

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].

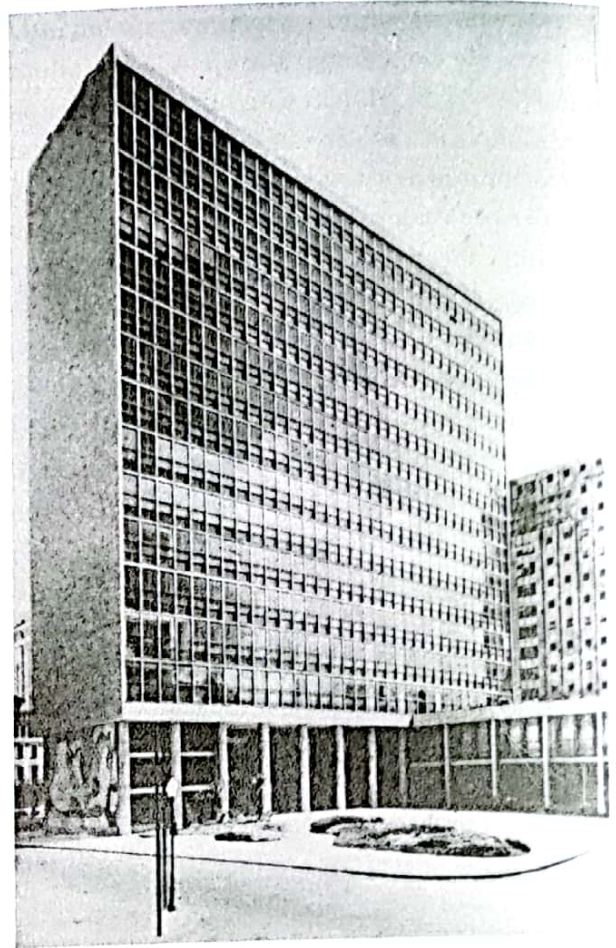
A implantação numa esplanada aberta e o desafogo assegurado pelos *pilotis* no nível térreo são idéias corbusierianas que vão de encontro a uma melhor ventilação do entorno do MES. A fachada norte do edifício (permanentemente castigada pelo sol) é protegida com *brise-soleils* horizontais; a fachada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

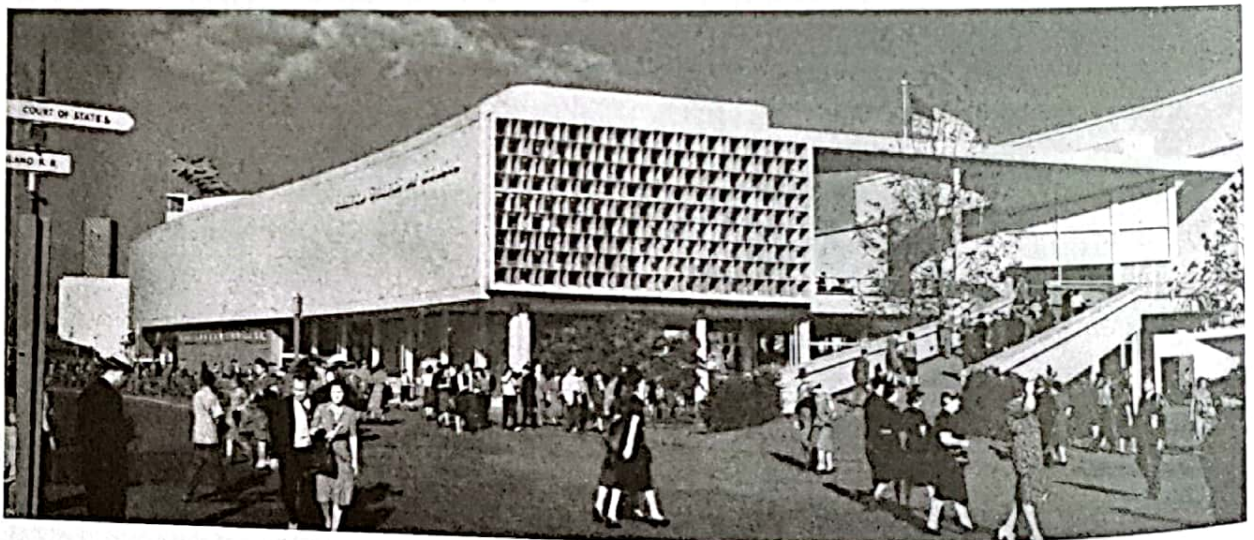
O pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York foi considerado um dos pontos altos de toda a exposição, tanto na sua arquitetura quanto em seus interiores projetados pelo norte-americano Paul Lester Wiener (1895-1967). Em seu número especial dedicado às feiras internacionais de Nova York e São Francisco, 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:

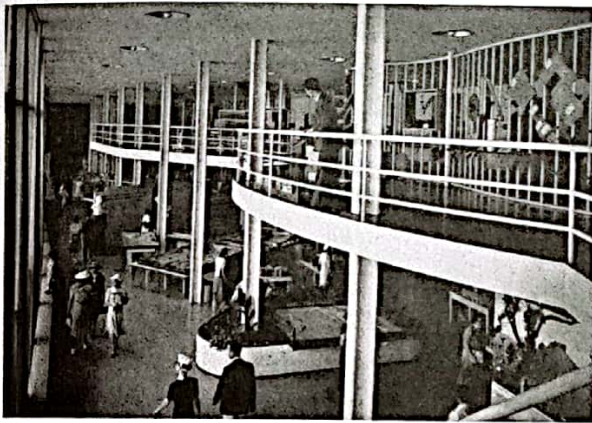
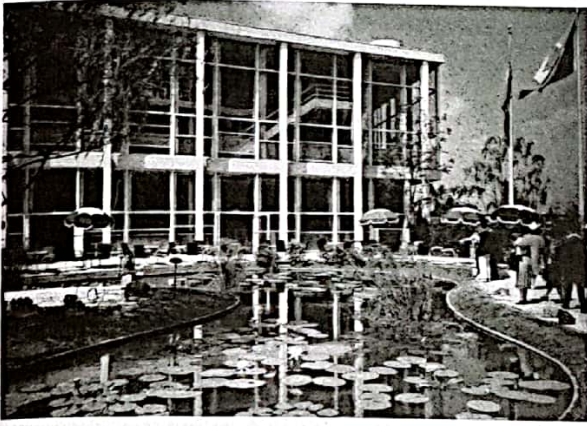
Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos e numa feira em que to-



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.

mas 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

Marianno 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: estereótipos de uma arquitetura moderna brasileira tempos depois.

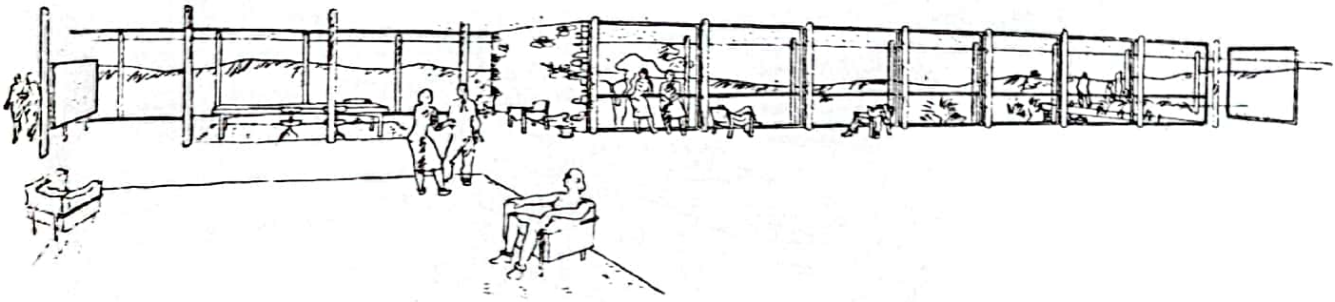
## A ASCENSÃO DE OSCAR NIEMEYER

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

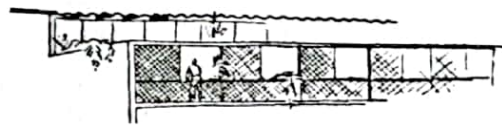
Nova York), mas não despontava com brilho individual. Apenas um de seus projetos de maior porte havia sido construído até então: o prédio da entidade assistencial à maternidade, a Obra do Berço, em 1937. Sua associação com Lucio Costa em Nova York (e o estímulo de seu protetor) fez do apagado Niemeyer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

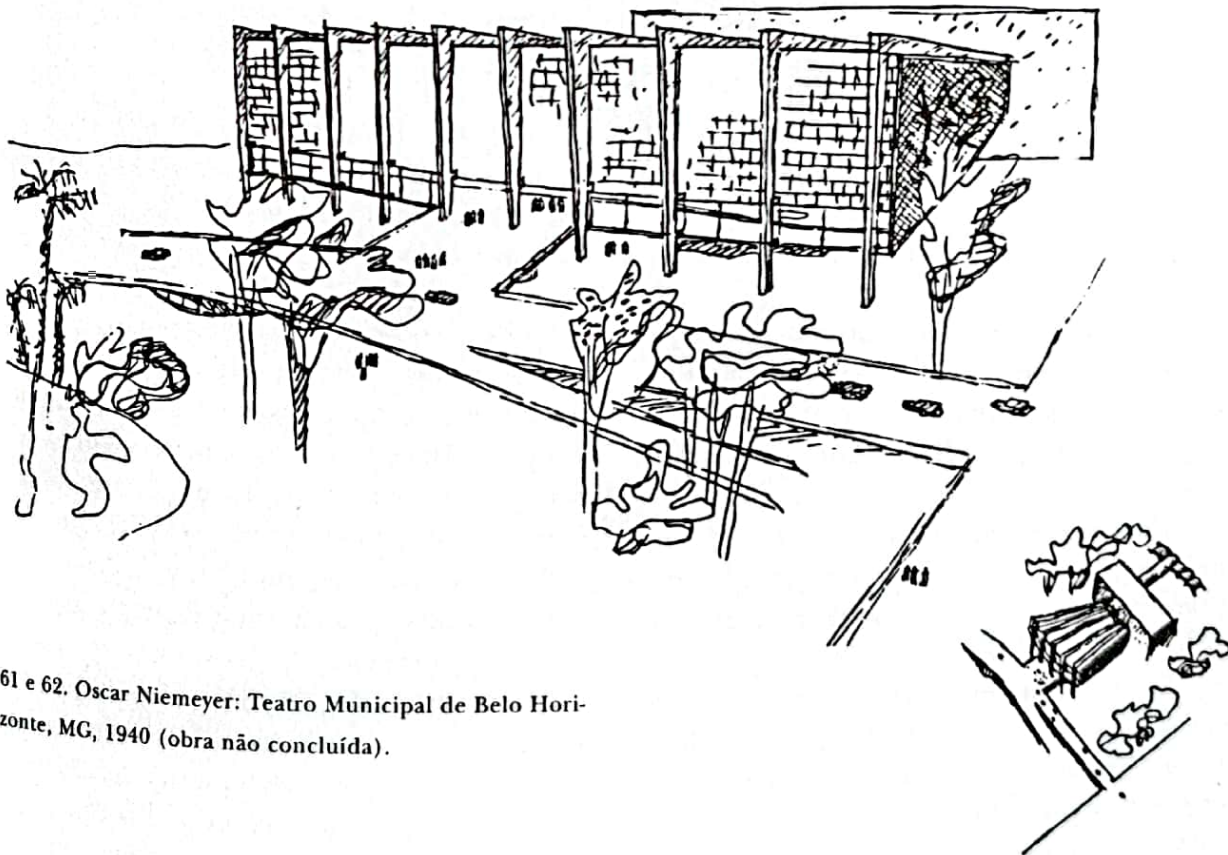
O Grande Hotel era um projeto com dificuldades peculiares: tratava-se de um edifício novo, de grande porte, a ser inserido no setecentista tecido urbano preservado da capital do ciclo de exploração de ouro na então província de Minas Gerais. Tratava-se do primeiro desafio dessa natureza enfrentada pelo 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 Marianno 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 pot- menores 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-



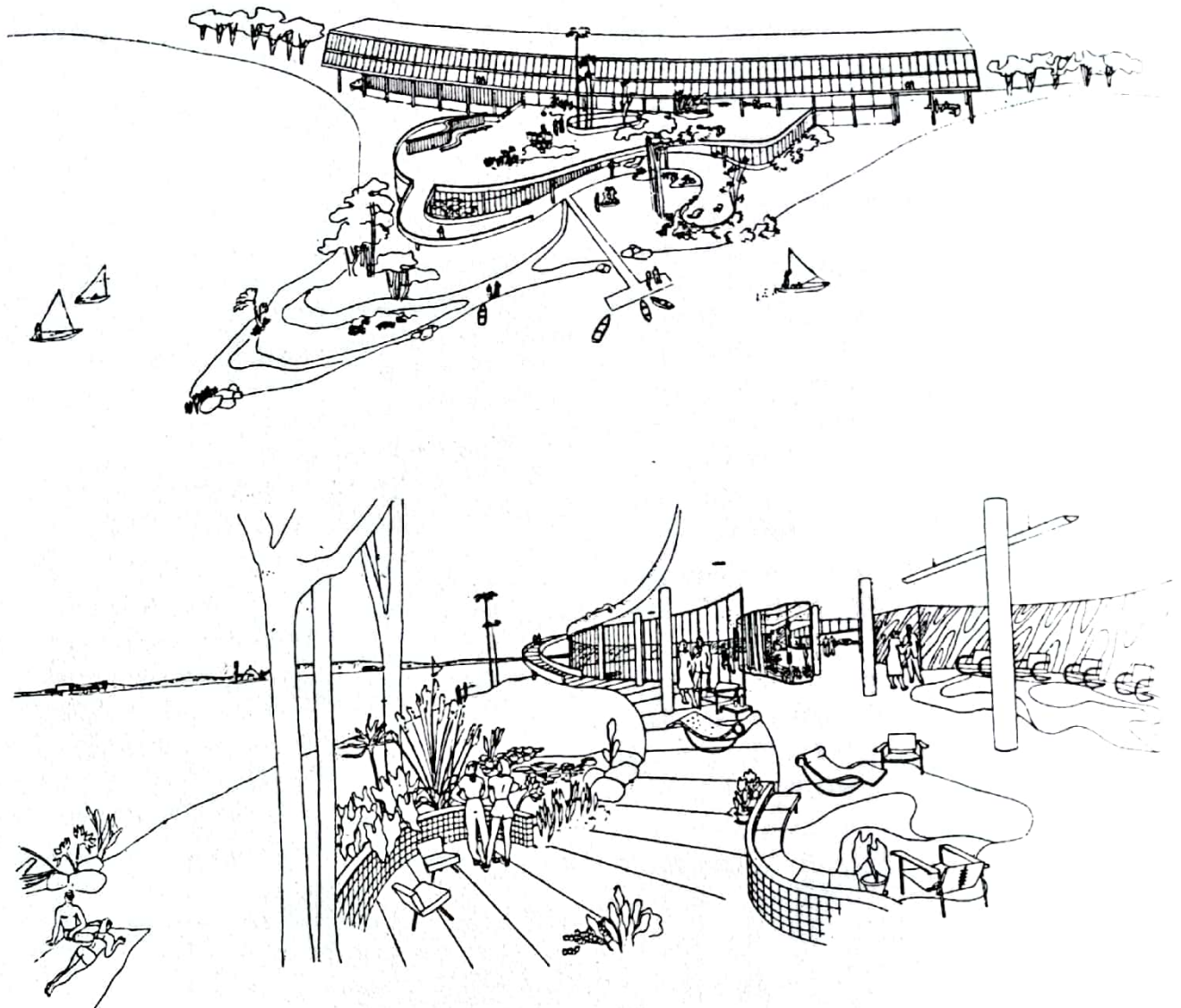
59. Oscar Niemeyer: paisagem descortinada do Grande Hotel de Ouro Preto, MG, em croqui do arquiteto.



