de José Mariano Filho, por quem fora comissionado em 1922 para estudar a arquitetura colonial da cidade de Diamantina, além de outras viagens de estudos realizadas em 1926-1927; projetou também obras e venceu concurso com propostas neocoloniais. Todavia, em 1930 ele já se havia desinteressado por essa corrente, e a transformação dos cursos da ENBA se procedeu com o afastamento do corpo docente acadêmico e a contratação de professores alinhados com conceitos de arte moderna. Em arquitetura, Lucio Costa chamou Gregori Warchavchik (que conhecia apenas pelas notícias de suas experiências modernistas em São Paulo e que nessa oportunidade estava construindo a casa Nordschild e reformando um apartamento, no Rio de Janeiro), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964 – destacado ex-aluno formado em 1929, que se tornou assistente de Warchavchik) e Alexander Buddeus – arquiteto belga, talvez pouco mais novo que Warchavchik (segundo depoimento oral de Costa ao autor), que chamou a sua atenção por uma obra na rua da Alfândega, no Rio de Janeiro. Buddeus teria introduzido na ENBA revistas como *Form* e *Modern Bauformen*, difundindo os conceitos do racionalismo europeu. Segundo Buddeus: "O modernismo não é uma evolução do tradicional, isto é, dos valores artísticos do passado, mas uma criação integral do nosso tempo. A orientação moderna é construtiva, social e econômica, ao passo que a orientação tradicional era artística, decorativa, simbólica" [Santos 1977, p. 108; a respeito de Buddeus, ver também o capítulo "Modernidade Pragmática 1922-1943"].

A reorganização da ENBA prontamente gerou reações dos tradicionalistas. Christiano das

Neves, em São Paulo, e José Mariano Filho, no Rio de Janeiro, publicaram agressivos artigos na imprensa. Mariano, antecessor de Costa na direção da escola, taxou a reforma como “orientação perniciososa”, com a transformação da ENBA num “centro propulsor das idéias derrotistas” (como qualificava o pensamento de Le Corbusier) “por iniciativa de um jovem inexperiente e ambicioso partidário extremado do estilo nacional até a véspera de galgar o ambicioso posto” [Mariano Filho 1943, p. 54, *passim*].

Lucio Costa revidaria pela imprensa com uma agressividade à altura, assumindo uma auto-crítica.

Todos nós, sem exceções, só temos feito pastiche, camelote, falsa arquitetura enfim, em todos os sentidos, tradicionalista ou não.

As nossas obras são amontoados de contradições sem o menor sentido comum. [...]

O sr. José Mariano costuma citar como modelo da arquitetura falsamente por ele chamada tradicionalista [nota: neocolonial], de acordo com os seus falsos ideais, o novo edifício da Escola Normal.

Os seus arquitetos são meus amigos, vítimas, como igualmente fui, de um erro inicial, e me compreenderão.

A Escola Normal pode ser muito bem composta, tudo o que quiserem menos arquitetura no verdadeiro sentido da expressão. A Escola Normal é simplesmente uma anomalia arquitetônica [Xavier 1987, p. 48].

A experiência renovadora implantada por Lucio Costa duraria até setembro de 1931, quando ele foi exonerado do cargo, sob o protesto dos estudantes, que iniciaram uma greve. Nessa ocasião, Frank Lloyd Wright encontrava-se no Rio de Janeiro participando do júri do segundo concurso do Farol de Colombo e, procurado pelos estudantes, ele foi solidário no protesto contra o fim da reforma na ENBA [Santos 1977]. Embora tenha durado pouco mais de sete meses e nada tenha restado da reestruturação após a saída de Lucio Costa, esse período foi marcante o suficiente para que uma geração de futuros arquitetos tivesse consciência das transformações em curso na arquitetura mundial – consciência impensável numa estrutura conservadora como a que prevaleceu.

## A OPÇÃO POR UMA MODERNIDADE

Desligado da direção da ENBA, mas prestigiado por aqueles que se revelavam preocupados com as ideologias modernas, Lucio Costa associava-se, em 1931, a Gregori Warchavchik, com quem manteve um escritório por cerca de três anos. A crise econômica pós-1929 e uma tentativa de revolução em São Paulo em 1932 prejudicaram as atividades da construção civil, e dessa sociedade resultaram apenas três residências (duas executadas) e um conjunto de casas para operários no bairro da Gamboa [Ferraz 1965]. Foram as primeiras obras construídas por Lucio Costa em linguagem moderna. Até fins de 1935, ao ser convocado para fazer o novo projeto da sede do Ministério da Educação e Saúde, Lucio Costa permaneceu no ostracismo, com pouco serviço no escritório e com participação malsucedida em concursos, como o projeto da cidade de Monlevade em Minas Gerais, classificado em último lugar. O retiro serviu-lhe como um período de meditação.

Não obstante a tentativa de reorganização da ENBA se amparasse num quadro de professores modernistas e a essência da reforma buscasse a modernização do conteúdo curricular, as referências de Lucio Costa para a sua reformulação baseavam-se numa difusa interpretação das vanguardas européias e da percepção da modernidade num quadro de transformações sociais e materiais. A resposta do arquiteto para José Mariano Filho era uma autocrítica pela prática eclética (como já citado), uma declaração antitradicionalista ou antiacademista (“evitar que os nossos escultores e pintores continuassem imobilizados no seu modo de pensar e ver”, escrevia Costa), o reconhecimento da internacionalização da cultura (“as extraordinárias facilidades de informações e comunicações rápidas [...] aboliram o isolamento em que viviam países e províncias [...] e a arquitetura não pode deixar de os acusar, ‘desnacionalizando-se’”), a percepção das novas realidades sócio-econômicas (“os problemas de ordem econômica em tempo algum tive-



42. Lucio Costa: Museu das Missões, Santo Ângelo, RS, 1937. Trabalhando como funcionário do SPHAN, o arquiteto encontrou uma brilhante solução para inserir uma construção nova nas imediações das ruínas da missão jesuítica do século 18. O museu – construído em parte com elementos arquitetônicos remanescentes encontrados na região – e a casa do zelador integram-se inteligentemente ao conjunto monumental. Esta realização - uma referência do papel de Lucio Costa na formulação de uma prática arquitetônica que integra o antigo com o moderno - caracterizou o arquiteto como um dos principais responsáveis pelo pensamento oficial do patrimônio histórico doravante.

ram tamanha preponderância”; “a questão social nunca esteve tão em evidência. As diferentes classes tendem a uma aproximação cada vez mais marcada”) e o reconhecimento da padronização (“o que foi a arte grega senão uma pura e contínua standardização?”) [Xavier 1987, p. 50]. Em nenhum momento comparecia uma filiação clara a alguma doutrina específica da vanguarda – mesmo porque, em 1930, Lucio Costa as desconhecia.

O arquiteto admite que, quando assumiu a direção da ENBA, estava em completo “alheamento”, sequer conhecia Le Corbusier e aventurava-se nesse desafio apenas com a insatisfação do ecletismo dominante. Em carta ao arquiteto franco-suíço em janeiro de 1936, Costa relatava-lhe que, em 1929, chegara ao meio de sua confe-

rência no Rio de Janeiro, com a sala repleta, e que “cinco minutos mais tarde saía escandalizado”, acreditando ter se deparado com um “cabotino” [Santos *et al.* 1987, p. 142]. O seu aprendizado moderno se realizaria na convivência curta como diretor da ENBA e no ostracismo profissional, com leituras proporcionadas sobretudo com as indicações de Carlos Leão, seu sócio entre 1933 e 1936, e dono de uma atualizada biblioteca. Foram nesses momentos que antecederam ao convite para o projeto da sede do Ministério da Educação e Saúde (MES) que Lucio Costa se converteu ao credo corbusieriano:

[...] foi então, nessa época que tomei conhecimento a fundo, de verdade, de todo esse movimento que havia ocorrido na Europa [...] Aí comeci a tomar conheci-

mento da obra de Le Corbusier e me apaixonei, porque ele era extraordinário, tanto na paixão que tinha pelo que estava fazendo como foi o único daqueles arquitetos que trabalharam na época, todos extraordinários – o Gropius, o Mies van der Rohe –, que fez uma abordagem completa do movimento do ponto de vista social, do ponto de vista tecnológico, das novas técnicas construtivas, e do ponto de vista plástico, ponto de vista das artes. Ele reunia esses propósitos abrangentes; os outros cuidavam da arquitetura, cada um fazia seu prédio, sua arquitetura, mas nunca uma abordagem global. [Le Corbusier] criou um movimento unânime no sentido de encarar essa possibilidade de transformações tanto no campo da arquitetura e do urbanismo como do ponto de vista social, pois havia uma coincidência. Na época estávamos convencidos de que uma coisa era vinculada a outra, tendo as mesmas origens, na revolução industrial. Essa arquitetura nova que vinha surgindo destinava-se a uma nova era social, uma nova época, porque parecia que as coisas iam se encaminhar num sentido muito claro. Havia uma certa ética, uma coisa de cunho moral até, um apego de não se permitir certas liberdades que não se enquadrassem bem dentro dessa concepção sociológica [Segawa 1987c, p. 147].