60. Croqui de Oscar Niemeyer, ilustrando uma justificativa do arquiteto: "Plasticamente procuramos uma solução que fosse uma expressão o mais possível pura de arte contemporânea, mas apresentando a necessária ligação com o ambiente local. Os *pilotis*, a cobertura de telha de canudo, as janelas em série, a silhueta do bloco em que predomina a linha horizontal e mesmo a utilização de certos elementos tradicionais, como treliças etc. foram empregados com essa intenção".



61 e 62. Oscar Niemeyer: Teatro Municipal de Belo Horizonte, MG, 1940 (obra não concluída).



63 e 64. Oscar Niemeyer: hotel da Pampulha, Belo Horizonte, MG, 1940 (obra não executada).

dade própria – isto é, o novo não copia o antigo buscando confundir o presente com o passado, de modo que a arquitetura antiga seja reconhecida e valorizada por ser a genuína, distinguindo-se das imitações.

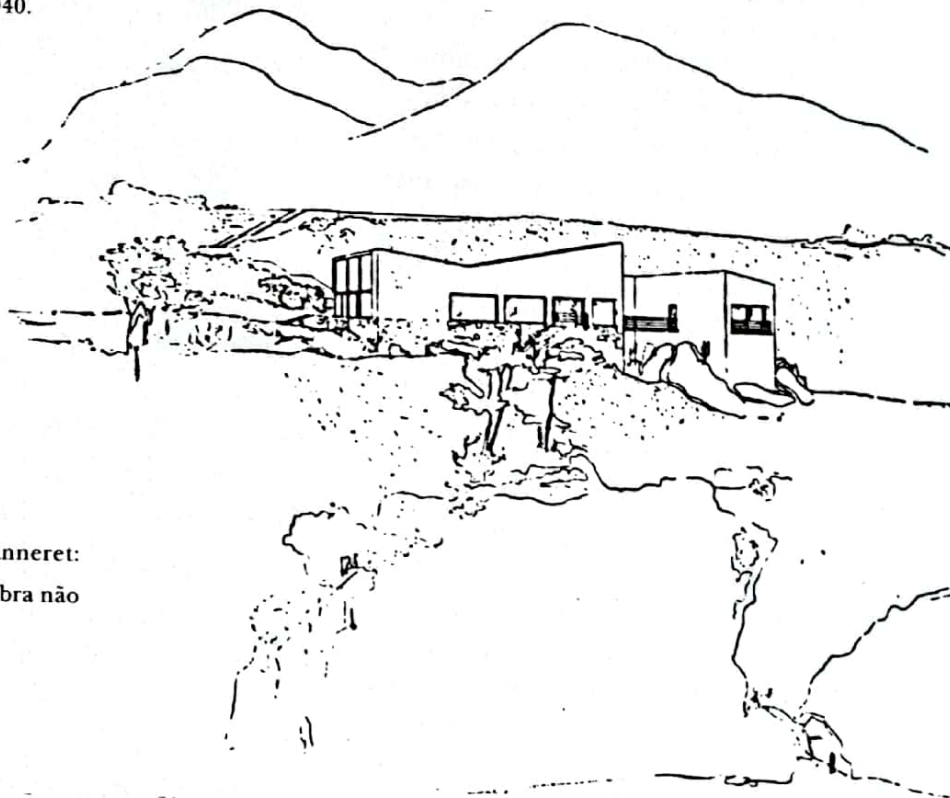
Juscelino Kubitschek chamou Oscar Niemeyer em 1940 para desenvolver o projeto do Teatro Municipal de Belo Horizonte e um conjunto de edifícios em um novo e afastado bairro da cidade, Pampulha. Quanto ao novo bairro, o prefeito contrariava uma recomendação que Alfred Agache – contratado por Kubitschek para assessorá-lo – lhe havia feito. O urbanista francês havia sugerido criar uma cidade-satélite naquele recan-

to a 10 km da capital. Juscelino preferiu criar um bairro de elite, balizado por um lago artificial, pontilhando suas margens com equipamentos de lazer e turismo: um cassino, um iate-clube, um restaurante/casa de baile, um hotel e um clube de golfe, além de uma capela (!) [Segawa 1985a]. O conjunto construído da Pampulha materializou-se apenas com os três primeiros edifícios e a capela.

Em Pampulha, Oscar Niemeyer – agora trabalhando só – produziu uma arquitetura que se afastava da sintaxe corbusieriana por uma expressão mais pessoal, decerto amadurecida com a sua experiência novaiorquina. A sede do iate-

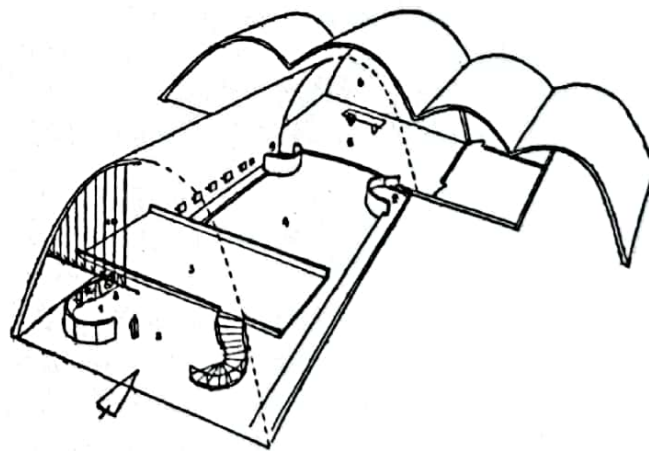


65. Oscar Niemeyer: croqui da casa para Juscelino Kubitschek na Pampulha, Belo Horizonte, MG, 1940.



66. Le Corbusier e Pierre Jeanneret: casa Errazuriz, Chile, 1930 (obra não executada).

clube (e uma casa desenhada para Juscelino Kubitschek, nas proximidades) tinha como referência a solução de cobertura da casa Errazuriz de Le Corbusier e Pierre Jeanneret (1819-1967), de 1930 (planos inclinados vertendo para uma calha central); todavia, afastando-se dessa inspiração, o cassino é uma contrastante combinação de um volume prismático regular, de rigorosa modulação estrutural – explorando a liberdade de ordenação dos espaços internos proporcionados pelos *pilotis* –, associado ao curvilíneo e translúcido corpo que abriga a pista de dança. A Casa de Baile – pequeno restaurante com pista de dança – é um edifício situado numa pequena ilha artificial, de planta baseada em dois círculos secantes da qual se desprende uma marquise sinuosa, como a acompanhar as ondulantes margens do lago. A pequena capela de São Francisco de Assis é a obra mais instigante do conjunto.



67. Oscar Niemeyer: axonométrica da capela de São Francisco de Assis na Pampulha, Belo Horizonte, MG, 1940.

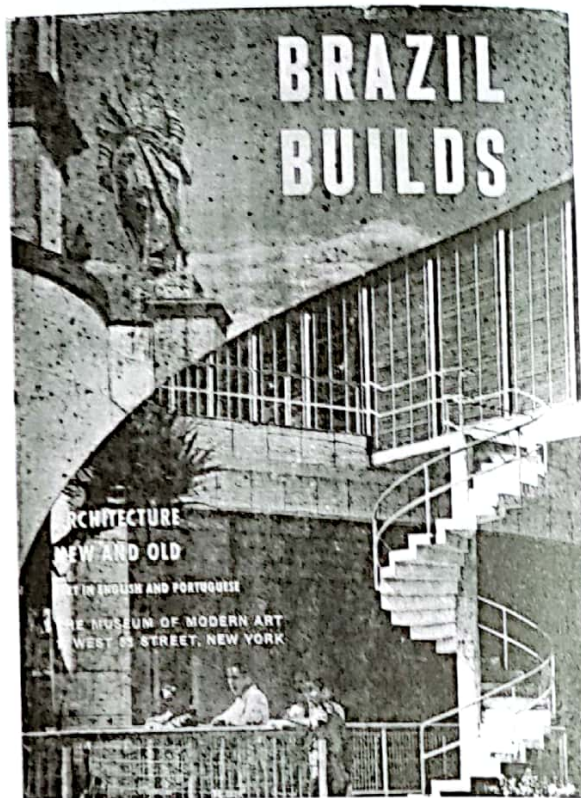
Inovadora pelo inusitado emprego de uma casca parabolóide para a nave, associada a abóbadas para o abrigo das demais dependências religiosas, numa combinação de estruturas cuja resultante formal afastava-se de qualquer formulação do racionalismo do pós-guerra. A capela, no entanto, não estava concluída quando da maciça divulgação que Pampulha recebeu com a exposição *Brazil Builds*, como veremos adiante. O bairro promovido por Juscelino Kubitschek, a princípio, diluiu-se no conjunto de realizações que os arquitetos modernos brasileiros apresentavam como sinais de uma inédita vitalidade para um mundo em plena beligerância. Lucio Costa, em 1951, vislumbrou Pampulha como um marco divisor, um "rumo diferente" que assegurou uma "nova era". A repercussão dessas obras de Niemeyer serão revisitadas adiante.

### BRAZIL BUILDS

*Eu creio que este é um dos gestos de humanidade mais secundos que os Estados Unidos já praticaram em relação a nós, os brasileiros. Porque ele virá, já veio, regenerar a nossa confiança em nós, e diminuir o desastroso complexo de inferioridade de mestiços que nos prejudica tanto. Já escutei muito brasileiro, não apenas assombrado, mas até mesmo estomagado, diante desse livro que prova possuírmos uma arquitetura moderna tão boa como os mais avançados países do mundo. Essa consciência de nossa normalidade humana só mesmo os estrangeiros é que podem nos dar. Porque nós, pelo mesmo complexo de inferioridade, ou reagimos caindo num por-que-me-usanismo idiota, ou num jeca-tatuismo conformista e apodrecente.*

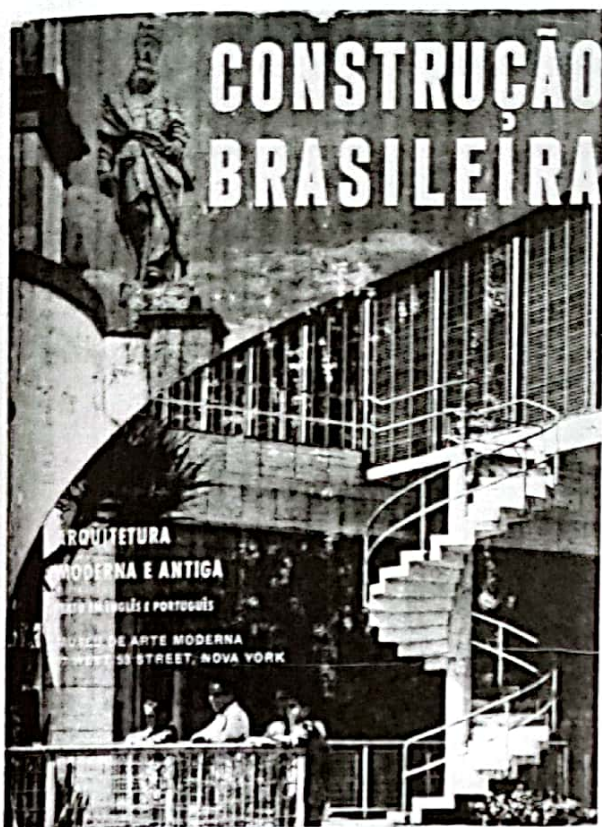
MÁRIO DE ANDRADE, comentário sobre *Brazil Builds*, 1943 [1980, p. 26].

O bem-sucedido pavilhão brasileiro na Feira Mundial parece ter sugerido ao Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York realizar um reconhecimento mais abrangente da arquitetura brasileira [Comas 1989]. Em 1943, o MoMA abria a exposição *Brazil Builds*, que circulou também pelo Brasil. A mostra foi acompanhada por um



68 e 69. Sobrecapa pouco conhecida do catálogo *Brazil Builds*, frente e verso, reiterando as questões antigo/moderno e tradição/modernidade.

belo livro-catálogo de duzentas páginas, resultado de uma viagem pelo país do arquiteto Philip L. Goodwin (1885-1958) (vice-presidente executivo do MoMA) e do fotógrafo G. E. Kidder Smith (1913-1997), registrando a tradicional e a nova arquitetura do Brasil. Não se pode desvincular esse extraordinário esforço dos norte-americanos dos interesses geopolíticos de então. Goodwin, no prefácio do catálogo, tratava o Brasil como "nosso futuro aliado". O *Brazil Builds* era uma das peças da "política de boa vizinhança" que o presidente Franklin Roosevelt (1882-1945) desenvolvia na América Latina para angariar alianças estratégicas no conflito mundial que cortou a Europa. Até então, o presidente brasileiro Getúlio Vargas exercia uma política de neutralidade "namorava" nazistas e norte-americanos. Graças a essa ambigüidade, o Brasil conseguiu recursos norte-americanos para a implantação da Usina Siderúrgica de Volta Redonda, Walt Disney dese-



nhou um personagem brasileiro, o Zé Carioca, e o MoMA organizou o *Brazil Builds*. E os brasileiros exportaram para os Estados Unidos a atriz/bailarina Carmen Miranda (1909-1955) e *Brazil Builds* para o mundo [Segawa 1983a].

*Brazil Builds* resgatava algumas imagens esquecidas e muitas inéditas. Dividida em duas partes – “obras antigas”, com fotografias da arquitetura colonial e do Império, e “obras modernas” –, Goodwin organizou uma publicação de arquitetura brasileira que os próprios brasileiros desconheciam, como testemunhava Mário de Andrade. A ordenação “antigo/moderno” revigorava a relação tradição/modernidade no discurso que se instaurava entre os arquitetos modernos do Rio de Janeiro. Goodwin, como um observador externo, enfatizava certas conquistas de que a média dos arquitetos brasileiros não se apercebia. Tomando o exemplo do Ministério da Educação e Saúde (então em construção), o nor-

te-americano reconhecia a influência de Le Corbusier e comentava:

Nele a sua influência reflete-se acentuadamente, o mais importante porém é que aí se manifestam livres a imaginação do desenho e a condenação da velha trilha oficial. Enquanto o clássico dos edifícios federais de Washington, o arqueológico da Academia Real de Londres e o clássico nazista de Munich dominam triunfantes, o Brasil teve a coragem de quebrar a rotina e tomar um rumo novo tendo como resultado poder o Rio orgulhar-se de possuir os mais belos edifícios públicos do continente americano [Goodwin 1943, p. 91].

Goodwin chamava a atenção das várias vertentes modernas que se praticavam no Brasil: a influência germânica na Escola Normal de Salvador [ver capítulo “Modernidade Pragmática 1922-1943”] ou a linguagem “pesada” (no dizer de Goodwin) e pretensiosamente moderna, de origem italiana, da Biblioteca Pública Municipal de São Paulo (hoje Biblioteca Municipal Mário de Andrade), projetada por Jacques Pilon (1905-1962) e Francisco Matarazzo Neto (1910-1980); mas a ênfase recaiu sobre a produção vinculada aos arquitetos do Rio de Janeiro, com destaque (pelo menos quatro páginas a cada um) para o Ministério da Educação e Saúde (Lucio Costa e equipe), a sede da Associação Brasileira de Imprensa (Marcelo e Milton Roberto), a Estação de Hidroaviões (Atílio Correia Lima e equipe), a casa Cavalcanti, o Grande Hotel de Ouro Preto, a Obra do Berço e o conjunto da Pampulha (Oscar Niemeyer).

Em São Paulo, o “complexo de inferioridade” citado por Mário de Andrade se transmutaria num exercício de auto-estima e imensurável auto-valorização, tendo como argumento o sucesso de *Brazil Builds*. Um jovem arquiteto, Léo Ribeiro de Moraes (1912-1978), cobrava do poder público (“cabe ao Estado estimular o desenvolvimento da arquitetura”) maior consideração para com os arquitetos de prática privada, em detrimento das repartições públicas presas a “rotinas” pouco criativas [Moraes 1944]. O Estado era definitivamente o maior mecenas dessa arquitetura tão elogiada no exterior.

Pouco depois de inaugurada a exposição, o arquiteto Henrique Mindlin (1911-1971), em viagem pelos Estados Unidos, tomou conhecimento de uma nova expressão acerca da arquitetura fe-

ta no país: Brazilian School [Moraes 1944; Mindlin 1973]. *Brazil Built*, publicado em pleno conflito mundial, foi o principal passaporte da arquitetura brasileira para o mundo pós-segunda guerra.

## A AFIRMAÇÃO DE UMA ESCOLA 1943-1960

*A primeira escola, o que pode-se chamar legitimamente de "escola" de arquitetura moderna no Brasil, foi a do Rio de Janeiro, com Lucio Costa à frente, e ainda está inigualada até hoje.*

MÁRIO DE ANDRADE, 1943 [1980, p. 26]

Um intelectual da importância de Mário de Andrade parece ter sido o primeiro brasileiro a caracterizar o grupo de arquitetos em atividade no Rio de Janeiro como uma "escola", no sentido de uma concepção arquitetônica com adeptos seguidores.

Brazilian School, Cariocan School, First National Style in Modern Architecture, Neobarroco, foram alguns dos rótulos atribuídos pela história e crítica da arquitetura pensada e escrita pelos estudiosos europeus e norte-americanos, para a arquitetura feita no Brasil mais ou menos entre a década de 1930 até Brasília, naquilo que, no Brasil, se convencionou chamar de *arquitetura moderna brasileira* – em distinção, talvez, à *arqui-*

*tetura contemporânea*, diferenciação que se faria necessária ante as qualificações de pós-moderno ou até o *late modern* que se veiculam internacionalmente.

Mas as considerações que originaram tais rótulos, mais algumas apreciações amáveis (ou não) de repercussão internacional, devem necessariamente ser recebidas como produto de uma revisão da prática da arquitetura que se processou no segundo pós-guerra – e não somente na prática, mas também na revisão historiográfica que se sucedeu na Europa e nos Estados Unidos, por uma crítica especializada que, obviamente, não deixou de sentir os efeitos corrosivos do conflito mundial.

## A ARQUITETURA NO PÓS-GUERRA

Para a crítica internacional (ou, ao menos, nos estudos publicados até o início dos anos de 1970), esse período do pós-guerra é repleto de novos nomes e qualificações: Goff (1904-1982), Sakakura (1904-1968), O'Gorman (1905-1982), Maekawa (1905-1986), Johnson, Niemeyer, Eames (1907-1978), Rogers (1909-1969), Bunschafft (1909-1990), Saarinen (1910-1961), Zerhufuss (1911-1996), Stubbins (1912-2006), Yamasaki (1912-1986), Tange (1913-2005), Candilis (1913-1995), Bakema (1914-1981), Johansen (n. em 1916), Utzon (1918-2008), Van Eyck (1918-1999), Rudolph (1918-1998), Viganò (1919-1996), Smithson (1928-1993), ao lado dos veteranos e mestres Mies (1886-1969), Gropius, Le Corbusier e Wright [Kultermann 1969].

Não faltavam qualificações simplificadoras: o Bay Region Style norte-americano, o neo-empirismo escandinavo, o New Brutalism batizado por Banham (1922-1988), o neo-realismo italiano, o Neoliberty de Paolo Portoghesi (n. em 1931) ou a versão italianizada da arquitetura wrightiana sintetizada por Bruno Zevi (1918-2000) em sua *architettura organica*, e aqueles a que nos referimos, lembrando a arquitetura brasileira.

Já se disse que essa diversidade resultava como corolário adverso das concepções ideadas pela geração pioneira ou pelos vários movimentos presentes do início do século 20 até o fim dos anos de 1930, estabelecendo o International Style ou, melhor, uma diversificação contestadora da suposta austeridade e impessoalidade dessa arquitetura dita "funcionalista". Constituíram, portanto, regionalizações como contraponto à homogeneidade pressuposta pelos pioneiros, muitas vezes, conformando não mais que idiossincrasias arquitetônicas em nome de concepções efetivas. Eram algumas manifestações que, imbuídas de "historicismo", semeavam o ideário pós-moderno acautelado na metade dos anos de 1970.

## A NOVA GEOGRAFIA ARQUITETÔNICA

No pós-guerra, a geografia da arquitetura moderna diversificava-se: não mais (ou não só) a França, Itália, Alemanha ou Holanda, mas também, a partir de então, os Estados Unidos (beneficiados pela imigração dos "notáveis" europeus como Gropius, Mies, Breuer (1902-1981), Mendelsohn (1887-1953)), o Japão, os países escandinavos, o México, a Venezuela, o Brasil. Geografia que não pôde se desvincular de alguma geopolítica: foi Winston Churchill (1874-1965) em 1946 que alertou os norte-americanos para a sua nova posição perante o devastado panorama do mundo, cansado de guerra. A crise nos grandes centros capitalistas (França, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Itália, Alemanha e Japão) reforçava a posição dos Estados Unidos de centralizar e desenvolver "as decisões e ações indispensáveis à preservação e expansão do sistema econômico fundado na livre empresa". A Doutrina Truman indicou os caminhos norte-americanos de intervenção nos assuntos políticos internos de nações periféricas, estabelecendo o sentido da chamada Guerra Fria. O presidente norte-americano Harry Truman (1884-1972), em 1949, anunciava o ponto IV, "relativo à assistência e cooperação com as 'áreas subdesenvolvidas', como parte de um programa em favor da 'paz e liberdade'" [Ianni 1971, p. 104].

A debilitada Europa Ocidental acabaria recorrendo aos Estados Unidos, que proporião o Plano Marshall para a recuperação dos prejuízos do palco da guerra. A América Latina, e o Brasil em particular, beneficiada por imenso saldo em câmbios estrangeiros, preparou a dinamização de seu setor industrial – não sem antes se situar na esfera da influência política e econômica norte-americana: "correspondeu à conciliação entre a decisão dos governantes de impulsionar o desenvolvimento econômico brasileiro, a escassez de recursos (capital e tecnologia) nacionais e a nova fase de expansionismo econômico dos Estados Unidos" [Ianni 1971, p. 117].

O próprio CIAM apercebe-se dessa realidade quando recomenda trato especial no tocante à "atitude do arquiteto frente aos países subdesenvolvidos", no dizer de Siegfried Giedion, num prefácio da segunda edição de *A Decade of Contemporary Architecture*, ao fazer um rápido balanço dos novos problemas cristalizados nos anos 1947-1951.

## AUTOCONSCIÊNCIA DA MUDANÇA

Essas relações já contribuía para o redirecionamento da política externa brasileira. Colateralmente, a difusão da arquitetura moderna brasileira beneficiou-se dessa ligação. No capítulo anterior, comentei sobre a origem e repercussão da exposição e catálogo *Brazil Builds*, do Museum of Modern Art of New York, e essa iniciativa deve ser inserida no contexto que ora se configurou.

Num discurso pronunciado na Escola de Engenharia Mackenzie em agosto de 1945, o arquiteto Henrique Mindlin prestava contas da importância e da auto-suficiência dessa nova arquitetura emergente:

O roteiro da nova arquitetura no Brasil já se acha traçado. Como nos outros países, onde o trabalho dos bons arquitetos, evoluindo do estrito funcionalismo de vinte anos atrás, se caracteriza hoje por um regionalismo sadio, assim também entre nós os arquitetos emancipados estão criando uma nova visão, uma nova linguagem arquitetural. Não se trata de estreito nacionalismo, e sim de uma adaptação profunda à terra e ao meio. Dentro da mais completa identificação com o espírito da época, sobre a base larga de liberdade espiritual, que é uma tradição da nossa cultura, ao sopro de um lirismo que é o reflexo da alma coletiva, os novos arquitetos do Brasil estão criando a arquitetura do *sol*. Do sol, porque foi no estudo do fato primário da luz no controle da insolação, que se assentaram as primeiras realizações concretas da nossa arquitetura. Foi assim que nasceram a ABI, o Ministério da Educação, a Estação de Hidros e tantas outras obras que a crítica internacional consagrou como a *escola brasileira*. Foi da corajosa aplicação de um ponto de vista intransigentemente orgânico aos nossos problemas locais, que surgiram esses edifícios cheios de luz e ar apontados em todos os países como exemplo aos arqui-

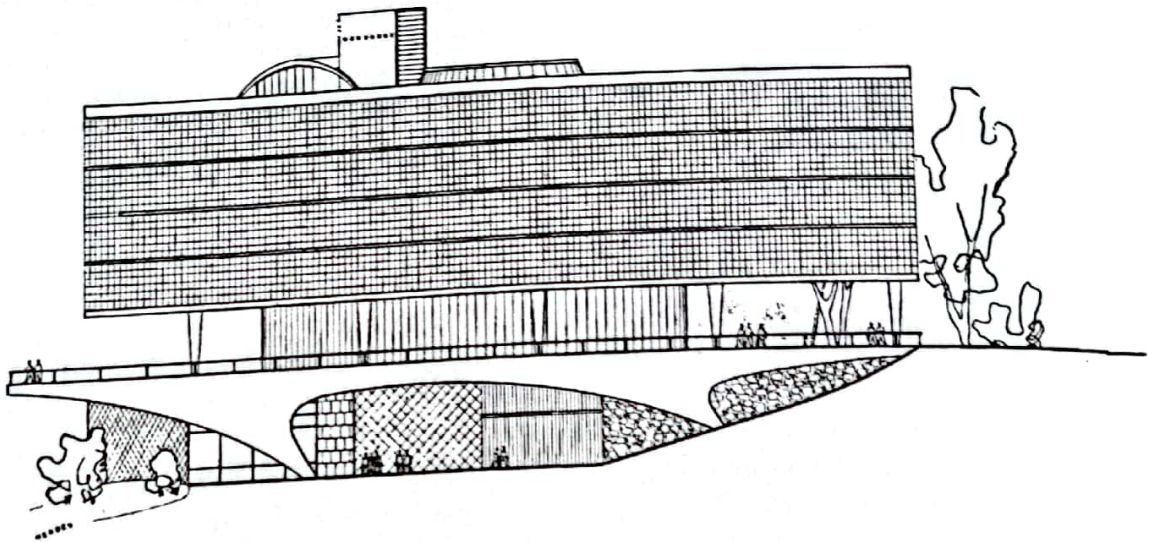
tetos de hoje. Esse prestígio de que se dourou a cultura brasileira, pelo consenso internacional de que tais obras constituem atualmente a mais importante contribuição do Brasil ao patrimônio da cultura universal, esse reconhecimento geral de que a nossa nova arquitetura interessa ao mundo inteiro, devem servir, ao menos, para apontar o caminho a quem queira estudar arquitetura [Mindlin 1975, p. 172].

## ATENÇÕES CULTURAIS SOBRE O BRASIL

Antes de entrar no mérito das apreciações internacionais sobre a arquitetura brasileira, valeria a pena ampliar um pouco mais o quadro da internacionalização da arte no Brasil, ocorrência simultânea à consolidação da nova arquitetura.

No panorama mundial do período da guerra, dois nomes brasileiros destacavam-se no cenário das artes: o pintor Cândido Portinari e o músico Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Portinari colaborou com os arquitetos brasileiros nos painéis do edifício do Ministério da Educação e Saúde (1945) e no edifício-sede da ONU em Nova York (1957), notabilizando-se pela pintura de cunho social, na trilha do muralismo mexicano.

A pujança econômica no imediato pós-guerra concorreu com um ambiente propício para um maior intercâmbio com as artes plásticas internacionais: a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, sob o patrocínio do empresário de comunicações, Assis Chateaubriand (1892-1968), ensejou a vinda do casal Lina Bo (1914-1992) e Pietro Maria Bardi (1900-1999) para a organização do novo espaço cultural, assim como a aquisição de importantes obras de significativos pintores europeus de várias épocas, constituindo o mais importante acervo do gênero na América do Sul. Para a formação dessa cultura cosmopolita, contribuíram também a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP- este, núcleo gerador das bienais de artes plásticas) – ambos em 1948. Nesse ano, o arquiteto Henrique Mindlin organizava,



70. Affonso Eduardo Reidy: proposta de museu com planta triangular na avenida Paulista, São Paulo, início da década de 1950.

no salão do pioneiro edifício do Ministério da Educação e Saúde, uma exposição do emergente Alexander Calder (1898-1976), assim como dois anos depois, a exposição do suíço Max Bill (1908-1996) no MASP influenciaria toda uma geração de jovens artistas concretistas brasileiros. O evento culminante dessa rápida fermentação foi a Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo, realizada pela primeira vez em 1951, gesto eloqüente e mecênico do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) – típico capitão-de-indústria produzido pelo esforço da imigração italiana em busca de fortuna em novas terras, acolhido pelo febril ambiente de São Paulo.