O contato ao vivo com Wright não comoveu Lucio Costa tanto quanto o proselitismo literário, a amplitude da abordagem de Le Corbusier, imbuído em espírito de transformações sociais. A reunião das reflexões desse período transformaram-se no que pode ser considerada a mais completa apologia sobre a modernidade arquitetônica na perspectiva de transição dos anos de 1930 escrita por um brasileiro: “Razões da Nova Arquitetura”, um texto elaborado em 1934-1935. É uma manifestação de vislumbre sobre o presente (com “falta de rumo, de raízes”, de “demolição sumária de tudo que precedeu”) e o futuro (“as transformações se processam tão profundas e radicais que a própria aventura humanística do Renascimento [...] talvez venha a parecer [...] um simples jogo de intelectuais requintados”; “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”). Dedicar-se a uma longa reflexão sobre o significado da técnica na transformação das sociedades, ou ao menos como “ponto de partida”, o advento da indústria e em particular o descompasso da técnica com a arte (“no sentido acadêmi-

co”: “a nova técnica reclama a revisão dos valores plásticos tradicionais”); não vendo no internacionalismo da arquitetura moderna qualquer excepcionalidade, porquanto o passado seria pleno de situações de arquiteturas “internacionais”, como o gótico, barroco ou o classicismo modelando as arquiteturas em todos os recantos da Europa e América. Um texto denso cuja compreensão está subordinada às críticas ao modernismo arquitetônico em debate na época, de difícil síntese. Mas no qual ficava clara a admiração de Lucio Costa por Le Corbusier, que era elogiado como o Brunelleschi do século 20 [Costa 1962, pp. 17-41].

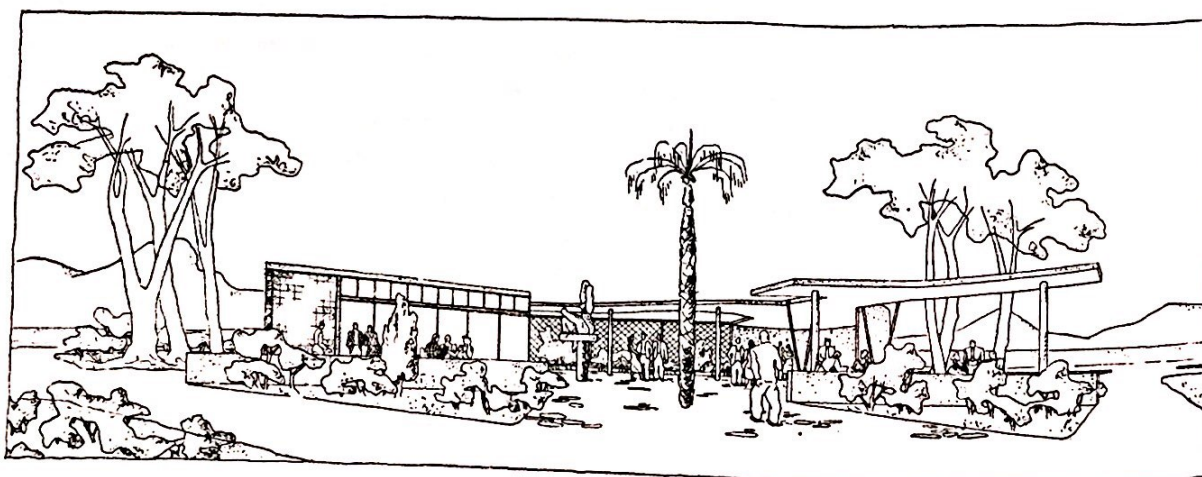
## PLATAFORMAS DA MODERNIDADE

Lucio Costa publicou seu manifesto moderno no primeiro número de 1936 da *Revista da Diretoria de Engenharia*, periódico da repartição oficial da Prefeitura do Distrito Federal responsável pelas obras públicas na cidade do Rio de Janeiro. A edição inaugural da publicação saiu em julho de 1932 e, junto com matérias técnicas de engenharia civil, publicava um projeto de Affonso Eduardo Reidy (funcionário da diretoria) e as habitações operárias no Gamboa, de Lucio Costa e Warchavchik. Rebatizada depois com a abreviatura *PDF* (Prefeitura do Distrito Federal), a revista tornou-se o primeiro periódico de divulgação da arquitetura moderna no Brasil (jamais publicou projetos academicistas) e pioneira no trato de assuntos urbanísticos, trazendo experiências de outras cidades do mundo e as propostas para o Rio de Janeiro. Sua co-fundadora e secretária (depois diretora), a engenheira Carmen Portinho, era a grande entusiasta dessa produção no Rio de Janeiro, graças aos contatos que estabeleceu com os jovens arquitetos a partir de seu marido, Affonso Eduardo Reidy, tornando-se divulgadora privilegiada (as matérias de arquitetura abriam a revista) das primeiras obras dos grevistas na ENBA em 1931, como Luiz Nunes, Jorge Machado Moreira (1904-1992), Ernani Vasconcellos (1909-1988), Álvaro Vital Brazil, Oscar

Niemeyer (1907-2012) e outros [Segawa 1988a], além de obras modernas de linhas diversificadas, como as escolas de Enéas Silva e as agências dos Correios e Telégrafos no Nordeste. Vários anteprojetos de concursos em linha moderna não aproveitados eram divulgados nas suas páginas (sede da Associação Brasileira de Imprensa, Aeroporto Santos Dumont, cidade operária de Vila Monlevade). Um melhor conhecimento sobre insolação e iluminação (fundamental para o desenho de *brise-soleils*) derivou dos estudos de um colaborador da PDF, o engenheiro Paulo Sá (1898-1984). A revista serviu também como veículo de informações arquitetônicas internacionais: notícias sobre os CIAMs, Cirpac, os grupos Praesens ZP (polonês), Gatepac (espanhol), Mars (inglês) e Tecton (do qual se publicou o Penguin Pool, cujas rampas certamente influenciaram os arquitetos brasileiros) e textos de Le Corbusier (um elogio ao “homem de visão” que fora o prefeito Pereira Passos nas grandes reformas urbanas do início do século 20, à Haussmann e a artigo sobre as “favelas” parisienses), além da literatura urbanística e de construção internacional.

Afonso Eduardo Reidy foi nomeado arquiteto-chefe da Diretoria de Engenharia da

Prefeitura do Distrito Federal em 1932. Como funcionário público, Reidy vai projetar alguns edifícios de linhas modernas, caracterizando uma tentativa de modernização isolada, num discurso projetual regido pela busca de respostas lógicas ao programa de necessidades – racionalização dos usos e circulações, ênfase para a iluminação e insolação adequadas associadas a dispositivos especiais de ventilação e a modulação estrutural em concreto armado como lógica construtiva, sem nenhuma concessão a formalismos senão o rebatimento das questões técnicas e econômicas sobre o resultado arquitetônico final. Esse racionalismo radical – permeável na leitura dos memoriais dos projetos (em que pese, todavia, serem artigos numa revista de engenharia) – aplicado em edifícios administrativos, escola, pequenas unidades de apoio (para policiamento, vestiário), tanto em seus projetos para a diretoria como na prática privada, teria um ponto de inflexão a partir de 1936, quando Reidy participou da equipe de Lucio Costa para a elaboração do projeto da sede do Ministério da Educação e Saúde – experiência que o tornou um incondicional adepto ao ideário de Le Corbusier.



43. Afonso Eduardo Reidy: projeto (não executado) de bar para jardim público na Tijuca, Rio de Janeiro, c. 1939.

## OS FRUTOS DA REFORMA

*É também meu desejo que todos compreendam sem a menor dúvida que estas nossas realizações, cheias de espírito contemporâneo, isentas de qualquer influência individualista, que foram até agora dirigidas por um critério de absoluta honestidade profissional, capaz de conduzir a uma técnica mais evoluída, mais perfeita e portanto eficiente, ficará durante algum tempo ainda, marcando em Pernambuco uma época em que, como nos centros grandes de civilização, a arquitetura é uma preocupação administrativa, uma demonstração de cultura e espírito, muita cousa de humano e social.*

LUIZ NUNES, 1935

Essa profissão de fé no “espírito contemporâneo” [Luiz Nunes 1963, p. 5] era uma mensagem dirigida aos seus ex-auxiliares, demitido que estava do comando da Diretoria de Arquitetura e Construção (DAC) do Estado do Pernambuco, por suspeita de atividades subversivas por ocasião da Intentona Comunista em 1935.

Luiz Carlos Nunes de Souza, nascido em Minas Gerais, foi o presidente do diretório acadêmico que liderou a greve contra o afastamento de Lucio Costa da direção da Escola Nacional de Belas-Artes em 1931. Em 1934, Nunes dirigia-se a Recife para organizar uma inédita repartição de arquitetura (autônoma da engenharia) desdobrada dentro da Secretaria de Obras Públicas, numa iniciativa administrativa modernizante do governador Carlos de Lima Cavalcanti (1892-1967), tido como um progressista dentro das limitações da “aristocracia do açúcar” [Silva 1988], que modelou a economia e a sociedade pernambucana desde os tempos coloniais. Pernambuco, nos anos de 1930, abrigava a quinta maior concentração populacional do país; era o mais industrializado Estado do Nordeste brasileiro ao final dessa década – mas ainda distante de ser uma região social e economicamente pujante.

Luiz Nunes tinha clara consciência do papel modernizador da arquitetura e seu potencial transformador. “Arquitetura [...] é uma demonstração de cultura”, escrevia em 1936 [p. 60], ca-

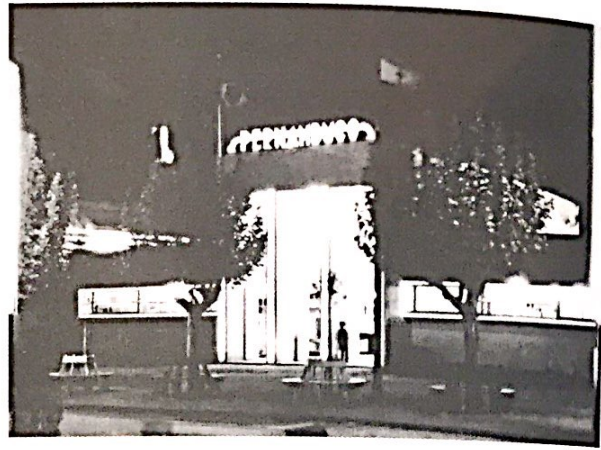
paz de “marcar uma época”, ilustrando seu pensamento nas obras racionalmente implantadas pela administração de Maurício de Nassau durante a ocupação holandesa de Pernambuco (1639-1654) e nas escolas propostas por Anísio Teixeira para o Distrito Federal, projetadas por Enéas Silva [ver, a propósito, o capítulo “Modernidade Pragmática 1922-1943”].