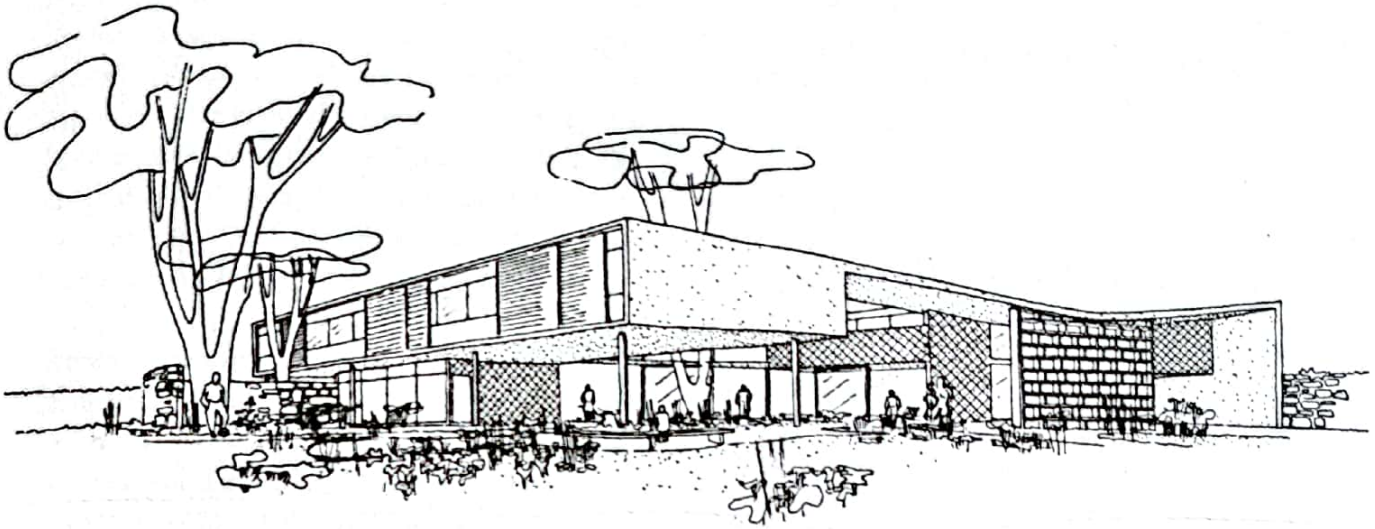
A segunda edição da Bienal, inaugurada em fins de 1953, concorreu também com os preparativos dos festejos do quarto centenário da fundação da cidade de São Paulo (no ano seguinte) constituindo o cenário adequado para projetar, em definitivo, o evento entre os grandes acontecimentos internacionais no mundo das artes plásticas e arquitetura. Durante as primeiras Bienais, para o Brasil acorreram críticos, historiadores de arte e arquitetos internacionais, ampliando o circuito de divulgação da atividade artística e arquitetônica em curso no país. Giedion, Gropius, Pani (1911-1993), Sakakura, Aalto, Sert

(1902-1983), Rogers, Breuer, entre outros, por aqui passaram como membros do júri das Bienais ou participantes em eventos. Ao que se saiba, a primeira premiação internacional concedida a Le Corbusier foi numa Bienal de São Paulo.

O crítico brasileiro Mário Pedrosa (1900-1981) observou que a Bienal

[...] cedo extravasou de nossas fronteiras, e atraindo a atenção dos meios artísticos dos países vizinhos, permitiu que se intensificasse o intercâmbio cultural entre o Brasil e as nações latino-americanas. E sobre esses países, mesmo os mais remotos e isolados, exerceu a mesma influência que sobre os centros regionais do Brasil. Na época das bienais, São Paulo tornava-se, com efeito, um centro vivo de contato e intercâmbio de impressões e idéias entre críticos e artistas do mundo, mas sobretudo da América Latina [Pedrosa 1973, pp. 9-10].

Esse contexto é parcialmente explicador da repercussão do Brasil no ambiente das artes plásticas em geral e, em particular, da arquitetura no panorama mundial. Oscar Niemeyer era lançado como o grande arquiteto, ombro a ombro com os “notáveis” dos países desenvolvidos. Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, irmãos Roberto, Rino Levi, Roberto Burle Marx, Sérgio Bernardes (1919-2002), Oswaldo Bratke, Jorge Moreira, Gregori Warchavchik e outros tornam-



71. Sérgio Bernardes: projeto de residência, final dos anos de 1940.

se nomes familiares nos periódicos e livros estrangeiros especializados em arte e arquitetura e até em tecnologia.

## O PONTO DE VISTA INTERNACIONAL

Entre 1943 e 1973, o levantamento bibliográfico de Alberto Xavier [s.d.] registrou 137 referências em periódicos especializados fora do Brasil, tratando da arquitetura brasileira em geral, e 170, a respeito de Brasília. Desses, destacavam-se os números especiais dedicados ao Brasil da *L'Architecture d'aujourd'hui* (1947, 1952, 1960, 1964), *Architectural Forum* (1947), *Progressive Architecture* (1947), *Architectural Review* (1954), *Arquitetura México* (1958), *Nuestra Arquitectura* (1960) e *Zodiac* (1960). Revistas como *Architectural Review*, *Techniques et architecture*, *Architectural Record*, *Architectural Design*, *RIBA Journal*, *Arkitektur*, *Architecture/formes/fonctions*, *Domus*, *Werk*, *The Architects' Journal*, *Ekistiks*, *Casabella*, *Landscape Architecture*, *Cronache di Architettura*, *AIA Journal*, entre outras, publicavam artigos com frequência sobre temas brasileiros. Autores como Giulio Carlo Argan, Walter Gropius,

Max Bill, Gillo Dorfles (1910-2018), Siegfried Giedion, Nikolaus Pevsner, Gio Ponti (1891-1979), Michel Ragon (n. em 1924), Alberto Sartoris, Ada Louise Huxtable (1921-2013), Richard Neutra, Bernard Rudofsky (1905-1988), Bruno Zevi, Françoise Choay (n. em 1925), Sibyl Moholy-Nagy (1903-1971), Pier Luigi Nervi (1891-1979) – lembrando alguns, elogiavam ou criticavam a arquitetura brasileira em artigos publicados em periódicos. Três artigos de Arthur J. Boase, publicados em *Engineering News Record* em 1944-1945, chamavam a atenção para a peculiaridade do cálculo estrutural em concreto no Brasil, em especial no edifício do Ministério da Educação e Saúde.

Após o *Brazil Builds*, de 1943 – que pode ser considerado o pioneiro livro internacional sobre arquitetura moderna brasileira –, a primeira monografia com tema brasileiro foi *The Work of Oscar Niemeyer*, de Stamo Papadaki, em 1950; seis anos depois, o mesmo autor publicou *Oscar Niemeyer: Works in Progress* – ambos editados pela Reinhold de Nova York. Niemeyer teve vários livros dedicados à sua obra, em diferentes línguas. O livro de Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, de 1956 (edições no Rio de Janeiro/Amsterdã e Nova York), tornou-se a mais difundida obra sobre o conjunto da pro-

dução brasileira depois de *Brazil Builds*. Afora Niemeyer, somente Affonso Eduardo Reidy mereceu uma monografia estrangeira nesse período: o *Affonso Eduardo Reidy: Works and Projects*, de Klaus Franck, editado em inglês e alemão em 1960.

## A OPINIÃO ESTRANGEIRA

*Qual é a contribuição da arquitetura brasileira ao movimento contemporâneo? Na minha opinião, são três elementos: em primeiro lugar, a generosidade do desenho e da construção; em segundo lugar, trazer soluções simples para problemas complexos, sem excluir a necessária organização, mas sem estar dominada por ela; e decerto a contribuição mais importante para a arquitetura contemporânea: o senso que permite animar as grandes superfícies por estruturas vivas e multiformes.*

SIEGFRIED GIEDION, 1952  
[*L'Architecture d'aujourd'hui* 1952]

Num primeiro esforço de aproximação política via intercâmbio cultural no segundo pós-guerra, na linha do *Brazil Builds*, o Museum of Modern Art de Nova York promoveu, em 1955, a exposição e o catálogo *Latin American Architecture since 1945*, com a participação do mais prestigioso crítico e historiador norte-americano do momento, Henry-Russell Hitchcock – o idealizador, ao lado de Philip Johnson (1906-2005), do manifesto *International Style*, de 1932. Em seu texto, Hitchcock tecia elogios à arquitetura latino-americana com forte dose de paternalismo. Na geografia da arquitetura do pós-segunda guerra – a qual implicava também necessariamente dimensões geopolíticas –, os países periféricos (mesmo semi-incólumes das fagulhas da guerra) foram postados na linha auxiliar dos ricos – observação facilmente comprovável na leitura dos sumários e índices das publicações européias e norte-americanas editadas até os anos de 1970. Compêndios de história da arquitetura moderna mundial são produtos editoriais dos países desenvolvidos.

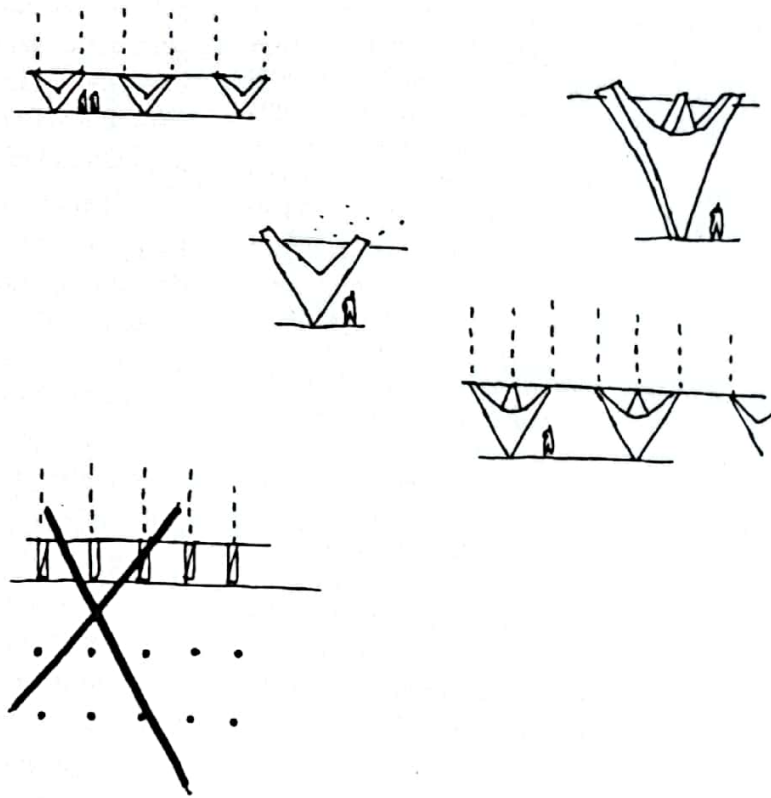
Alguns deles dedicam capítulos ou comentários sobre a arquitetura brasileira. De maneira geral, os panoramas mais bem realizados, como os de Leonardo Benevolo [1974] e Kenneth Frampton [1981], seguem uma interpretação desenvolvida por Mário Pedrosa, publicada em 1953 na *L'Architecture d'aujourd'hui*. Gillo Dorfles, em seu *L'Architettura Moderna* [1957, pp. 110-114], escreve um capítulo intitulado “A Nova Arquitetura Brasileira e o Neobarroco”.

Em 1954, Gropius afirmava que os brasileiros “desenvolveram uma atitude arquitetônica moderna própria” e dizia: “eu não acredito que seja apenas uma moda passageira, mas um movimento com vigor” [*Architectural Review* 1954].

As qualificações e aproximações são as mais diversificadas. Dorfles, num artigo para *Domus* em setembro de 1959, faz um jogo de palavras reunindo dois temas do momento: “Neobarroco ma non neoliberty”. Thomas Creighton, numa *Progressive Architecture* também de setembro de 1959, publicou um artigo sobre a arquitetura brasileira com o título “The New Sensualism”. Já Reyner Banham, mais tardiamente, classificou a arquitetura brasileira como derivada dos postulados corbusierianos, mas chamando-a de “first national style in modern architecture” [Banham 1977, p. 39].

Embora prevalecesse certa perplexidade positiva pela arquitetura que se produzia no Brasil, nem todas as críticas eram favoráveis. Max Bill, Bruno Zevi e Nikolaus Pevsner estavam entre aqueles que dispararam ácidas considerações sobre a “escola brasileira”.

Coube ao *designer* suíço Max Bill as primeiras contundentes críticas não assimiladas pelos arquitetos brasileiros. Laureado com o Prêmio Internacional de Escultura da I Bienal de São Paulo em 1951, conferencista em sua viagem ao Brasil no ano seguinte e, nessa época, nomeado reitor da *Hochschule für Gestaltung* de Ulm, Bill escreveu uma contundente crítica na *Architectural Review* de outubro de 1954, referindo-se com ênfase aos pilares desenhados por Oscar Niemeyer em edifícios do conjunto do Parque Ibirapuera em São Paulo (onde se promoveu a II Bienal):



72. Oscar Niemeyer: variações sobre a forma dos *pilotis*.

As formas livres são puramente decorativas [...]. Inicialmente os *pilotis* eram retos, mas agora estão começando a tomar formas muito barrocas. A boa arquitetura é aquela em que cada elemento cumpre sua finalidade e nenhum elemento é supérfluo. Para alcançar essa arquitetura o arquiteto deve ser um bom artista. Deve ser um artista que não tem necessidade de extravagâncias para chamar a atenção; alguém que, acima de tudo, está consciente de uma responsabilidade em relação ao presente e ao futuro [Architectural Review 1954].

Em entrevista publicada numa revista brasileira de grande circulação em 1953, Max Bill criticava negativamente a sede do Ministério da Educação e Saúde (“falta-lhe sentido e proporção humana”, “os azulejos são inúteis”, “sou contra o mural na arquitetura moderna”), o conjunto da Pampulha (“não levou em conta a sua função social”, “o sentimento da coletividade humana é substituído pelo individualismo exagerado”, “o resultado [...] é um barroquismo excessivo que não pertence à arquitetura nem à escultura”), poupando apenas Affonso Eduardo Reidy com seu projeto de habitações para Pedregulho [Aquino 1953].

A crítica teve uma réplica de Lucio Costa, contestando as considerações sobre o edifício do Ministério, esclarecendo a falta de um sentido “social” a Pampulha (“trata-se de um conjunto de edificações programadas para a burguesia capitalista”) e replicando os excessos do “barroquismo” com uma analogia: “pois se trata no caso de um barroquismo de legítima e pura filiação que bem mostra não descendermos de relojoeiros, mas de fabricantes de igrejas barrocas. Aliás, foi precisamente lá, nas Minas Gerais, que elas se fizeram com maior graça e invenção” [Costa 1962, pp. 258-259].

A reação mais intempestiva contra as críticas à arquitetura brasileira feitas no exterior partiu do corpo editorial da revista *Módulo*, do grupo de Oscar Niemeyer, em seu primeiro número. Os artigos da edição especial da *Architectural Review* de 1954 dedicada ao Brasil foram interpretados entre os brasileiros como uma pesada crítica negativa. Numa matéria “resposta”, Niemeyer comentou:

Sobre estas críticas [...] nada tenho a dizer; não me interessa mesmo contestá-las. Somos um povo jovem, com

uma tradição de cultura ainda em formação – o que nos expõe naturalmente mais à crítica daqueles que se julgam representantes de uma civilização superior. Mas, também, somos simples e confiantes em nossa obra. O suficiente, pelo menos, para apreciar essa crítica, ainda quando parta de homens que não possuem, profissionalmente, as credenciais necessárias. É claro que a autoridade de Gropius é diferente, embora cumpra ressaltar a pouca afinidade que temos com sua técnica e fria sensibilidade.