Nunes tinha ciência do padrão construtivo regional e do empirismo técnico conservador e desqualificado da mão-de-obra. Ele criticava os maus resultados decorrentes de um sistema de trabalho viciado, erros na rotina de construções via concorrências públicas e a ineficiência do Estado em gerir suas próprias obras. Ao criar o DAC em 1935, Nunes buscou centralizar “todos os serviços de arquitetura e construções numa única repartição devidamente aparelhada”, com “um quadro mínimo de funcionários efetivos e um quadro variável de contratados”, que se ampliava ou diminuía conforme as necessidades de serviço. Ele pretendia que os projetos fossem elaborados dentro de um “critério único”, na perspectiva de introduzir novos métodos e materiais de construção, desenvolvidos a partir de pesquisas e ensaios tecnológicos visando a racionalização dos processos construtivos, o dimensionamento adequado e econômico das estruturas e a funcionalidade das plantas. As diversas fases de uma obra – concepção arquitetônica, cálculos estruturais, quantificação, orçamentos, controle e medição de materiais, estoque, tempo dispendido nos diversos serviços – eram rigorosamente controladas e a etapa de canteiro era permanentemente acompanhada com relatórios diários. Esse cuidado, que hoje parece óbvio do ponto de vista de sistematização de trabalho, era uma preocupação quase inédita num momento em que o taylorismo ainda se implantava no mundo. Nunes extrapolava até a dimensão alienadora taylorista e integrava os profissionais envolvidos com o DAC mediante a preparação de operários em escolas-oficinas, em cursos tecnoprofissionais e mesmo o aproveitamento das oficinas da casa de detenção. Os envolvidos na construção – do engenheiro ao pintor, do arqui-

teto ao carpinteiro – deveriam ter uma participação ativa no canteiro de obras, pesquisando as melhores soluções (o DAC introduziu, na região, os tetos planos tipo *pilzendeck* e *rippendeck*, lajes mistas, lajes-cogumelo e o desenho de vigas com dimensionamento e perfis variáveis obtendo o máximo da resistência com a menor quantidade de material), evitando desperdícios e organizando o trabalho em uma equipe homogênea, com “espírito de unidade” [Nunes 1936; Baltar 1963]. Defendia Nunes: “Num meio pobre, esta possibilidade do Governo construir bem e por preço baixo, melhorando as condições locais, educando, aperfeiçoando, selecionando, pesquisando e uniformizando, seria uma conquista de ordem técnica e social tão expressiva, que justificaria todos os sacrifícios...” [Nunes 1936, p. 57, *passim*].

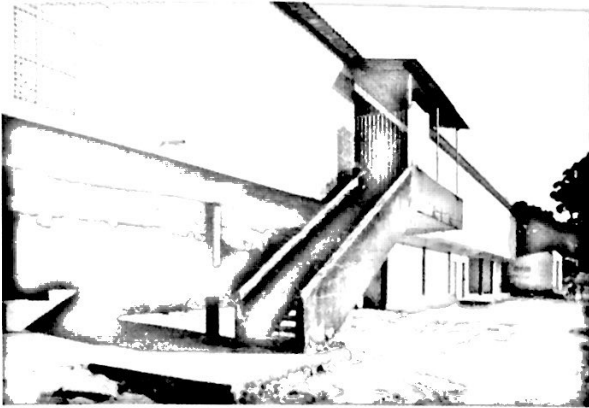
A ação de Luiz Nunes em Pernambuco teve duas fases: a primeira, durante 1935; a segunda, em fins de 1936, quando o arquiteto foi convocado a dar continuidade ao trabalho iniciado anteriormente, por pressão dos funcionários da repartição, transformando-se a antiga unidade no Departamento de Arquitetura e Urbanismo (DAU). Essa gestão durou até novembro de 1937, quando o golpe do Estado Novo interrompeu os trabalhos. A morte de Nunes nesse ano, por doença, privou o movimento de uma liderança, e virtualmente encerrou-se a inédita experiência governamental do Estado de Pernambuco.

O DAC projetou e construiu o Hospital da Brigada Militar, a Escola Rural Alberto Torres, a Usina Higienizadora de Leite, além de pequenas obras; projetou também o pavilhão de Pernambuco na Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha em Porto Alegre. Afora o pavilhão, os trabalhos da primeira fase eram o produto de um conceito de arquitetura no qual os condicionantes técnicos e econômicos presidiam a elaboração dos projetos – concepção de um racionalismo radical, conformado pelas limitações locais e sem concessão a formalismos gratuitos, mas com formas (poder-se-ia qualificar de “duras”) derivadas da sobriedade funcionalista dos programas de necessidades.

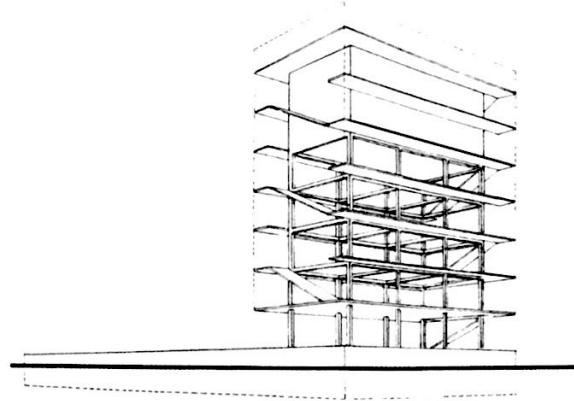


44. Luiz Nunes/Departamento de Arquitetura e Construção: pavilhão de Pernambuco na Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, Porto Alegre, RS, 1935. A simetria e a luz foram elementos recorrentes nos vários pavilhões do recinto. Foto-cortesia de Günter Weimer.

O planejamento urbano teria sido a grande conquista da segunda e última fase da atuação de Luiz Nunes em Pernambuco, rebatizada como DAU. Foram apenas dez meses de efetivo trabalho, materializado apenas em alguns poucos edifícios, como o leprosário de Mirueira, o pavilhão de verificação de óbitos da Faculdade de Medicina e o reservatório de água de Olinda e outras pequenas obras. Foi nessa fase que o DAU adotou intensivamente o emprego do cobogó, peças pré-fabricadas de cimento e areia com 50x50x10 cm, com orifícios de 5x5 cm que, associadas, compunham extensas superfícies servindo como *brise-soleils* e como superfícies vazadas para ventilação, ao mesmo tempo que definiam fachadas neutras, sem propriamente serem cegas. As obras desse período preservaram todas as preocupações de economia e funcionalidade e incorporavam um padrão estético mais elaborado, sendo o exemplo mais evidente a ascendência de Le Corbusier no pavilhão de verificação de óbitos. Decerto essa influência se deve à presença de Fernando Saturnino de Brito – jovem arquiteto formado no Rio de Janeiro –, incorporado à equipe do DAU. Esse edifício foi construído praticamente com sobras de material; o fato inusitado gerou desconfianças, e mais tarde foi aberto um inquéri-



45. Luiz Nunes/Departamento de Arquitetura e Urbanismo: leprosário de Mirueira, PE, 1936, em imagem recente; os cobogós definiam a fachada do bloco. Foto-cortesia de Geraldo Gomes.



46. Luiz Nunes/Departamento de Arquitetura e Urbanismo: esquema estrutural do reservatório de água de Olinda, PE, reproduzido de estudo elaborado por Rita de Cássia Vaz [1989].

to para se apurar como se construiu um edifício sem verbas específicas para a finalidade [Silva 1988]. Em 1936, no intervalo de atuação entre o DAC e o DAU, Luiz Nunes retornou ao Rio de Janeiro onde organizou um escritório particular de arquitetura. Nessa passagem pela capital, o arquiteto manteve contato com a revista *PDF*, onde publicou artigo sobre a sua experiência em Pernambuco e em vários outros projetos. Nessa rápida passagem, deve ter assimilado alguma influência corbusieriana (considerando-se que, em 1936, Le Corbusier esteve no Rio de Janeiro por um mês), que adotaria em Pernambuco enquanto chefe do DAU no final de sua vida.

Embora a experiência de Luiz Nunes em Pernambuco não tenha frutificado, alguns profissionais de sua equipe se destacaram posteriormente: o engenheiro calculista (artista plástico e poeta, também) Joaquim Cardozo (1897-1978 – futuro íntimo colaborador de Niemeyer em Pampulha e Brasília), o engenheiro e urbanista Antonio Bezerra Baltar (1915-2003 – que mais tarde chegou a prestar serviços à ONU), o engenheiro Ayrton Carvalho (1913-1998) (que, por mais de meio século dirigiu o escritório regional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional); no mesmo período da experiência DAC/DAU, foi muito próxima a colaboração dessa repartição com o diretor

de Parques e Jardins de Recife, o jovem paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994).

## SINAIS DE MUDANÇA

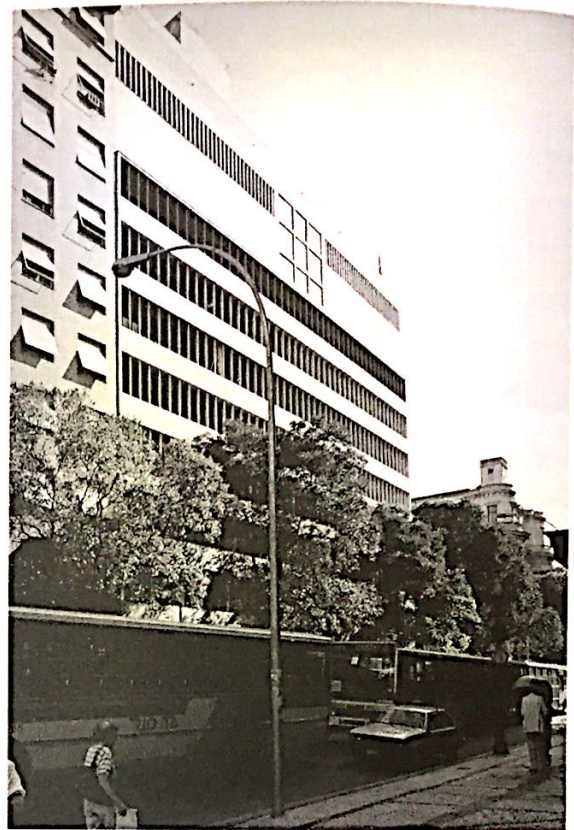
Vimos no capítulo anterior, “Modernidade Pragmática 1922-1943”, que, na segunda metade da década de 1930, tendências modernizantes ou não-acadêmicas estavam em plena assimilação nas cidades brasileiras. Nessa apropriação também se incluíam as arquiteturas mais engajadas de modernidade, isto é, aquelas baseadas em princípios definidos ou praticadas por arquitetos antagônicos aos valores tradicionalistas. São exemplos notáveis dessa vertente algumas obras realizadas por jovens arquitetos, com menos de trinta anos de idade, como Álvaro Vital Brazil e os irmãos Marcelo (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953).

Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho (n. em 1909), estudantes da ENBA que participaram da greve em solidariedade a Lucio Costa em 1931, ganharam em 1936 o concurso de anteprojetos para um edifício de uso misto de alto padrão em São Paulo. Álvaro Vital Brazil teve que dissolver a sociedade para transferir-se a São Paulo e acompanhar a obra, a pedido da construtora,



47. Álvaro Vital Brazil defronte ao edifício Esther, São Paulo, em 1985.

resultando disso a reformulação parcial do projeto inicial. O edifício Esther localizava-se num ponto privilegiado da cidade (a Praça da República) e beneficiou-se ao ser concebido como um prédio isolado em suas quatro faces, num remanejamento no terreno que ainda assegurou espaço para a construção de outro edifício na área do primitivo lote. Embora sendo um edifício de alto padrão, Vital Brazil conduziu o projeto no sentido de encontrar as soluções mais econômicas sem abrir mão dos “cinco pontos da arquitetura nova” preconizados em 1926 por Le Corbusier: volume construído elevado em *pilotis*, planta livre com estrutura independente, fachada livre, janelas dispostas na horizontal (*fenêtre en longueur*) e o terraço-jardim. Atender aos cinco pontos significou equacionar uma série de condicionantes inéditos e não necessariamente econômicos para a tecnologia ou para a rotina da construção da época. A adoção de plantas livres



48. Marcelo e Milton Roberto: Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro, 1936.

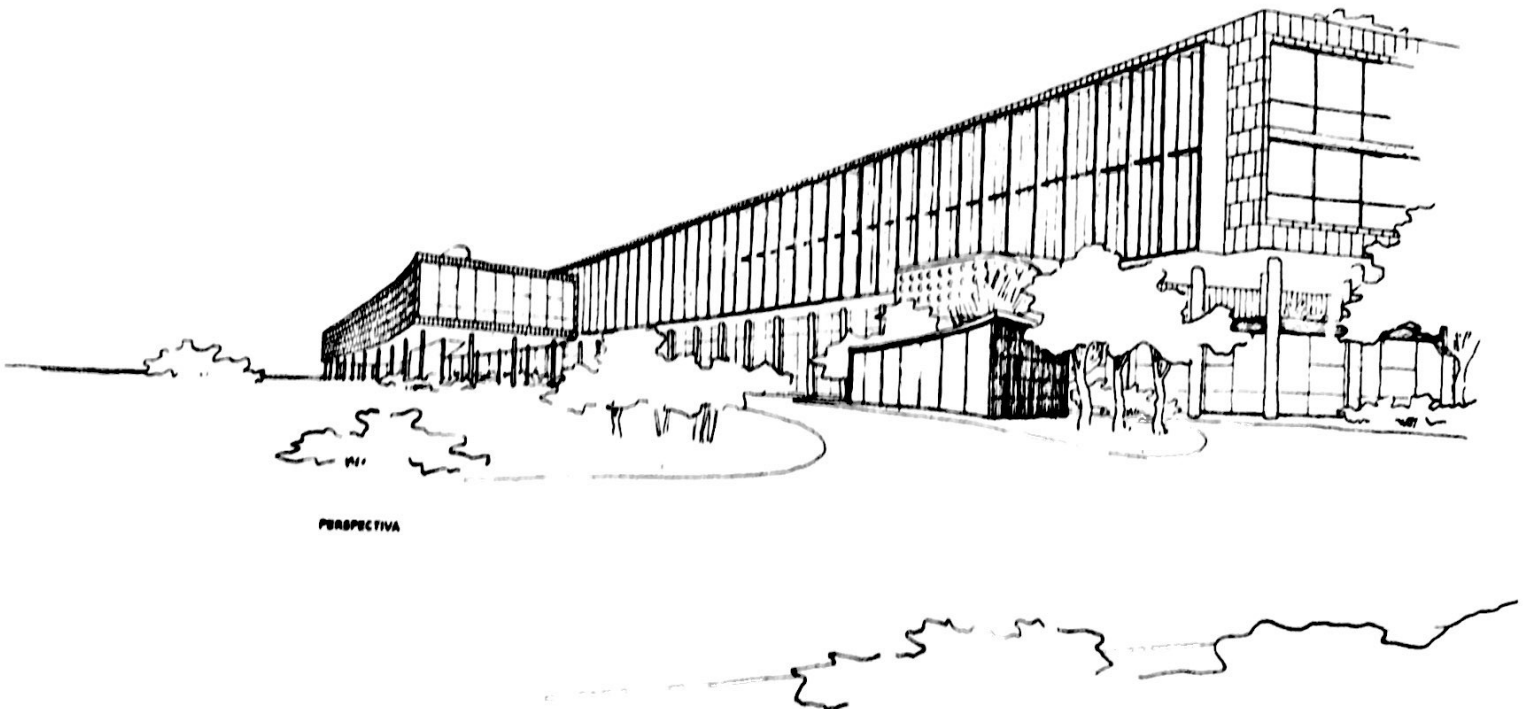
possibilitou acomodar diferentes arranjos em cada pavimento, abrigando lojas, andares para escritórios e unidades residenciais (algumas em duplex), demonstrando a versatilidade possível com o conceito da estrutura independente. O térreo, embora com estrutura em *pilotis*, é aproveitado de maneira convencional, não se beneficiando integralmente da solução. Foi uma obra de impacto ao ser inaugurada em 1938 [Brazil 1986; Daher 1981; Segawa 1987b].

Os irmãos Marcelo (formados na ENBA em 1930) e Milton Roberto (formado em 1934, um dos grevistas de 1931) formaram uma vitoriosa dupla em concursos no Rio de Janeiro: em 1936, ganharam a concorrência para o projeto da sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI); no ano seguinte, alcançaram o primeiro lugar com o anteprojeto para o Aeroporto Santos Dumont. Como Vital Brazil e Marinho, os irmãos Roberto também operavam com os “cinco

pontos" de Le Corbusier. Todavia, diferentemente da oportuna possibilidade de isolar o edifício no lote como feito no caso do Esther, a ABI cingiu-se à norma de implantação estabelecida no Plano Agache, que determinava a integração da massa edificada alinhada nos limites do passeio e do lote, com previsão de recuo nos fundos, formando, conjuntamente com os prédios contíguos da quadra, um pátio central. Com as limitações de uma implantação tradicional, alguns dos conceitos inerentes aos "cinco pontos" perdiam parte de sua força, plena quando adotados em edifícios totalmente desvinculados de construções adjacentes. No entanto, os Roberto souberam explorar o fato de as duas fachadas principais se orientarem para o norte e oeste (percurso solar do período da tarde, o mais quente) e desenharam dois sóbrios e elegantes alçados que se distinguiam pela sucessão de *brise-soleils* verticais fixos ou, descrevendo de outra forma, pela ausência de

janelas tradicionais. Sob a forte luz do Rio de Janeiro, a sede da ABI transforma-se num volume de plástica construtivista, variando os efeitos visuais conforme a incidência do sol sobre as lâminas sombreantes. Os *brises* não atuam diretamente nas salas de trabalho; eles protegem galerias que percorrem o perímetro das fachadas norte e oeste, que funcionam como antecâmaras de atenuação do calor para o interior do edifício. Não se pode afirmar que as linhas modernas do prédio tenham tido uma boa e unânime acolhida, mas a repercussão posterior foi positiva [Bruand 1981].