Consideramos a Arquitetura obra de arte e que, como tal, só subsiste quando se revela espontânea e criadora. Trabalhamos com o concreto armado, material dócil e generoso a todas as nossas fantasias. Tirar dele beleza e poesia, especular sobre suas imensas possibilidades é o que nos seduz e apaixona, profissionalmente. E por estas razões é que tanto nos identificamos com a obra de Le Corbusier. Obra de amor e harmonia, onde as características de criação e beleza são as constantes fundamentais.

E foi justamente dentro desse espírito de libertação e criação artística que a nossa Arquitetura conseguiu em quinze anos (1938-1953) o prestígio mundial de que inegavelmente hoje desfruta [“Criticada...” 1955, p. 47].

O corpo editorial da *Módulo* foi menos sutil: procurou rebaixar a autoridade de Ernesto Nathan Rogers e Max Bill (que escreveram na revista inglesa) afirmando desconhecer a obra deles, “a não ser pequenos e inexpressivos projetos”, desdenhando ironicamente. Na edição seguinte, a revista apelava para a retaliação: reproduzindo imagens de um pobre conjunto habitacional em Milão projetado por Rogers (então editor da *Casabella-Continuità* e responsável pela transformação da revista numa das mais conceituadas publicações européias entre 1953 e 1964), a *Módulo* pretendeu atacar a competência opinativa do arquiteto mostrando uma obra menor, no lugar de rebater as opiniões divergentes com argumentos. Isto é, procurou desqualificar o crítico, não a crítica. Infelizmente, o esnobismo e as reações intempestivas e retaliativas tornaram-se a norma de resposta às críticas formuladas contra a arquitetura brasileira. Contrariamente à elegância contundente de Lucio Costa, os arquitetos brasileiros, de maneira geral, preferiram o caminho mais fácil e menos inteligente de não assimilar e raciocinar sobre as opiniões contrárias, virtualmente criando uma barreira contra críticas de qualquer natureza – formuladas no exterior ou aqui, mesmo sendo

pertinentes. Esse comportamento inibiu algumas gerações de arquitetos brasileiros e sufocou uma discussão construtiva – em parte, responsável pela atitude refratária a qualquer forma de crítica à arquitetura brasileira desde então até hoje.

Pampulha, de Oscar Niemeyer, tornou-se, no pensamento de Nikolaus Pevsner, uma obra de caráter subversivo. Na virada da década de 1950 para 1960, uma polêmica tomou conta dos debates arquitetônicos na Europa, envolvendo Bruno Zevi, Reyner Banham e Pevsner, de um lado, na defesa de uma postura funcionalista e tecnologista da arquitetura moderna, contra manifestações de “historicismo”, como a colocada pelo grupo italiano Neoliberty, capitaneado por Ernesto Rogers. Não cabe retomar essa discussão, registrada por Manfredo Tafuri no primeiro capítulo de *Teorie e Storia dell'Architettura* e por Charles Jencks no início da terceira parte de *The Language of Post-modern Architecture*. Pevsner, num célebre discurso no Royal Institute of British Architects em 1961, publicado no *Journal* da entidade, *Modern Architecture and the Historian*, or *the Return of Historicism*, atribui a Niemeyer uma grande responsabilidade:

Mas a questão fundamental para explicar o retorno do historicismo continua a ser o fato de que, mais ou menos a partir de 1938, ocorreu uma mudança na arquitetura. A princípio ela pareceu bastante inócua: o *Neo-Accommodating* da habitação escandinava e o *Beton-Rococo* na obra de Oud e outros, pouco antes da guerra. Mas repentinamente ela ganhou enorme vigor, com o jovem Oscar Niemeyer no Brasil, em 1942-43. Seus edifícios são os primeiros que, de modo enfático, não mais pertencem ao chamado *International Style*, e são obras que têm força, têm poder, que ostentam uma grande carga de originalidade, mas são, enfaticamente, anti-racionais [Pevsner 1961].

Nessa oportunidade, Pevsner qualificou a produção de arquitetos como Hans Scharoun (1893-1972), Jørn Utzon, Felix Candela (1910-1997) e Oscar Niemeyer como de um *anti-racionalismo pós-moderno*, num dos primeiros empregos do termo “pós-moderno” na crítica de arquitetura.

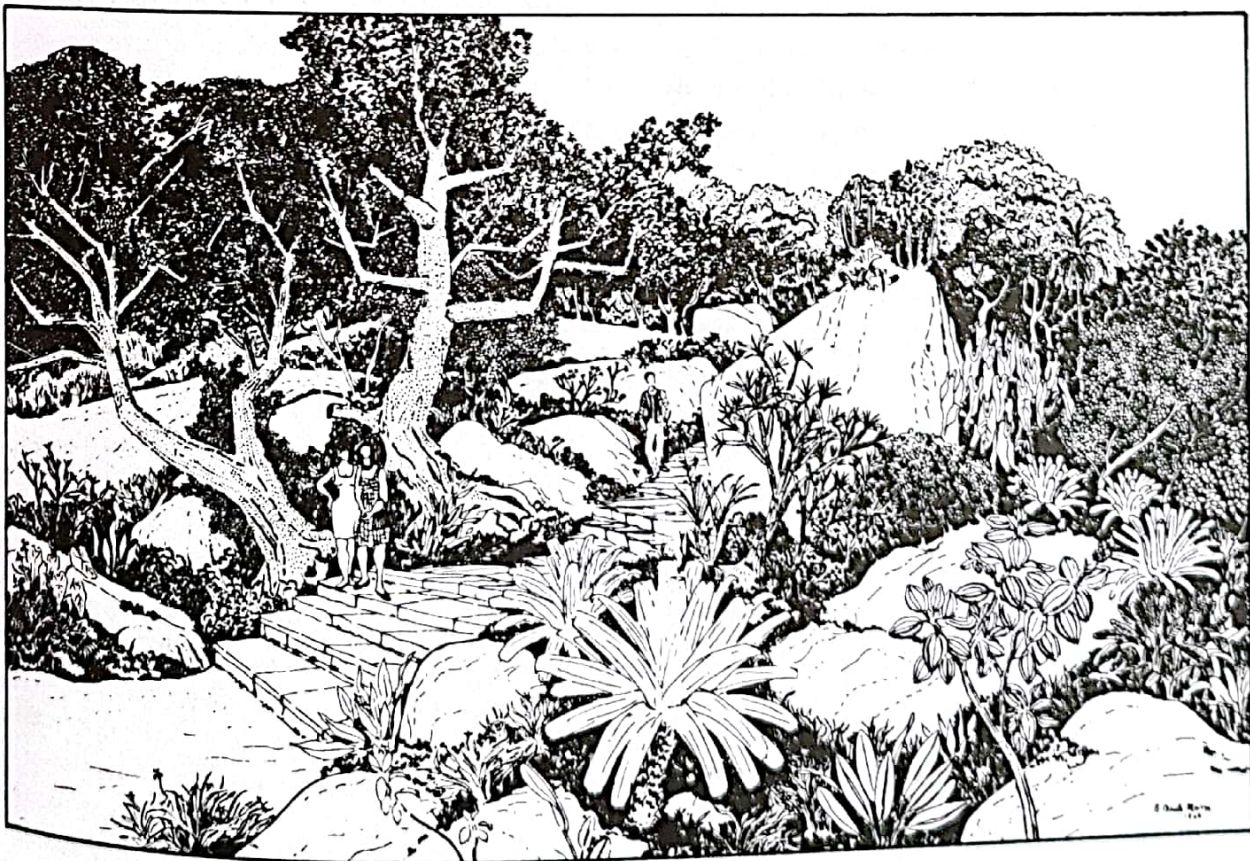
Menos controversa foi a aceitação do trabalho paisagístico de Roberto Burle Marx.

Siegfried Giedion foi um exaltado admirador do paisagista brasileiro. Traçando uma rápida evolução da arte dos jardins – com o paisagismo inglês, citando Frederick Law Olmstead (1822-1903), Adolphe Alphand (1817-1891) – o crítico suíço se questionava e respondia:

Como imaginais o jardim íntimo de nosso tempo? Como utilizar a cor? Que formas dar aos canteiros de flores e gramados? As respostas serão imprecisas e, se perguntarmos o nome de horticultores que tenham encontrado uma expressão que seja verdadeiramente aquela do jardim de nossa época, estaremos diante da incerteza. Sem risco poderei indicar um: é Roberto Burle Marx do Rio de Janeiro. Ele é pintor abstrato. É um artista sensível que compreende a linguagem das plantas. Em seu país exótico, ele pesquisou as plantas nativas nas florestas virgens amazônicas. Mas ele encontrou, também, a maneira de usar as plantas mais simples, aquelas que crescem em todo lugar. As flores são plantadas em massas e cores uniformes. Esses tufos de cores fortes, com formas livres, são como que extraídos de uma tela e pousados sobre o relvado. Esta afinidade com a arte contemporânea é o segredo dos jardins de Burle Marx [Giedion 1952].

Esse discurso de Giedion parece ter orientado a maioria das apreciações posteriores sobre Burle Marx, que alcançou o reconhecimento mundial como um dos principais paisagistas do século 20.

A produção latino-americana, e a brasileira em particular, que alcançou significativa repercussão mundial no período, sempre foi analisada como extensão do International Style formado a partir dos anos de 1920 na Europa, o que, conforme a abordagem, pode constituir grave equívoco conceitual. Não existiu um International Style propriamente dito no Brasil, antes do advento do grupo do Rio de Janeiro no cenário da arquitetura local, à exceção, talvez, do esforço isolado de um Gregori Warchavchik no final dos anos de 1920. Algumas análises da crítica internacional pressupõem que a moderna arquitetura brasileira evoluiu na mesma linearidade histórica configurada nos países europeus, analogamente ao raciocínio que vislumbra o barroco/rococó latino-americano como mera extensão do fenômeno estilístico



73. Roberto Burle Marx: flora do granito do Parque Zoobotânico de Brasília, 1961.

européu. Entretanto, as comemorações do quinto centenário da chegada de Colombo à América, se enfatizaram, desde 1992, a revisão a respeito do alcance da influência do Novo Mundo no pensamento do velho continente.

A arquitetura moderna brasileira, mesmo informada de um conteúdo internacionalista, corresponde a um esforço de transfiguração de concepções, adquirindo cores próprias sem se apoiar numa tradição local imediata (ecclética nas três primeiras décadas do século 20) mas buscando no passado referências de identidade – um desafio próprio daqueles que buscam a criação e a originalidade inerentes à contemporaneidade, mesmo enfrentando e carregando as marcas das incoerências políticas e sociais bem como o peso das divergências ideológicas de um país à margem.

## QUADRO DE CONFLITOS IDEOLÓGICOS

Contradições ideológicas parece ter sido o aspecto comum a vários países latino-americanos. Um fato marcante na implantação do movimento moderno no subcontinente latino foi o evidente patrocínio governamental: o grupo brasileiro liderado por Lucio Costa teve impulso inicial do presidente Getúlio Vargas – um ditador que tendia para o fascismo –, e seus desdobramentos posteriores tiveram forte impulso oficial para efetivar suas criações arquitetônicas; no México, Juan O’Gorman, Juan Legarreta (1902-1934), Álvaro Aburto, José Villagrán García (1901-1982); e na Venezuela, Carlos Raúl Villanueva (1900-1972) realizaram suas obras com pleno apoio oficial de governos populistas. O patrocínio estatal como pano de fundo para a introdução do modernismo na América Latina não passou despercebido a Henry-Russell Hitchcock [1955].

A arquitetura e a arte moderna brasileira desenvolveram-se no imediato segundo pós-guerra – ambiente da chamada Guerra Fria. O mais eminente dos arquitetos brasileiros, Oscar Niemeyer,

sofreu severas restrições no período por sua postura abertamente comunista: teve seu visto de entrada recusado pelo Departamento do Estado norte-americano em 1946 para uma conferência em Yale, assim como foi impedido de se tornar professor na Universidade de São Paulo em 1951. Contudo conservou considerável clientela oficial no Brasil, tendo participado da equipe original que desenvolveu os estudos para a sede das Nações Unidas em Nova York em 1947, como também projetou uma unidade de habitação em Berlim em 1954. É certo que o credo comunista do mais importante arquiteto brasileiro influenciou o pensamento das novas gerações. Cândido Portinari, o mais prestigiado pintor brasileiro nessa época, elegeu-se senador da República em 1946 pelo Partido Comunista Brasileiro.

A intelectualidade, por assim dizer, “progressista” entrincheirava-se nas esquerdas. A contradição aparente entre a vanguarda artística do momento e seu “idílio” com governos antagônicos ao pensamento socialista, aliada à tutela norte-americana, conheceu episódios que bem acentuam a delicada teia de relações políticas do momento. Um dos mais combativos críticos de arte e arquitetura brasileira, Mário Pedrosa, trotskista, defendia abertamente a Bienal de São Paulo enquanto alternativa para ampliação do repertório artístico, rompendo o “círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil”, embora reconhecesse o conteúdo especulativo-capitalista por trás do evento [Pedrosa 1973]. O próprio Pedrosa foi o primeiro a alertar, no plano internacional, em artigo para *L’Architecture d’aujourd’hui* em 1952, sobre as relações entre a ditadura e o patrocínio da arquitetura moderna no Brasil.

Na corrente principal da esquerda brasileira, situada entre os membros do Partido Comunista Brasileiro – então estalinista, – uma de suas alas fazia a crítica ao movimento moderno centrando-se na questão do suposto distanciamento entre a linguagem estética do moderno e o repertório formal de domínio popular, ou da “arte do povo revolucionário”. O arquiteto Demétrio Ribeiro (1916-2003) – importante lide-

rança intelectual em Porto Alegre – defendia no início dos anos de 1950 uma arquitetura que pudesse ser “compreendida pelas massas”, porquanto a nova arquitetura diferia “da arquitetura do nosso passado e de todos os edifícios que o povo conhece”. Para Ribeiro, a arquitetura moderna continuava “isolada do povo e reservada aos latifundiários burgueses”, “para agradar à burguesia” [Amaral 1984, p. 279], insinuando, sem muita clareza, uma arquitetura formalmente referenciada em padrões convencionais. Em 1956, Ribeiro, Nelson Souza (n. em 1925) e Enilda Ribeiro (1925-2010) publicavam sua proposta de moção ao IV Congresso dos Arquitetos, na qual concluíam:

1) A arquitetura brasileira está ameaçada de degenerescência devido ao seu isolamento do povo.

2) A única possibilidade de desenvolvimento da arquitetura brasileira reside em sua democratização, na base da satisfação das necessidades materiais e espirituais do povo.

3) Os conhecimentos teóricos dos arquitetos sobre os problemas sociais, históricos e estéticos desempenham um papel decisivo na evolução da arquitetura. O debate desses problemas no IAB (Instituto de Arquitetos do Brasil), nas organizações estudantis, e nas escolas é uma necessidade urgente da arquitetura brasileira [Xavier 1987, p. 154].