A proposta vencedora para o Aeroporto Santos Dumont, em 1937, não teve a mesma sorte que a sede da ABI. A idéia original previa um terminal maior e mais complexo. Sua construção arrastou-se de 1938 a 1944, à exceção do hangar nº 1, concluído em 1940 com um sofisticado sistema estrutural e uma fachada protegida com *brise-soleils* verticais. Quanto ao terminal, a volumetria inicial proposta



49. Marcelo e Milton Roberto: Aeroporto Santos Dumont, Rio de Janeiro, 1937-1944.

em 1937 reduziu-se a um volume prismático regular, preservando alguns aspectos da sintaxe corbusieriana. No entanto, o padrão do aeroporto do Rio de Janeiro (com a marcante galeria longitudinal no miolo do edifício) constituiu a partir de então um partido tipológico para os terminais (como o de Porto Alegre, Curitiba e Recife).

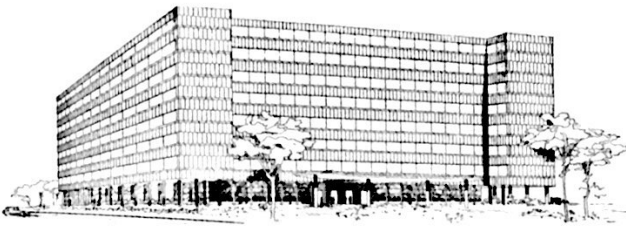
O concurso de anteprojetos para o Aeroporto Santos Dumont deve ser entendido dentro da política desenvolvida pelo Departamento de Aeronáutica Civil, no sentido de dotar as cidades brasileiras com terminais aeroportuários adequados para o novo e cada vez mais utilizado meio de transporte que se implantava no Brasil na década de 1930. Em 1935, foram construídos os aeroportos de Pelotas, Bagé e Porto Alegre [Catanheide Filho 1937]. Foram iniciativas desse período os aeroportos de três das mais importantes cidades brasileiras: Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. O terminal de Salvador, uma estação de hidroaviões, teve seu projeto encomendado a um arquiteto do Rio de Janeiro, Ricardo Antunes, e foi inaugurado em 1939; era um obra de linhas modernas. O aeroporto de São Paulo não estava vinculado à área federal: o Estado construiu um terminal nos anos de 1940, de gosto Déco, substituído depois pela obra definitiva, projetada pelo arquiteto Ernani do Val Penteadado (1901-1980) e inaugurada nos anos de 1950, também dentro de linhas modernas. A capital do país estava se equipando com um novo terminal terrestre simultaneamente à implantação de um terminal para hidroaviões, ambos objeto de concurso de arquitetura.

Atílio Correia Lima, que havia participado da equipe que tirou o segundo lugar no concurso para o terminal terrestre, foi mais bem-sucedido no concurso para a estação de hidros. Dada a urgência de um terminal aeroviário para o Rio de Janeiro, o projeto de Correia Lima foi rapidamente executado, estando em funcionamento em 1938 (embora, com a inauguração do terminal projetado pelos Roberto, a estação de hidros caísse em desuso). Projetada em equipe com Jorge Ferreira (1913-2008), Renato Mesquita dos Santos (1914-?), Renato Soeiro (1911-1984) e Thomaz Estrella (1912-1980), adotando estrutura

independente em concreto armado, generosos painéis de vidro e espaços interiores amplos e elaborados (como o *hall* principal, onde se destacava uma escultural escada), a Estação de Hidros transformou-se numa obra admirada pela pureza de suas linhas e a qualidade de seus acabamentos, caracterizando-se como uma referência de uma vertente de arquitetura moderna que se produzia nos anos de 1930.

Os principais terminais aeroportuários desse período, de modo geral, foram projetados em linhas modernas. Mais que um gosto por fachadas, o programa funcional de um aeroporto refletia um sentido de racionalidade que quase compulsoriamente conduzia as soluções arquitetônicas para uma vertente moderna. Evidentemente, isso não constituía uma regra porquanto alguns aeroportos menores foram construídos em linhas neocoloniais. Todavia, os estudos sobre os aeroportos mais complexos eram referenciados em literatura técnica estrangeira e, nesses casos, eram raras (para não dizer inexistentes) as arquiteturas de aeroportos realizados em moldes formalmente academicizantes.

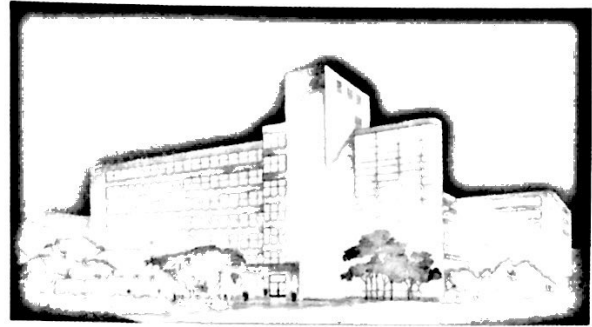
A aceitação de linhas modernas para aeroportos não significou um alinhamento dos poderes públicos com a arquitetura moderna de ideologia mais definida pela vanguarda. Importantes concursos de edifícios de programas mais convencionais acatavam modernismos tradicionalizantes, de vertente conservadora. O concurso para a sede do Ministério da Fazenda, realizado em fins de 1936, contemplou o projeto dos arquitetos Enéas Silva e Wladimir Alves de Souza em primeiro lugar, com uma obra de compostura monumental de linha moderna “classicizante”; o segundo lugar foi atribuído à equipe de Jorge Moreira, Oscar Niemeyer e José Reis (1909-1986), jovens grevistas de 1931. Nas apreciações do júri, os pontos positivos do anteprojeto quase vencedor pousavam nas qualidades da planta e das soluções técnicas; pecavam pela “composição arquitetônica sofrível” [Concurso... 1937]. Algo semelhante ocorreu em 1935, por ocasião do concurso para a sede do Ministério da Educação e Saúde. Todavia, os desdobramentos foram diferentes.



50. Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos: proposta não selecionada para o concurso da sede do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1935. Apesar das fachadas modernas, o partido do volume ainda respeitava um eixo de simetria central.

## A SEGUNDA ESTADIA DE LE CORBUSIER

Em 1935, era aberto o concurso para anteprojetos da nova sede do Ministério da Educação e Saúde (MES), em terreno na esplanada do Castelo, centro do Rio de Janeiro – área anteriormente ocupada pelo morro do Castelo, arrasado para conquistar novas áreas planas destinadas à urbanização, com normas de ocupação determinadas pelo Plano Agache. Archimedes Memória e Francisque Cuchet foram proclamados os vencedores, com um projeto que se destacava pela ornamentação marajoara [a respeito, ver capítulo “Modernidade Pragmática 1922-1943”]. Ambos formavam o mais importante escritório de arquitetura do Rio de Janeiro, além de Memória ter sido o sucessor de Lucio Costa na direção da ENBA e cidadão com forte penetração no governo, partidário de agrupamento político de apoio ao presidente Vargas. Foi um grande desafio para Gustavo Capanema (1901-1985) premiar o projeto vencedor e não construí-lo. Capanema, segundo ministro da pasta de Educação e Saúde desde sua criação em 1930, era um político de Minas Gerais que se cercou de intelectuais modernistas conterrâneos à frente de sua gestão ministerial, embora não se identificasse organica-



51. Affonso Eduardo Reidy: proposta não selecionada para o concurso da sede do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1935. Arquitetura inspirada nos edifícios modernos da Europa Central.

mente com seus assessores. Durante o getulismo, a arte e a cultura eram os únicos canais de assimilação e convívio entre os intelectuais e o poder [Schwartzman *et al.* 1984]. O anteprojetos vencedor (e os demais finalistas, exceto um deles) não se coadunava com as preocupações modernizantes de seus auxiliares e com o apoio deles (entre eles Rodrigo Mello Franco de Andrade), Capanema então apelou para o arbítrio pessoal e decidiu desprezar o resultado do concurso chamando Lucio Costa em setembro de 1935 para projetar a nova sede de seu ministério. O ministro não era o titular da pasta por ocasião do incidente da reforma curricular da ENBA em 1931 (ele assumiu em 1934 e somente o deixaria com a queda de Getúlio Vargas em 1945), e nessa época Lucio Costa ainda amargava os momentos pós-ENBA bem como uma situação profissional pouco confortável, embora com prestígio intelectual sedimentado.

Lucio Costa não tomou o encargo apenas para si. Convocou os arquitetos que haviam apresentado anteprojetos modernos no concurso para formarem uma equipe sob sua chefia: Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Jorge Moreira. Ernani Vasconcellos reivindicou um lugar por ser assistente de Moreira e Oscar Niemeyer fez o mesmo, pelo lado de Lucio Costa. Assim organizado, o grupo passou a desenvolver o novo projeto.

A prioridade arquitetônica do ministério, no entanto, não era a sua sede própria. Capanema preocupava-se sobretudo com a implantação da Universidade do Brasil, a demandar um campus que seria a primeira obra do gênero no país. Para tanto, o ministro havia instaurado em junho de 1935 uma comissão de estudos formada por professores para a definição de um organograma e das suas necessidades físicas, ao mesmo tempo que convidava Marcello Piacentini – autor da fascista Cidade Universitária de Roma – para realizar o projeto da congênere no Rio de Janeiro. Em meados dos anos de 1930, o alinhamento político do Brasil era ambíguo em relação ao nazismo e ao fascismo, embora o getulismo correspondesse em linhas gerais às formas de autoritarismo em voga na Alemanha e na Itália. O arquiteto italiano chegou ao Brasil em agosto de 1935, mas o Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura advertia o ministro da proibição de contratar profissionais estrangeiros para essa finalidade. Em atenção ao fato, o ministro instaurou uma comissão de arquitetos (Ângelo Bruhns (1896-1975), Lucio Costa, Firmino Saldanha (1905-1986)) e engenheiros (Paulo Fragoso (1904?) e Washington Azevedo) [Schwartzman *et al.* 1984]. Lucio Costa, consultado a respeito de Piacentini por Capanema, emitiu um parecer contrário à atribuição do projeto ao arquiteto italiano, submetendo à apreciação do ministro o nome de Le Corbusier como contrapartida [Santos *et al.* 1987, p. 142]. Gustavo Capanema acolheu a sugestão e tomou as providências para trazê-lo ao Brasil.

O convite a Le Corbusier para uma série de conferências no Rio de Janeiro foi um alibi para que o arquiteto franco-suíço viesse para uma consultoria sobre o projeto da sede do MES e da Cidade Universitária do Brasil (CUB), sem afrontar diretamente a legislação que vedava o exercício profissional de estrangeiros no país. Efetivamente, ele foi remunerado pelas suas palestras, mas, ao longo de sua permanência de 34 dias em julho e agosto de 1936, se envolveu intensamente nos dois ateliês organizados para os projetos do MES e da CUB.

## A CIDADE UNIVERSITÁRIA

O anteprojeto da cidade universitária na Quinta da Boa Vista, desenvolvido por Le Corbusier em sua passagem pelo Brasil [*Le Corbusier... 1967; Cidade Universitária... 1937*] foi submetido à comissão de professores criada no ano anterior e sumariamente rejeitado. Essa comissão tinha clara identificação com as idéias de Piacentini, em oposição ao grupo de arquitetos e engenheiros pró-Le Corbusier. Essa equipe elaborou um novo plano [*“Universidade do Brasil...” 1937*] que, submetido a novo exame, foi definitivamente rejeitado em 1937. Nesse ano a comissão de arquitetos e engenheiros era formalmente dissolvida, e Piacentini, convocado para desenvolver o plano da CUB. Associado a Vitorio Morpurgo, que esteve no Rio de Janeiro para estudar o projeto, a proposta final dos italianos foi aprovada pela comissão de professores em 1938. O projeto definitivo foi entregue pelos arquitetos; no entanto, a construção da cidade universitária não foi imediata, e, com o ingresso do Brasil na guerra contra o Eixo, nada resultou desses esforços desenvolvidos durante o Estado Novo, com a queda de Vargas em 1945 [Schwartzman *et al.* 1984; Mello Júnior 1985; Tognon 1996].

## A SEDE DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

Le Corbusier ao chegar no Brasil já tinha conhecimento do projeto da equipe liderada por Lucio Costa, posto que este lhe enviara com seis meses de antecipação as fotografias da proposta dos brasileiros. Na realidade, os arquitetos apropriaram-se dos ensinamentos teóricos corbusierianos mas estavam inseguros do resultado final, a ponto de solicitarem um parecer do próprio mestre, mesmo às custas da interrupção dos trabalhos – já em ponto de início de obras [Costa 1984]. Le Corbusier foi bastante benevolente com seus discípulos, elogiando-os no seu parecer

apresentado ao ministro Capanema; no entanto, preferiu ele recomençar o projeto sugerindo a transferência do edifício para uma nova localização: da área na esplanada do Castelo para um aterro junto ao mar (onde hoje se encontra o Museu de Arte Moderna, de Reidy). A idéia foi inicialmente encampada pelo ministro, e um projeto, esboçado. Todavia, as contingências legais de permuta do terreno impediram a concretização dessa proposta, e, às vésperas de sua partida, Le Corbusier desenhou uma última proposta para o terreno original. A partir desses estudos, a equipe brasileira desenvolveu o projeto definitivo, que foi submetido a Le Corbusier por carta em julho de 1937, tendo como resposta o seguinte:

Seu edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública parece-me excelente. Diria até: animado de um espírito clarividente, consciente dos objetivos: servir e emocionar. Ele não tem esses hiatos ou barbarismos que freqüentemente aliás, em outras obras modernas, mostram que não se sabe o que é harmonia. Ele está sendo construído? Sim? Então tanto melhor, e estou certo que será bonito. Será como uma pérola em lixo "agáchico". Meus cumprimentos, meu "OK" (como você reclamava) [Santos *et al.* 1987, pp. 119-120].

Pode-se afirmar que, no cotejo das várias propostas elaboradas na ocasião, o projeto dos seis arquitetos brasileiros evoluiu para uma solução com personalidade própria, embora com evidentes citações dos esboços e das idéias de Le Corbusier [cf. Bruand 1981; Santos *et al.* 1987; Comas 1987]. A obra incorporava toda a sintaxe corbusieriana – sobretudo os "cinco pontos da arquitetura nova". A situação do edifício em meio de quadra subvertia as normas de ocupação do Plano Agache (que obrigava a construção dos volumes alinhados no perímetro externo do lote – daí a expressão "lixo 'agáchico'" na carta de Le Corbusier) e refletia um modelo de implantação de arranha-céus isolados não caracterizadores das combatidas ruas-corredores, remontando ao urbanismo da Cidade de Três Milhões de Habitantes ou ao Plan Voisin. O volume lamelar sobre *pilotis* e os dois blocos baixos (um dos quais também sobre *pilotis*) liberam uma esplanada aberta que dissolve o sentido tra-

dicional de quadra fechada por edificações e constitui uma praça/jardim público. Esse entorno livre caracteriza uma moldura ao edifício, atribuindo ao conjunto uma monumentalidade não derivada das formulações tradicionais – de massas volumétricas pesadas e impositivas, à maneira da arquitetura do fascismo – mas resultante do contraste da imponência da escala da obra e dos vazios criados no distanciamento entre o volume prismático do MES com os edifícios adjacentes, muros contínuos compulsoriamente estabelecidos pelo padrão Agache.

Do ponto de vista estrutural, a sede do MES constituiu um desafio de cálculo brilhantemente enfrentado pelo engenheiro Emílio Baumgart (1889-1943). O emprego de *pilotis* não era propriamente uma novidade, mas jamais se havia adotado a solução na escala de um prédio como o MES – criando dificuldades para o contravento da estrutura. Contrariando as normas então vigentes, Baumgart atribuiu às lajes planas a função de vigas dispostas horizontalmente, apoiadas nas paredes cegas laterais (que são interrompidas na laje de encontro com os *pilotis*; se elas seguissem até o chão, o problema de contraventamento estaria resolvido). A busca de uma solução estrutural "arquitetônica" – como preconizava Le Corbusier – ensejou a definição de uma estrutura que evitou vigas, ao mesmo tempo que se conseguiram lajes de pouca espessura para os pavimentos. Pela primeira vez se especificou no Brasil a laje-cogumelo, e de forma inovadora. A estrutura em cogumelo desvirtua a concepção de tetos lisos; a solução projetada previu a inversão do capitel para a face superior da laje, deixando liso o acabamento pelo lado do forro. O nivelamento do piso seria feito com material leve, aproveitando-se esse espaço de enchimento para a passagem das instalações elétricas [Vasconcelos 1985].

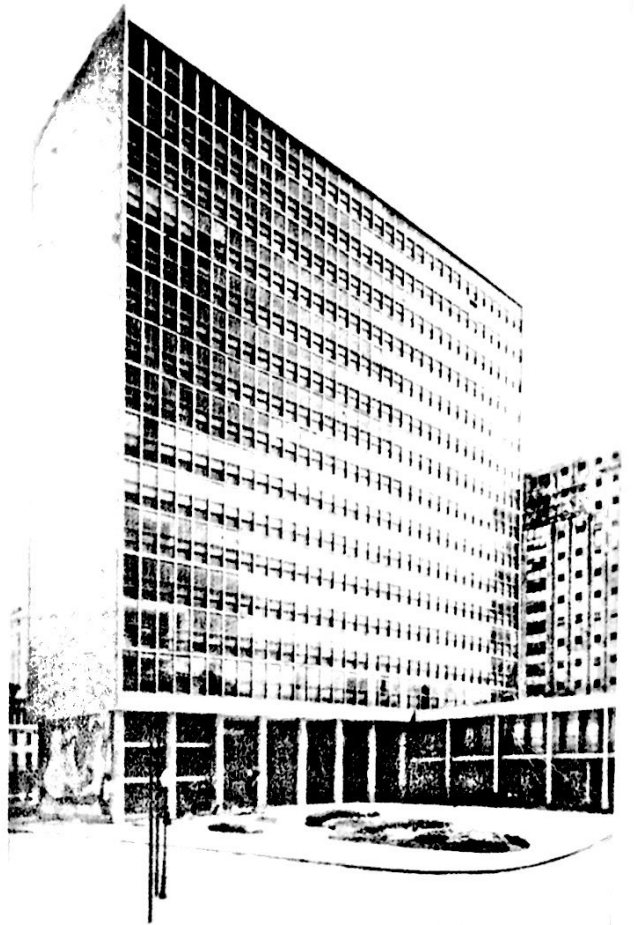
A implantação numa esplanada aberta e o desafogo assegurado pelos *pilotis* no nível térreo são idéias corbusierianas que vão de encontro a uma melhor ventilação do entorno do MES. A fachada norte do edifício (permanentemente castigada pelo sol) é protegida com *brise-soleils* horizontais; a fachada sul (que em nenhum mo-

mento do ano recebe sol direto) é um *pan de verre* integral – a primeira aplicação de uma fachada de vidro em escala monumental (anterior às aplicações das torres de vidro norte-americanas, do início dos anos 1950). Tal solução ensejou um sistema natural de ventilação cruzada: a diferença de temperaturas entre as duas faces do edifício é capaz de criar um deslocamento de ar no interior do prédio que, em não havendo obstáculos, atravessa transversalmente o prédio criando uma corrente natural de vento atenuadora do calor típico do Rio de Janeiro. Daí os ambientes internos originais dos andares terem sido desenhados sempre com divisórias a meia-altura – já que a planta é independente de muros estruturais.