Outra importante liderança emergente nos anos de 1950, João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) – que se tornaria a mais importante figura de São Paulo nos anos de 1960 –, contestava posturas “revivalistas” na forma arquitetônica (ou a busca de imagens estereotipadas da cultura popular), sem, contudo, deixar de lado ataques à arquitetura moderna como uma forma de dominação do capitalismo. Em dois artigos publicados em 1951 e 1952, respectivamente, “Le Corbusier e o Imperialismo” e “Os Caminhos da Arquitetura Moderna”, Artigas sentenciava: “A arquitetura moderna, tal como a conhecemos, é uma arma de opressão, arma da classe dominante; uma arma de opressores contra oprimidos” [Artigas 1981, p. 63]. Em outro lugar:

Hoje [1952] a arquitetura moderna brasileira progride no sentido de servir de cartaz de propaganda para

tudo quanto é malandragem comercialista do tipo vendas em condomínio e hotéis em praias desertas, ao mesmo tempo que concorre, para reforçar a penetração do imperialismo, dando-lhe cobertura para entrar despercebido pelas portas dos movimentos culturais do tipo Bienal de São Paulo ou União Cultural Brasil-Estados Unidos [Artigas 1981, p. 77].

Posições essas que transcendiam as formas de crítica arquitetônica correntes do momento, entretanto, carregadas da linguagem temperada da Guerra Fria e de uma ortodoxia ideológica decorrente do meio político da época. Artigas, posteriormente, abrandaria seu discurso virulento, caminhando mesmo por uma linguagem corbusieriana em sua obra, uma década depois.

Uma crítica contundente contra a arquitetura moderna brasileira encontrava um ponto comum: a sua pouca expressão em obras de cunho social – à exceção do isolado projeto habitacional de Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy. Essa crítica, recorrente nas esquerdas, atazanada por Max Bill, tinha vazão também em interlocutores ao centro, como em Henrique Mindlin, tão cedo como, em 1945, no discurso enaltecido do reconhecimento internacional da arquitetura brasileira reproduzido parágrafos atrás. Dizia ele:

Entretanto, falta-nos ainda muita coisa. Falta-nos a visão concreta, realizada na prática, dos grandes problemas sociais da coletividade. Faltam-nos habitações populares, faltam-nos escolas, hospitais, locais decentes de trabalho. Faltam-nos, sobretudo, um urbanismo de sentido social, um urbanismo voltado para as necessidades do povo, da massa trabalhadora e não para as conveniências de alguns milhares de automóveis. Suprir essas faltas, equipar o Brasil de amanhã, será um trabalho gigantesco, uma tarefa para a qual todos os arquitetos do país serão poucos. Por isso poderá ser também, se souberem se integrar no espírito do nosso tempo, como homens e como cidadãos, a tarefa principal dos moços que têm a sorte e o privilégio de estudar arquitetura [Mindlin 1975, p. 172].

A necessidade de uma autocrítica também se fazia presente entre os protagonistas do movimento. Lucio Costa, em sua resposta a Max Bill (em 1953), já afirmava que “a arquitetura brasileira [...] anda muito necessitada de ducha fria de quando em quando” [Costa 1962, p. 159].

Luiz Saia (1911-1975), arquiteto de São Paulo ligado a Mário de Andrade, em 1954, ao mesmo tempo que reconhecia um perfil definitivo da arquitetura brasileira, alertava quanto à diluição e banalização dos princípios dessa arquitetura:

Esse assunto da existência ou não de uma arquitetura contemporânea brasileira, do ponto de vista formal, não é mais passível de discussões. Existe, e está acabado. As classes dominantes já aceitaram a possibilidade estética, além do neoclássico e do colonial. O governo já reconheceu a necessidade de instalar escolas especializadas de arquitetura. [...]

Na verdade, a exegese da arquitetura brasileira varia, como é natural, à proposição sincera e honesta dos seus problemas atuais, cujo trato polêmico forçaria uma revisão incômoda das "verdades" que atualmente se impingem aos incautos, mas que não resistem à menor crítica, e que já provocaram, da parte de especialistas estrangeiros, sérias restrições, as quais, embora visivelmente "interessadas" e carregadas de segundas intenções, não deixam de ter procedência, quando encaradas de um ponto de vista criterioso.

Com efeito, as cartas do atual baralhão são poucas e fáceis, eficientes e rendosas: meia dúzia de soluções formais e algumas palavras de poder mágico: *brise-soleil*, "colunas em V", *pilotis*, "amebas", "panos contínuos de vidro", "moderno", "funcional" etc. O prestígio dessas formas e dessas palavras e o seu abuso sonégam a consideração justa dos problemas que realmente são propostos pelo trato mais consentâneo da nossa arquitetura. Mesmo no estudo de um projeto particular, habitação, edifício público, fábrica ou o que quer que seja, a eficiência profissional fica muitas vezes prejudicada pela intenção modernista e acadêmica, em detrimento da excelência do trabalho [Xavier 1987, pp. 199-200].

Obviamente, o debate ideológico do momento não se circunscreveu aos poucos exemplos mencionados, mas as contingências políticas e econômicas conduziam a uma aliança implícita de grupos políticos conflitantes, numa co-existência de antagonismos sob as estratégias de desenvolvimento nacional. O nacionalismo era o signo condutor do desenvolvimentismo dos anos de 1950, temperado, todavia, pelo reformismo populista [Mota 1977]. O presidente Juscelino Kubitschek estabeleceu, em 1956, o Plano de Metas, ou a planificação da política econômica voltada para a dinamização do setor industrial, sintonizada com o sistema capitalista mundial orquestrado

pelos Estados Unidos. Brasília está no bojo desse projeto desenvolvimentista e constituiu o marco final dessa vanguarda arquitetônica alimentada por uma política de "conciliações" ideológicas. O marco cronológico final dessa etapa está em 1964, com a implantação da ditadura militar, encerrando a utopia do segundo pós-guerra.

## HABITAR MODERNO

*As casas proletárias, construídas pelas Caixas e Institutos em vários Estados, ainda são em pequeno número e de preço elevado, em relação às posses dos empregados.*

*Dei instruções ao Ministério do Trabalho para que, sem prejuízo das construções isoladas onde se tornarem aconselháveis, estude e projete grandes núcleos de habitações modestas e confortáveis. Recomendei, para isso, que se adquiram grandes áreas de terrenos e, se preciso, que se desapropriem as mais vantajosas; que se proceda à avaliação das mesmas; que se levem em consideração os meios de transporte para esses núcleos; que se racionalizem os métodos de construção; que se adquiram os materiais, diretamente do produtor; tudo, enfim, de modo a se obter, pelo menor preço, a melhor casa.*

GETÚLIO VARGAS, 1938 [1943, pp. 239-240]

*O arrasamento de mocambos, favelas e cortiços está na consciência de todos e os resultados disso são já patentes.*

*[...] Nas grandes cidades, um grande esforço vai sendo feito no sentido de substituir esses núcleos insalubres por habitações decentes. Essa campanha nem sempre tem sido bem compreendida.*

*[...] Se a população que vegeta nos cochicholos das favelas, nas escarpas dos morros, for removida, para onde poderá dirigir-se a não ser para muito longe ou para os lúgubres alagadiços da baía?*

*[...] A campanha de construções populares tem sido orientada como por um rígido espírito prussiano. Quando libertada dessa dureza e com propaganda melhor certamente os grupos humanos se disporão a viver nesses novos lugares que lhes são indicados, sem a ojeriza e a aversão de hoje, que os fazem preferir a morte lenta dos morros ou das várzeas.*

*Há um grande número de projetos, alguns em plena execução, de conjuntos de habitações baratas,*

tal como se deu na Europa e, mais recentemente, nos Estados Unidos. Atílio Correia Lima é o autor de um grande risco destinado a um bairro industrial de São Paulo. Está nele incluído certo número de altos sobrados de apartamentos, oficinas e outras instalações gerais. Realengo é uma interessante experiência de habitação coletiva, compreendendo tanto casas de apartamentos como residências isoladas.

PHILIP L. GOODWIN, 1942 [1943, pp. 96-97]

[...] Ninguém pode esconder o caos que impera nas cidades que a burguesia dirige. Muito ao contrário, todos acompanham os protestos populares, inclusive os urbanistas e tratadistas que até disputam entre si argumentos para reforçar e dar cores vivas às misérias urbanas. Os livros de urbanismo, em geral, são um passeio aos cortiços. [...]

Os termos para isentar de culpa a burguesia, para convencer que não adianta derrubá-la do poder, que tudo sempre foi o que é, são diversos. Siegfried Giedion, o famoso crítico de arquitetura que ainda a pouco nos visitou a convite da Bienal imperialista, recomendou um livro do urbanista José Luis Sert (*Can Our Cities Survive?*) [...] Palavras que constituem também o alerta de um líder burguês [Giedion] aos seus comandados arquitetos, urbanistas e sociólogos de arrabalde, de não esquecerem nunca os "planos", não aspiram realizar muito mais do que convencer o público da inocência da burguesia. Que o proletariado se convença que o cortiço, a ignorância, a fome, a "reduzida e mesquinha forma de vida que é obrigado a legar", têm a sua origem, não na exploração do homem pelo homem, na essência do regime capitalista, mas "no estado atual de nossas cidades", no caos urbano!

J. B. VILANOVA ARTIGAS, 1952  
[1981, pp. 65-67]

Num quadro de conflitos ideológicos, nada mais patente que a questão habitacional como fulcro de divergências para a conjuntura política da época. E nada mais emblemático, como símbolo da modernidade arquitetônica e urbanística, que a moradia popular.

Todo o debate do CIAM anterior à Segunda Guerra (La Sarraz, 1928; Frankfurt, 1929; Bruxe-

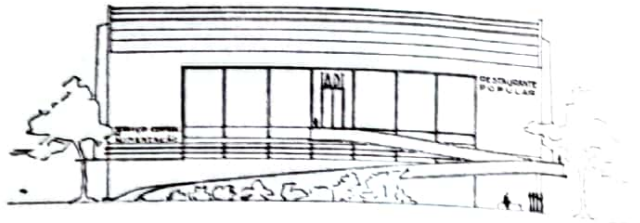
las, 1930; a bordo do Patris II, 1933; Paris, 1937) desenvolveu-se num crescendo rumo à questão urbanística e à sagração do habitar racional como o fundamento da cidade moderna. *Can Our Cities Survive?*, uma síntese das discussões do IV e V CIAMs, foi um dos manuais mais difundidos entre os arquitetos e urbanistas brasileiros.

É certo que as recomendações formuladas nos CIAMs, bem como possivelmente as experiências de distritos residenciais norte-americanos, como Radburn, instrumentaram uma vertente dos programas oficiais de habitação popular no Brasil nos anos 1940-1950. Apesar da oratória promissora de Getúlio Vargas tomando a moradia social como uma plataforma de governo – não só durante a ditadura quanto em seu mandato como presidente eleito –, a resolução do problema habitacional não alcançou os resultados pretendidos em seu discurso populista. Todavia, há de se considerar que, com Vargas, se esboçou um esquema de financiamento e construção em escala de habitações populares mediante carteiras prediais estabelecidas na estrutura previdenciária dos vários Institutos de Aposentadoria e Pensões – os chamados IAPs – criados durante o Estado Novo. Recursos capitalizados com a arrecadação compulsória com a organização do sistema previdenciário geraram reservas que viabilizaram o investimento em setores que o poder público passava a assumir como encargos de sua responsabilidade. A partir de 1937, o governo autorizou os IAPs a aplicarem seus recursos em construção e habitação [Farah 1985]. As obras derivadas dessas iniciativas assentavam-se em premissas do urbanismo moderno. A Fundação da Casa Popular – FCP, criada em 1946 –, fracassado ensaio de um organismo federal dedicado exclusivamente ao problema da habitação econômica, também abraçou teses modernas na resolução de conjuntos habitacionais. Se essas instituições (e algumas outras, de abrangência regional e local, estabelecidas na época) não formularam propriamente uma política de habitação popular, elas encamparam uma série de iniciativas impregnadas de valores de uma mo-

deriedade reformista, ao sabor de alguns ideais da modernidade arquitetônica e urbanística da primeira metade do século 20.

Tal espírito moderno estava imbuído nos estamentos burocráticos do Ministério do Trabalho, ao qual se subordinavam os IAPs. É interessante observar as referências urbanísticas do período – usualmente tidas como circunscritas ao repertório do CIAM e a Le Corbusier, mas não apenas a esses círculos. O arquiteto Rubens Porto (1910-?) (do Serviço de Engenharia do Conselho Nacional do Trabalho, funcionário da alta hierarquia do ministério), numa publicação de 1938, *O Problema das Casas Operárias e os Institutos e Caixas de Pensões*, descrevia um estudo de conjunto residencial (do qual não se publicaram os desenhos) – elaborado pelos arquitetos Rubens Porto e Affonso Visconti e os engenheiros Paulo Sá e Agostinho Sá – revelando algumas das matrizes de cultura urbanística. Com ênfase, o autor citava o socialista utópico James Silk Buckingham (1786-1855) e o livro *National Evil and Practical Remedies, with the Plan of a Model Town*, de 1849, e Ebenezer Howard com *Tomorrow*, a bíblia das cidades-jardins publicada em 1898. Sem precisar as fontes, mencionava Clarence Perry (1872-1944) (sistematizador da *Neighborhood Unit*), Robert Whitten (diretor de pesquisa da *School of City Planning* da Harvard University), Charles Mulford Robinson (1869-1917), Maurice Rotival (1897-1980) e Le Corbusier. A capa do livro reproduzia a maquete da Casa Bloc em Barcelona, projetada por José Luis Sert e construída entre 1932-1936.

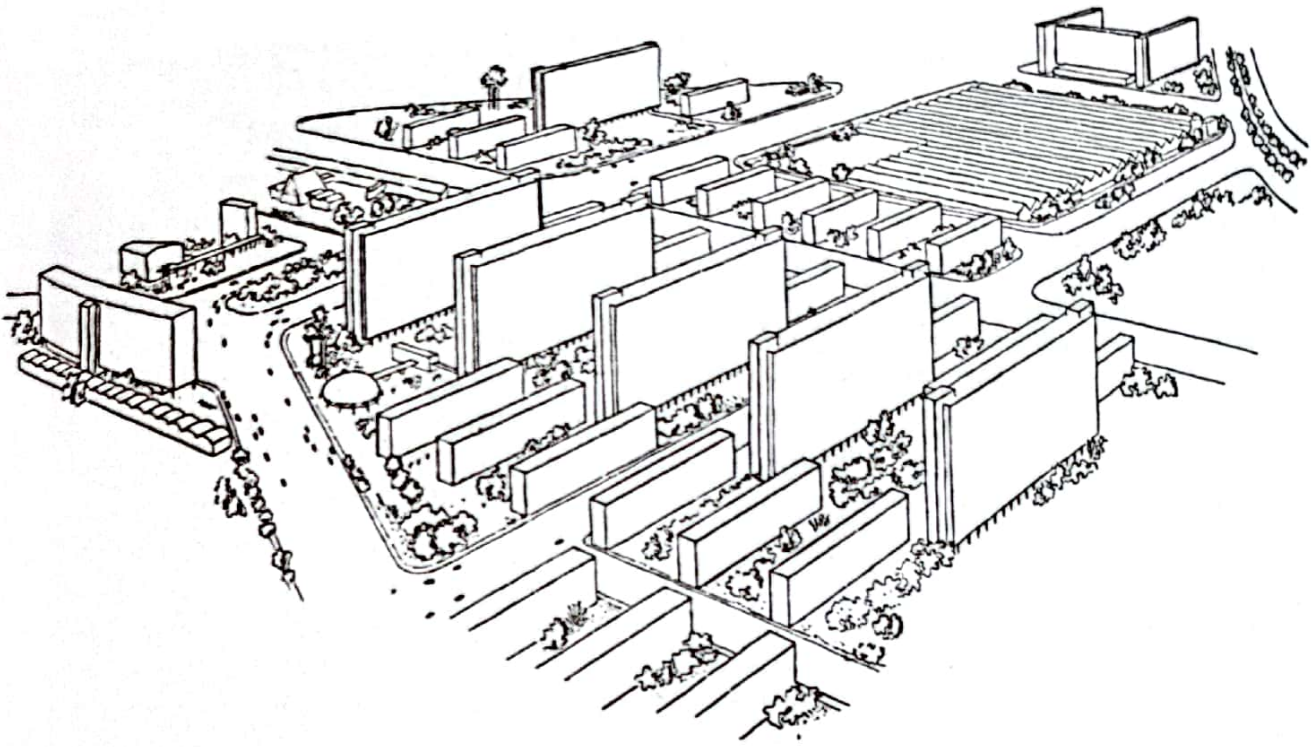
A proposta da equipe de Rubens Porto sintetizava um ideário de estrutura habitacional de matriz racionalista. Contemplava um conjunto de “2000 moradias econômicas a serem construídas em série por processos racionalizados”. Considerava o enfoque teórico de inserir a habitação num quadro regional, examinando os acidentes geográficos, os recursos naturais, o sistema de transporte; o entendimento de uma relativa autonomia dos conjuntos habitacionais como *Neighborhood Unit Cells*, cada qual com sua escola, igreja, comércio, diversões, infra-estrutura administrativa (com pre-



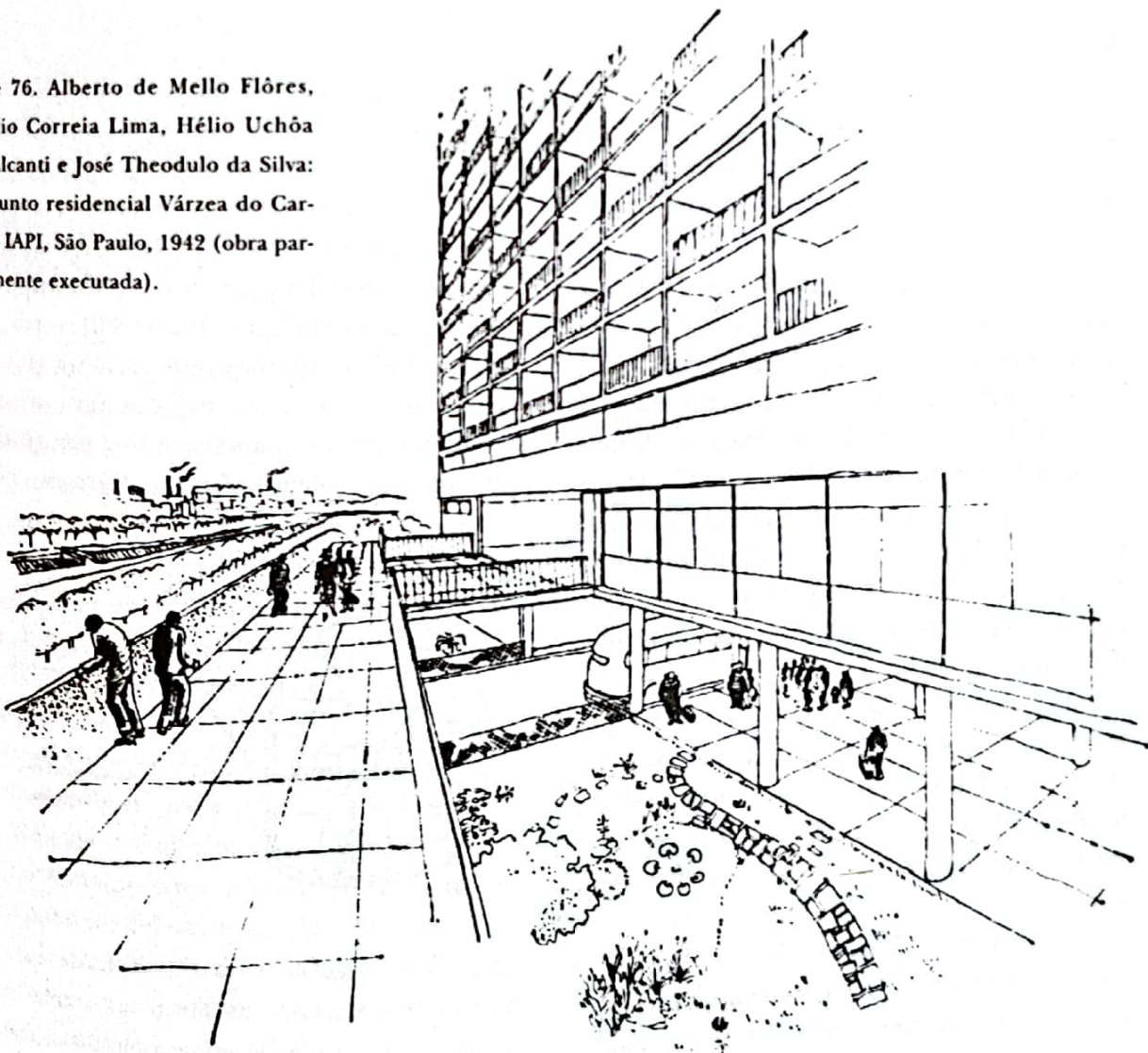
74. Rubens Porto, Jayme Fonseca Rodrigues, Agostinho Sá, Paulo Sá: restaurante popular do IAPI, c. 1939 (projeto parcialmente executado).

visão para serviço médico, telégrafo-correio e posto policial); a hierarquização das vias de comunicação internas e externas aos conjuntos; a preferência por habitações coletivas em casas geminadas com terreno próprio ou em blocos não mais altos que quatro pavimentos (evitando elevadores), vislumbrando a padronização e pré-fabricação dos componentes construtivos; o emprego de *pilotis* como recurso para liberar áreas de convívio comunitário e contato com a natureza; a racionalização do interior da unidade de moradia com a adoção do apartamento em *dúplex*; a entrega de unidades com mobiliário racionalmente concebido, de acordo com a arquitetura [Porto 1938, pp. 40-55]. Não se sabe se essa proposta se materializou; todavia, o repertório proposto por Rubens Porto se coadunava com a política que alguns IAPs desenvolveram nos anos seguintes.

Entre os IAPs, as mais significativas realizações de caráter moderno foram desenvolvidas pelo Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários – IAPI. Suas primeiras iniciativas apontavam a tendência: um edifício para rendas em São Paulo, projeto não executado de Rino Levi em 1939 [Rino Levi 1974]; estudo de Restaurante Popular de “arquitetura racional” desenvolvido por Rubens Porto, Jayme Fonseca Rodrigues (1905-1946), Agostinho Sá e Paulo Sá [Porto 1939]; o edifício Anchieta em São Paulo (avenida Paulista esquina com avenida Consolação) e o Conjunto Residencial da Penha no Rio de Janeiro, com 1248 unidades, ambos projetados pelos irmãos Roberto (o último, premiado em 1940 no V Congresso Pan-americano de Arquitetos em Montevideu [Finep/GAP 1985,



75 e 76. Alberto de Mello Flôres, Atílio Correia Lima, Hélio Uchôa Cavalcanti e José Theodulo da Silva: conjunto residencial Várzea do Carmo - IAPI, São Paulo, 1942 (obra parcialmente executada).



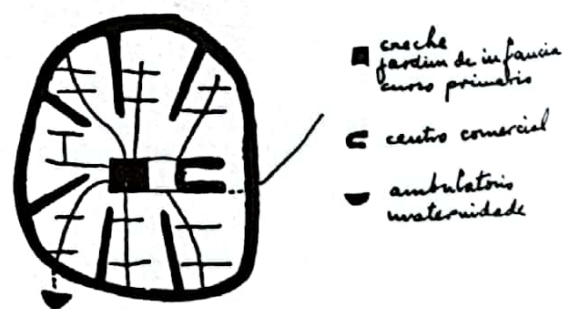
p. 54, *passim*)); o Conjunto Residencial Várzea do Carmo em São Paulo com 4038 unidades, projeto parcialmente implantado de Alberto de Mello Flôres, Attilio Correia Lima, Hélio Uchôa Cavalcanti e José Theodulo da Silva no início dos anos 1940 [Flores *et al.* 1942]; e o Conjunto Residencial do Realengo no Rio de Janeiro, com 2344 unidades [Finep/GAP 1985], projetado por Carlos Frederico Ferreira (1906-1996), Waldir Leal e Mário H. G. Torres – os dois últimos conjuntos, lembrados em *Brazil Builds*. Carlos Frederico Ferreira, que foi chefe da área de Arquitetura do Setor de Engenharia do IAPI entre 1939 e 1964 [Bonduki 1994], projetou também o edifício-sede da delegacia do IAPI com apartamentos no Recife [Ferreira 1942] e o Conjunto Residencial Vila Guiomar em Santo André, São Paulo, em 1949, com 1411 unidades. Outras obras significativas foram o Conjunto Residencial Passo d'Areia em Porto Alegre, com projeto de Marcos Kruter (1917-1995) e Edmundo Gardolinski (1914-1974), com 2500 unidades realizadas entre 1946 e 1950; e o edifício Japurá, em São Paulo, projeto de 1949 de Eduardo Kneese de Mello (1906-1994) com 2344 unidades, inaugurado em 1957.

Os demais IAPs aparentemente não ostentaram o mesmo fôlego e envergadura do IAPI. Notáveis foram os projetos de Eduardo Kneese de Mello em 1947 para um grandioso conjunto residencial do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Comerciantes (IAPC) em São Paulo, às margens do rio Pinheiros, e o Conjunto Residencial Vila Ipiranga em Niterói, projetado em 1947 por Álvaro Vital Brazil [1986] para o Instituto de Previdência e Assistência aos Servidores do Estado (IPASE) – ambos não executados.

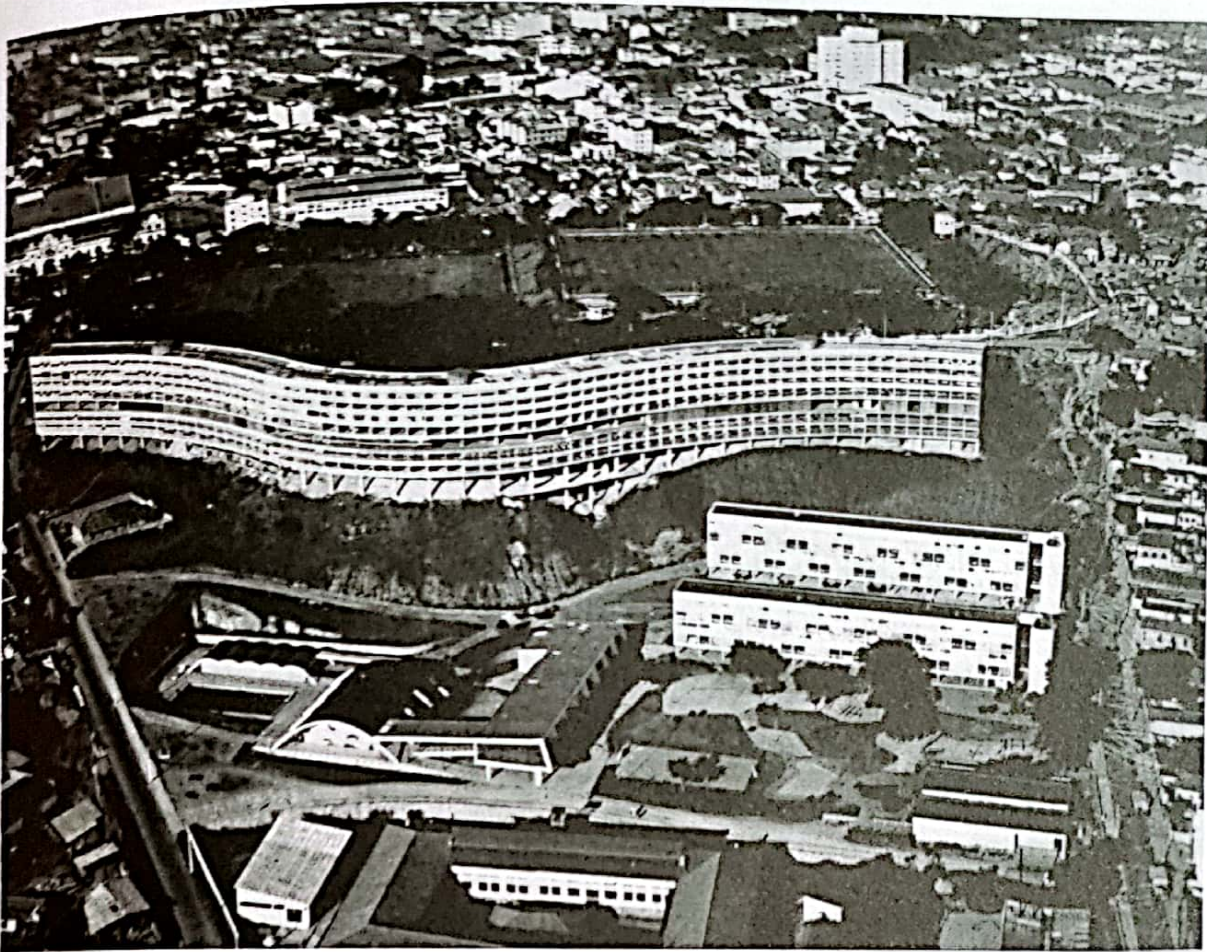
Uma amostra de arquitetura e urbanismo modernos promovida pela Fundação da Casa Popular é o Conjunto Residencial em Deodoro, no Rio de Janeiro, conjunto de 1314 unidades projetado por Flávio Marinho Rêgo (1925-2001) [1954].