Le Corbusier deixou uma série de recomendações valorizando aspectos tipicamente regionais: o uso de granitos disponíveis no Rio de Janeiro, em detrimento de materiais importados; a recuperação dos azulejos, tradicional revestimento colonial de origem portuguesa, suporte de painéis artísticos; a valorização da palmeira imperial (recuperada da tradição paisagística do Rio de Janeiro do século 19) [Bruand 1981; Lemos 1984].

A sede do MES foi complementada com obras de arte de notáveis artistas: Cândido Portinari (1903-1952) (murais no gabinete do ministro e desenho de todos os azulejos), esculturas de Celso Antonio, Bruno Giorgi (1905-1993) e Jacques Lipchitz e jardins de Roberto Burle Marx – dentro do princípio da integração das artes na arquitetura.

A sede do Ministério da Educação e Saúde é considerado o ponto inicial de uma arquitetura moderna de feitio brasileiro. A avaliação é controversa, mas os desdobramentos posteriores caminharam no sentido de confirmar a afirmação, sobretudo no plano internacional. A construção do edifício (iniciada em 1937) arrastou-se ao longo dos anos com dificuldades, sobretudo com o advento da Guerra em 1939. Por volta de 1942, o edifício estava virtualmente completo em seus exteriores e assim foi fotografado pelos norte-americanos para a exposição

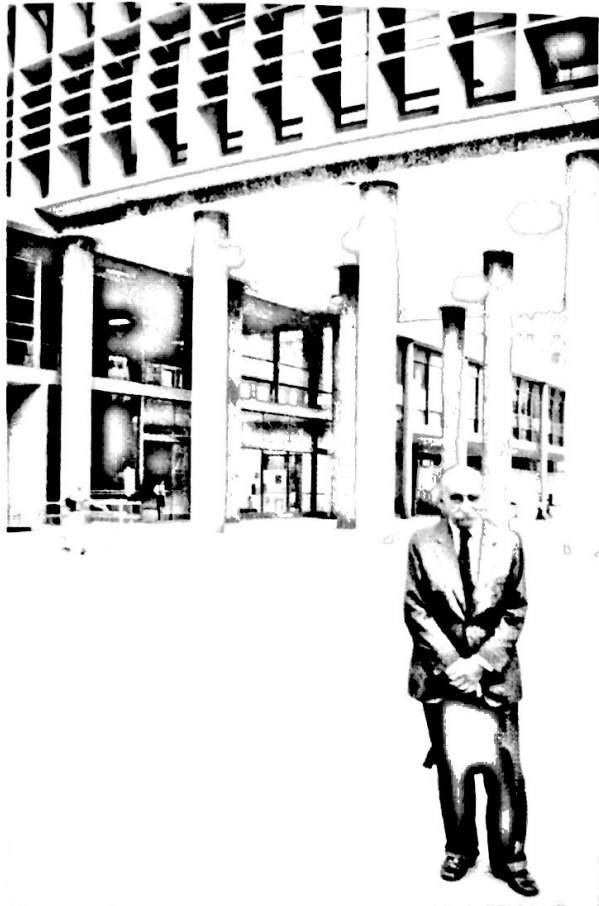


52. Lucio Costa e equipe: Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, em postal dos anos de 1940. Cortesia de Donato Mello Júnior.

*Brazil Builds.* A inauguração oficial por Getúlio Vargas somente se daria em 1945 – também o ano da queda do Estado Novo.

## A PRIMEIRA MATERIALIZAÇÃO

Enquanto se arrastava a construção da sede do Ministério da Educação e Saúde, uma outra obra antecipou a surpresa que esse edifício provocaria mais tarde. O calendário de eventos de 1939 teria dois pontos altos por conta do esforço dos Estados Unidos em promover um “encontro” de nações, no delicado panorama político internacional, que acabou desembocando na Segunda Guerra. Os norte-americanos orga-



53. Lucio Costa e o Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1987.

nizaram duas grandes feiras – uma em Nova York e outra em São Francisco, das quais o Brasil participou com pavilhões individuais que marcaram presença. O pavilhão da feira na Costa Oeste fora projetado por um arquiteto norte-americano, e sua repercussão foi limitada; a representação na feira do Leste, ao contrário, transformou-se numa das grandes e boas surpresas.

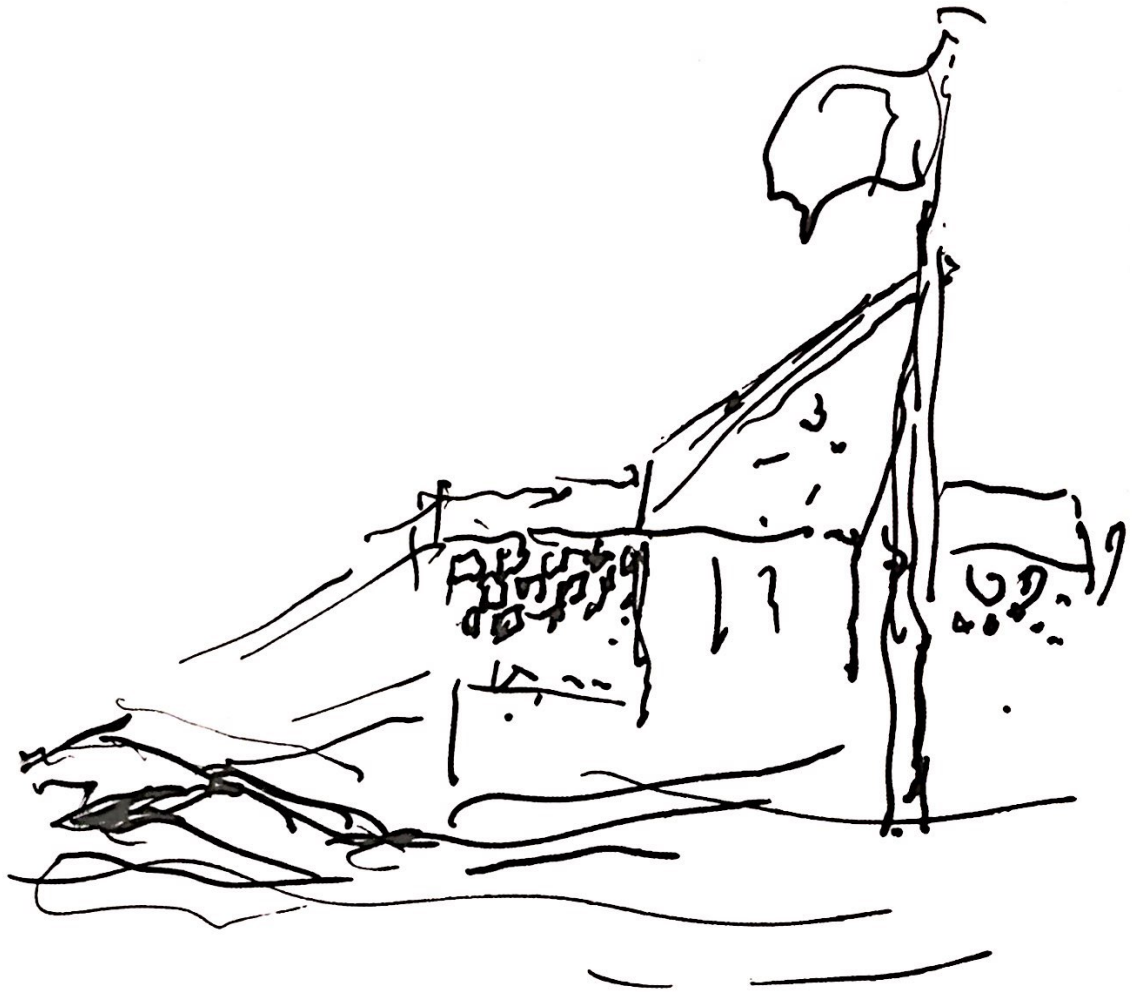
Lucio Costa havia vencido o concurso de anteprojetos para o pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York em 1938. Embora premiado sem contestações, o arquiteto surpreendentemente renunciaria à sua idéia para propor um projeto em associação com outro concorrente, Oscar Niemeyer. Efetivamente, Niemeyer acompanhou Costa como assistente para Nova York para desenvolverem o projeto num escritório per-

to do parque da Feira Mundial. A versão definitiva do pavilhão juntava alguns aspectos da proposta inicial de Costa – os *pilotis*, a rampa de acesso e os elementos vazados de fachada, a título de *brise-soleil* – com a de Niemeyer – a curvatura da parede acompanhando o terreno, o jardim na parte posterior. Nenhuma das propostas individuais era tão bem-sucedida quanto o resultado final, desenvolvido por Niemeyer (que ficou nos Estados Unidos até entregar o projeto) com a orientação de Lucio Costa (que voltara antes, por problemas familiares).

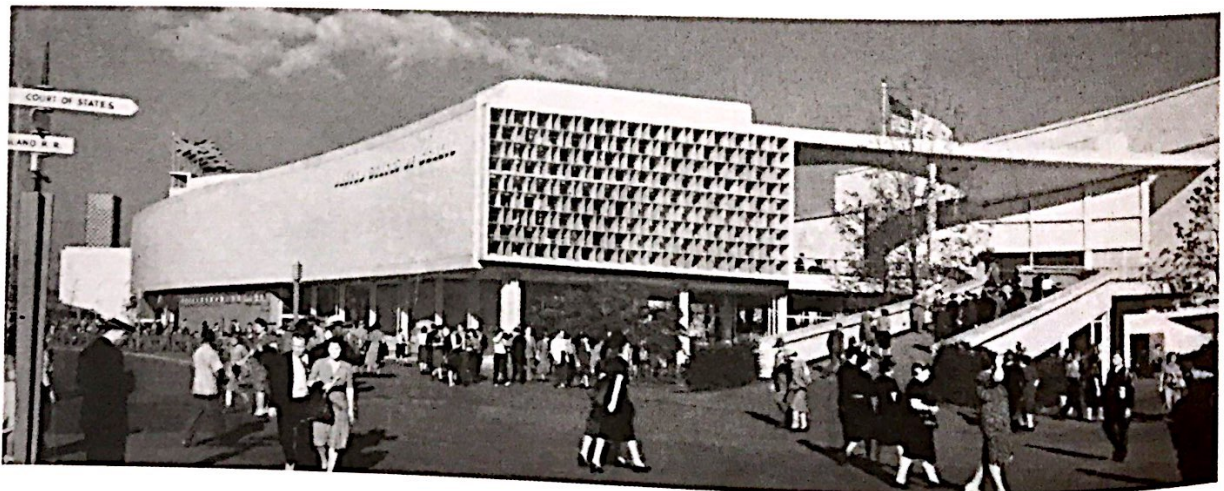
O pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York foi considerado um dos pontos altos de toda a exposição, tanto na sua arquitetura quanto em seus interiores projetados pelo norte-americano Paul Lester Wiener (1895-1967). Em seu número especial dedicado às feiras internacionais de Nova York e São Francisco, a revista *The Architectural Forum* teceu comentários para cada pavilhão das feiras e elegeu a representação sueca, projetada por Sven Markelius (1889-1972), como a melhor arquitetura de toda a feira (Markelius também se notabilizaria mundialmente a partir desse projeto), dedicando duas páginas para ela; os dois outros pavilhões que mereceram o mesmo destaque foram o finlandês, de Alvar Aalto (1898-1976), e o brasileiro [*The Architectural Forum* 1939]. O sucesso na mídia internacional gerou uma positiva repercussão no Brasil, com a revista *Arquitetura e Urbanismo* reproduzindo os comentários elogiosos à arquitetura brasileira (“o pavilhão brasileiro tem uma pureza e estilo que faz a gente perder o fôlego”, elogiava o *Magazine Art*, ou “Lucio Costa e Oscar Niemeyer são provas da maturidade intelectual do Brasil”, comentava *Fortune*) [“O Brasil...” 1939, p. 530]. Uma mistura de surpresa e ufanismo caracterizava o noticiário brasileiro do feito em Nova York.

O sucesso internacional do pavilhão brasileiro pode ser creditado a uma postura serena quanto ao significado do Brasil e da arquitetura brasileira no contexto mundial, como bem percebeu Lucio Costa:

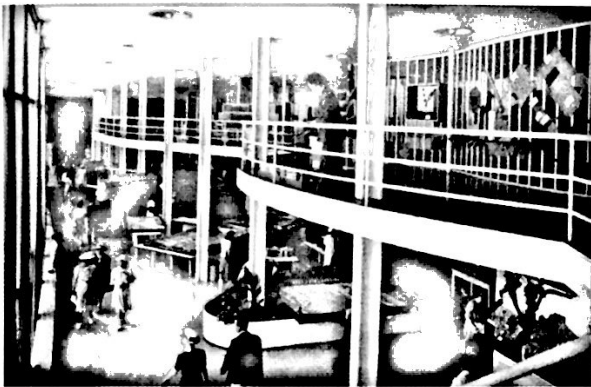
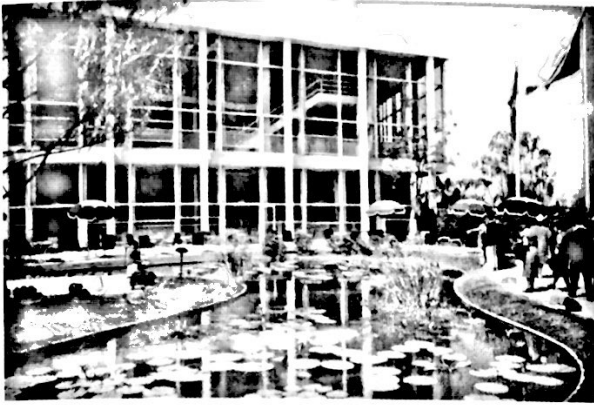
Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos e numa feira em que to-



54. Lucio Costa: esboço rápido da sua proposta inicial para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, feito numa entrevista em 1987 (recuperado com computação gráfica).



55. Lucio Costa e Oscar Niemeyer: Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, 1938.



56, 57 e 58. Lucio Costa e Oscar Niemeyer: jardim, interior e acesso superior ao Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, 1938.

mam parte países tão mais ricos e “experimentados” que o nosso, não se poderia razoavelmente 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 equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível pura, de arte contemporânea [Costa 1939, p. 471].

Estava amadurecida, também, a superação do racionalismo mais ortodoxo, com a consciência de uma nova dimensão estética da arquitetura moderna acima da aridez do mero rebatimento da função sobre a forma – lição aprendida no convívio com Le Corbusier em 1936 e algo mais:

Respeitamos a lição de Le Corbusier. Não pretendemos subordinar o espírito moderno exclusivamente às

conveniências de ordem técnica e funcional nem tão pouco fazer cenografia “pseudo-moderna”, dessa tão em voga aí, nos E.U.A. Queremos, isso sim, a aplicação rigorosa da técnica moderna e a satisfação precisa das exigências de programa e locais, tudo porém guiado e controlado, no conjunto e nos detalhes, pelo desejo constante de fazer obra de arte plástica no sentido mais puro da expressão. Na arquitetura assim compreendida, a pintura e a escultura vêm tomar naturalmente cada qual o seu lugar não como simples ornatos ou elementos decorativos mas como valor artístico autônomo embora fazendo parte integrante da composição [*Pavilhão do Brasil...* 1939].

Foi em uma obra de uso efêmero que se gestaram alguns dos discursos arquétipos que iriam doravante povoar a arquitetura brasileira. A assimilação de conteúdo tradicional da arquitetura colonial em uma de suas dimensões formais – a curva barroca – era assumida pela primeira vez desde o trauma provocado por José

Mariano Filho em sua campanha pelo neocolonial. Até então, nenhum pronunciamento escrito havia aventado essa relação incestuosa entre tradição e modernidade. Escrevia Lucio Costa: “Essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo a 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” [*Pavilhão do Brasil...* 1939].

Por outro lado, Oscar Niemeyer já forjava nesse pavilhão uma de suas analogias preferidas em sua apologia da curva, como revela uma carta de Lucio Costa para Le Corbusier, em 1939: “Oscar teve a idéia de aproveitar a curva do terreno – bela como uma curva de mulher – e o resultado foi uma arquitetura elegante e graciosa, com um espírito um pouco jônico, ao contrário da maior parte da arquitetura moderna, que se aproxima mais do dórico” [Santos *et al.* 1987, p. 191].

A curva barroca e a curva feminina: este-reótipos de uma arquitetura moderna brasileira tempos depois.

## A ASCENSÃO DE OSCAR NIEMEYER

Com a consagração do pavilhão brasileiro na Feira Mundial de Nova York, Lucio Costa apenas ampliou um prestígio já consolidado, mas, na esteira do sucesso, ele reconheceu a capacidade extraordinária de seu assistente, Oscar Niemeyer. Até esse momento, o jovem arquiteto (então com 32 anos de idade) não passava de um coadjuvante talentoso: fora desenhista no escritório Lucio Costa/Gregori Warchavchik, sem ter demonstrado nenhuma aptidão especial; entrara na equipe de projeto do Ministério da Educação e Saúde por deferência de Costa, assim como compôs a equipe encarregada da Cidade Universitária. Mas, ao longo dos trabalhos, revelou-se uma personalidade habilidosa. Participara de concursos, tendo chegado próximo à vitória (Ministério da Fazenda, pavilhão do Brasil para

Nova York), mas não despontava com brilho individual. Apenas um de seus projetos de maior porte havia sido construído até então: o prédio da entidade assistencial à maternidade, a *Obra do Berço*, em 1937. Sua associação com Lucio Costa em Nova York (e o estímulo de seu protetor) fez do apagado Niemeyer um arquiteto imediatamente encarregado de trabalhos de maior porte e responsabilidade.

Em 1939, a Niemeyer seriam confiados dois importantes trabalhos: o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) o encarregaria de projetar o Grande Hotel de Ouro Preto, e o prefeito indicado de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek de Oliveira, o convocaria para projetar alguns edifícios públicos, acolhendo recomendação de Rodrigo Mello Franco de Andrade.

O Grande Hotel era um projeto com dificuldades peculiares: tratava-se de um edifício novo, de grande porte, a ser inserido no setecentista tecido urbano preservado da capital do ciclo de exploração de ouro na então província de Minas Gerais. Tratava-se do primeiro desafio dessa natureza enfrentada pelo órgão que, por princípio, deveria ser o guardião da paisagem tradicional da cidade, uma das mais homogêneas que restou no Brasil. A ideologia modernizante dos dirigentes do SPHAN repudiavam as reivindicações de José Mariano Filho [1943] pela imprensa, a exigir uma obra de gosto neocolonial como única alternativa para o impasse. O projeto de Niemeyer resultou numa obra cujo volume e lançamento na topografia eram destoantes na paisagem. E ele era ainda condicionado pelo imperativo do contexto, com pormenores formais emprestados da arquitetura tradicional – telhas de barro, trançados de madeira à maneira de muxarabis, volume longilíneo dividido em balcões contínuos – que mitigavam a presença do edifício no local. Não obstante o efeito mediano, o Grande Hotel configurou-se como o ponto inicial de uma atitude em que a convivência do “novo” dentro do “velho” se realiza com a ética de evidenciar a inserção nova na trama antiga atribuindo-lhe identi-