A mais difundida experiência de habitação popular da arquitetura moderna brasileira foi realizada pelo Departamento de Habitação Popular

da Prefeitura do Distrito Federal, instituído em 1946. O Departamento nasceu de uma gestão da engenheira Carmen Portinho, inspirada nos estudos de reconstrução das cidades britânicas que conheceu durante visitas técnicas realizadas em 1945 na Inglaterra, de onde trouxe o conceito de “unidades de vizinhança”, conforme depoimento [Segawa 1988a], aplicadas no Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes – conhecido como Pedregulho –, projetado por Affonso Eduardo Reidy a partir de 1947, com 328 unidades para abrigar funcionários públicos do Distrito Federal. Outros conjuntos com características similares foram realizados (mas não concluídos) nos anos de 1950: o Conjunto Habitacional da Gávea (1954), de Reidy, e o Conjunto Residencial de Vila Isabel (1955), de Francisco Bolonha (1923-2006) [1956a; 1956b] – uma citação aos edifícios à Le Corbusier ou à Casa Bloc de José Luis Sert. O Departamento de Habitação Popular desenvolveu, ainda no final dos anos de 1940, uma linhagem de moradias econômicas unifamiliares térreas em lotes isolados, com variações tipológicas derivadas das dimensões e características do terreno, número de dependências e área útil construída entre 37,29 m<sup>2</sup> e 57 m<sup>2</sup>. Projetadas por Francisco Bolonha, José Oswaldo Henriques da Costa e Helio Modesto (1921-1980), formavam um repertório de tipos residenciais à guisa de projetos-padrões referenciados em norma do Distrito Federal estabelecendo a categoria de “habitações proletárias” para edificações de no



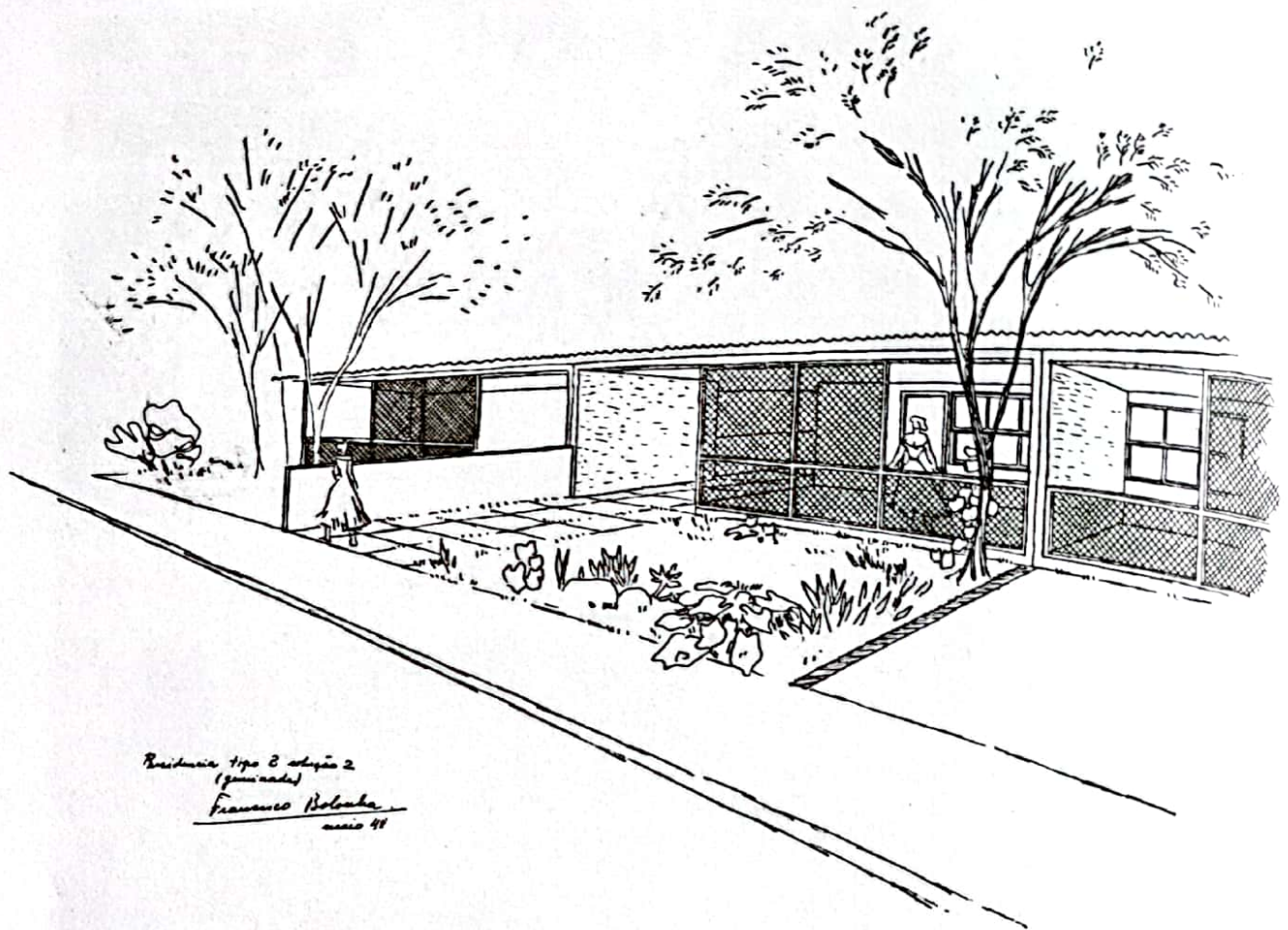
77. Eduardo Kneese de Mello: conjunto residencial Cidade Jardim – IAPC, São Paulo, 1947. Diagrama de ordenação dos equipamentos coletivos, blocos de habitação e circulação.



78. Affonso Eduardo Reidy/Departamento de Habitação Popular: conjunto residencial Prefeito Mendes de Moraes – Pedregulho –, Rio de Janeiro, 1947.

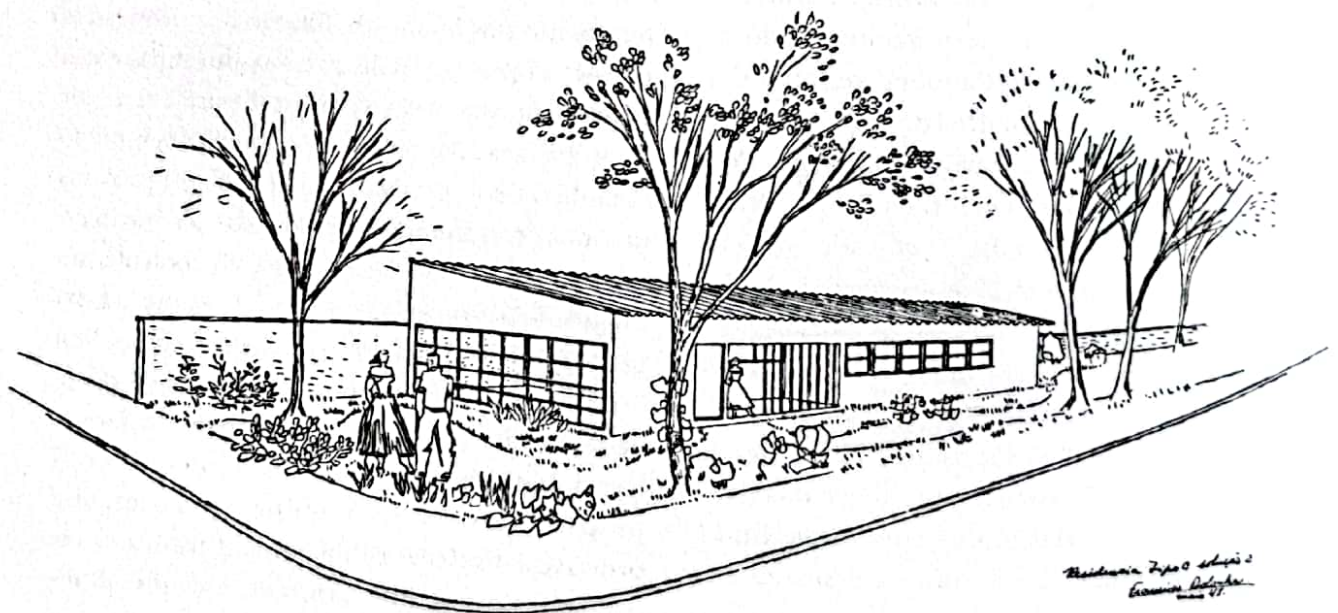
máximo 70 m<sup>2</sup>, em loteamentos convencionais, sem vínculo com um pensamento urbanístico de maior amplitude [“Habitação Popular” 1948]. Francisco Bolonha teve materializado o Conjunto Residencial de Paquetá, reunião de casas assobradadas econômicas de 1952 [Franco 1988]. Evidentemente, a vitrine do DHP foi Pedregulho, elogiado por Max Bill em 1953 [Aquino 1953] e louvado por Le Corbusier em sua passagem pelo Brasil em 1962 [Segawa 1988a], vistosa amostragem de preocupações sociais dos governantes que, todavia, não livraram essas iniciativas da decadência e da degradação nas décadas subseqüentes, supostamente por mal gerenciamento e desvirtuamento dos conceitos que presidiram a criação dos conjuntos. Infelizmente constituem, hoje, ruínas de uma certa modernidade.

Os grandes conjuntos de moradias desenvolvidos pelos sistemas previdenciários e instituições habitacionais realizados dos anos de 1940 em diante revelavam sua filiação aos propósitos do urbanismo racionalista, enquanto uma teoria global (supostamente científica) para enfrentar os problemas urbanos e a hipótese de um modelo completo de organização de cidade. Os projetos urbanos pressupunham um ideal de território no qual se pretendeu a reconquista do controle público sobre a terra, preconizando o fim da exploração intensiva do solo mediante a disciplina dos espaços segundo uma lógica onde a ordenação fundiária se subordinava ao bem-estar coletivo dos habitantes, e não aos interesses dos proprietários. Esses conjuntos promoveram a ordenação de áreas suburbanas, periféricas aos centros tradicionais – enormes terrenos adqui-



Residência tipo B solução 2  
(geminadas)  
Francisco Bolonha  
maio 48

79 e 80. Francisco Bolonha/Departamento de Habitação  
Popular: projetos-padrões de habitação popular Tipo C/  
Solução 2 e Tipo B/Solução 2, de até 70 m<sup>2</sup>, 1948.



Residência Tipo B solução 2  
Francisco Bolonha  
maio 48

ridos a custos mais baixos. A crítica à cidade tradicional, privilegiadora do espaço de produção (trabalho, comércio, circulação) reorientava as diretrizes da cidade moderna, como no discurso sintetizado pelas quatro funções urbanas preconizadas pela Carta de Atenas: trabalhar, circular, habitar e cultivar o corpo e o espírito. Os últimos dois tópicos foram ressaltados numa nova ordem urbana: a habitação tornava-se a parte mais importante da cidade, inseparável dos espaços de recreação e demais equipamentos como assistência médica, ensino, comércio, transporte etc. A unidade de vizinhança configurava um padrão mínimo de território racionalmente hierarquizado e auto-suficiente – um grau de autonomia que acentuava o caráter de enclave funcionalista ante a cidade tradicional.

A dualidade espaço público/espaço privado – tão cara ao pensamento urbanístico moderno – encontrou manifestações e dialéticas distintas na resolução dos conjuntos habitacionais brasileiros. Propostas como as de Pedregulho, de Reidy, e o Conjunto Residencial IAPI Várzea do Carmo da equipe de Attilio Correia Lima vislumbravam alta densidade populacional e o total controle do solo como espaço público: blocos de quatro a doze pavimentos isolados num ambiente de parque, à maneira da Ville Verte corbusieriana. O Conjunto Residencial do Realengo, de Carlos Frederico Ferreira, administrava uma solução mista de edifícios coletivos e unidades unifamiliares geminadas. O Conjunto Residencial IAPI Passo D'Areia, de Kruter e Gardolinski, assimilava a figuração das cidades-jardins, combinando blocos coletivos e unidades geminadas e isoladas, organicamente distribuídos no território, com quintais privados em cada unidade.

Esses conjuntos residenciais forjavam maneiras de convivência entre seus habitantes: do controle da célula habitacional às áreas livres, o projeto dos espaços buscava ordenar as relações sociais, a vida comunitária, afetando o sentido de privacidade e coletividade de seus moradores. É inegável a vocação educadora desses espaços, o imprimir uma moral inerente à doutrina redentora do urbanismo moderno.



81 e 82. Marcos Kruter e Edmundo Gardolinski: conjunto residencial Passo d'Areia – IAPI, Porto Alegre, RS, 1946. No mesmo conjunto, convivência de blocos residenciais, unidades geminadas e isoladas de habitação.

Pedregulho e Passo D'Areia parecem constituir os extremos da experiência brasileira no âmbito dos conjuntos habitacionais do pós-segunda guerra: no Rio de Janeiro, o conjunto impregnado dos preceitos urbanísticos do CIAM, as áreas livres de caráter genérico, a coletivização dos espaços, dos equipamentos (como a lavanderia), o refinamento da geometrização formal à Le Corbusier, à “escola carioca”; em Porto Alegre, a suavidade do padrão urbanístico cidade-jardim, a mistura de códigos simbólicos novos (blocos coletivos) e tradicionais (casas com quintais) com a predominância de formas arquitetônicas vernaculares, estabelecendo entornos familiares ou de fácil assimilação. Carmen Portinho trouxe a informação britânica das New Towns; Gardolinski também parece ter mirado a experiência inglesa – não

na escala dos grandes blocos, mas na intimidade dos bairros como em Stevenage ou, mais provavelmente, na "nova tradição" das cidades-jardins. O sucesso ou o fracasso desses conjuntos, enquanto apropriação dos usuários, pode ser avaliado segundo a relação que as propostas formularam ante a questão e a ponderação de três domínios: o público, o privado e o comunitário.

Bonduki relativiza a produção habitacional dos IAPs e da FCP. A realização de pouco mais de 140 mil unidades habitacionais pode ser considerada um marco positivo diante das condições e da população brasileira da época, assinalando sobretudo a questão da qualidade arquitetônica das obras executadas:

O fato é que apesar de tudo o que já se apontou como fragilidade da ação governamental, o resultado não foi totalmente decepcionante e merece uma observação mais cuidadosa do que tem sido feita. E, por outro lado, demonstra que existiam plenas condições no Brasil dos anos 40 e 50 para se implementar uma massiva produção de habitação social, de excelente qualidade, se não capaz de atender às necessidades da população de baixa renda, ao menos para limitar e conferir um outro padrão de qualidade ao incontável processo de favelização e periferização que tomou conta das principais cidades brasileiras a partir de então [Bonduki 1994, p. 199]

É claro que as diversas experiências habitacionais dos modernos cariocas podem ser consideradas como ensaios da nova capital do país.

## BRASÍLIA

*A revolução que Brasília implicaria, ou deveria simbolizar, terá de criar raízes, descer às infra-estruturas sociais, para surgir aos olhos do povo e das elites como obra sua (e não capricho do presidente), obra coletiva, capaz de representar, amanhã, um tournant na história política, social e cultural do Brasil.*

MÁRIO PEDROSA, 1958 [1981, p. 338]

*A Arquitetura Brasileira tem serviços prestados à nacionalidade nesse sentido. Mostrou ao mundo admirado que o Brasil pode erguer-se para o concerto universal de nações, com linguagem própria, na qual o brasileiro e o universal se casam harmoniosamente. Ontem, construíamos timidamente alguns edifícios; hoje, fazemos Brasília – uma cidade inteira – com argumentos nossos. De Casa em Casa, de Cidade em Cidade, ficai certos, ajudaremos a reconquistar o Brasil para os brasileiros.*

J. B. VILANOVA ARTIGAS, 1959  
[1981, pp. 31-32]

*A monumentalidade de Brasília alimenta-se na força e no transbordante orgulho de um povo que descobre seus próprios caminhos e se põe em marcha, tendo diante de si grandiosas perspectivas de desenvolvimento. [...] É muito provável que Brasília, como solução urbanística e arquitetônica, encerre mil e um pequenose*

