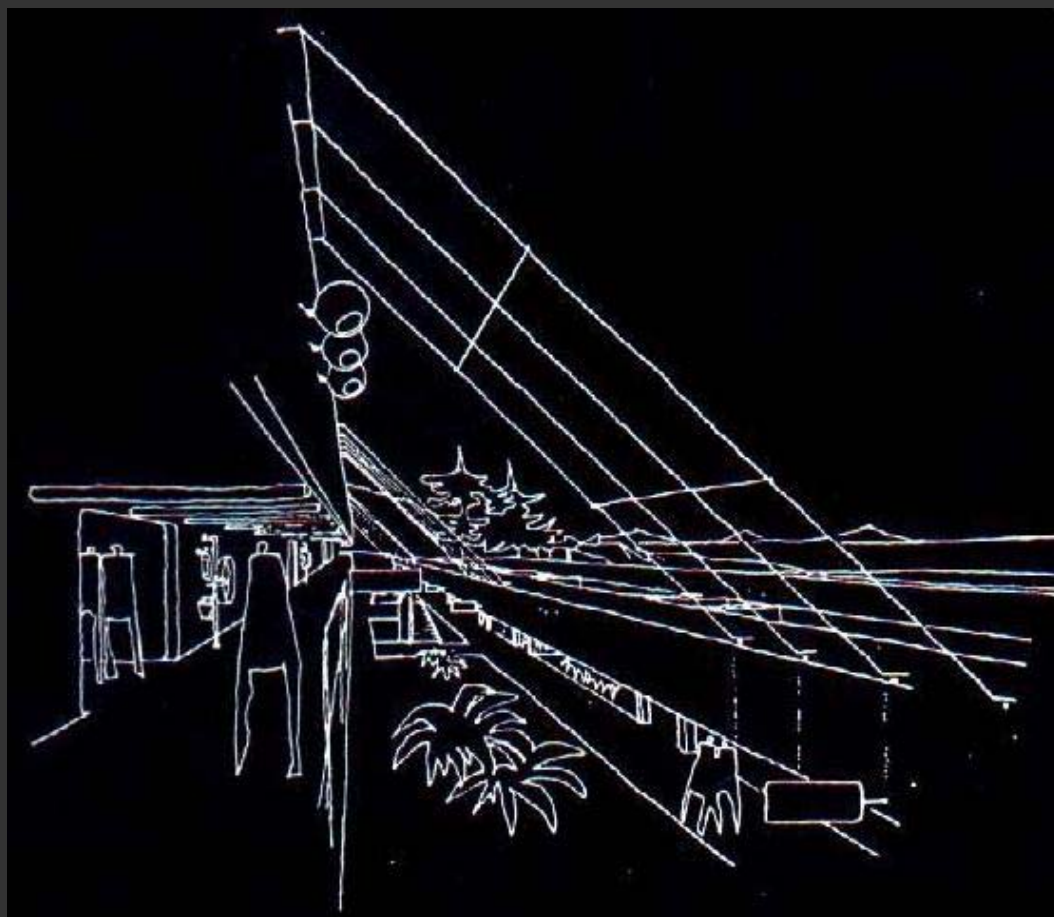


UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ  
FACULDADE DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PESQUISA E GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA, PROPAR  
MESTRADO



Paulo Cesar Braga Pacheco

orientador

Prof. Dr. CARLOS EDUARDO DIAS COMAS

O RISCO DO PARANÁ  
E OS  
CONCURSOS NACIONAIS DE ARQUITETURA  
1962-1981  
CURITIBA-2004

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ  
MESTRADO EM ARQUITETURA

Paulo Cesar Braga Pacheco

O RISCO DO PARANÁ  
E OS  
CONCURSOS NACIONAIS DE ARQUITETURA  
**1962-1981**

**Dissertação apresentada como requisito  
parcial à obtenção do grau de Mestre no  
Curso de Mestrado em Arquitetura da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul, em convênio com a  
Pontifícia Universidade Católica do Paraná.**

**Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas.**

**CURITIBA-2004**

***Dedicatória******para:******Ana,  
Ana Paula,  
e Renata.***

## Agradecimentos

*Ficam aqui registrados os agradecimentos:*

*À Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR) e ao programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR) por oferecerem as condições institucionais para o desenvolvimento dessa dissertação.*

*Ao meu orientador Prof. Dr. Carlos Eduardo Comas, pela atenção, paciência e grandeza de espírito que me acolheu, incentivou e apoiou nestes três anos de minha vida. Sem a sua ajuda este trabalho não teria sido possível.*

*Ao diretor de Pós-Graduação e Desenvolvimento do Curso de Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica do Paraná Prof. Dr. Luís Salvador Gnoato, pela confiança depositada.*

*Aos professores Alfonso Corona-Martinez, Ana Maria Dallazen, Cláudio Calovi Pereira, Douglas Vieira de Aguiar, Edson Mahfuz, Fernando Freitas Fuão, Juan Mascaro, Leonardo Tossiaki Oba, Lúcia Raffo Mascaro, Rogério de Castro Oliveira e Sílvio Belmonte de Abreu, pela abertura de novas perspectivas e pela indicação de novos rumos.*

*Aos membros da Banca de Qualificação de Mestrado: Prof. Dr. Edson Mahfuz, Sílvia Fisher e Claudio Calovi Pereira, pelas análises, críticas e sugestões valiosas.*

*Aos colegas do curso de Mestrado em Arquitetura pela amizade, pelos momentos de convivência e de trocas de idéias. Entre eles, Joel Ramalho Junior, Roberto Pilotto e Haraldo Freudenberg pela constante troca de informações e sugestões.*

*Aos arquitetos Joel Ramalho Junior, Luiz Forte Netto, Roberto Gandolfi, José Maria Gandolfi, José Sanchotene, Aldo Matsuda, Ariel Stele, Oscar Mueller, Leonardo Oba, Manoel Coelho, por abrirem seus arquivos e me concederem ampla liberdade de pesquisa.*

## SUMÁRIO

•	<b>PRÓLOGO:</b> .....	01
•	<b>CAPÍTULO 01: UMA BAGAGEM</b>	
	Introdução:.....	18
	Primeira Parte: A École des Beaux-Arts de Paris, um breve histórico e alguns conceitos:.....	22
	Segunda Parte: O cenário internacional: Ornamentalistas x Racionalistas:.....	49
	Terceira Parte: o cenário brasileiro:.....	73
	Quarta Parte: à arquitetura moderna e o Rio de Janeiro:.....	96
	Quinta Parte: Fase de preparação:.....	148
	Sexta Parte: o Moderno em Curitiba, a arquitetura e a obra dos engenheiros:.....	154
	Ficha I: (1957) Paço Municipal de Campinas (SP):.....	158
	Ficha II: (1958) Ginásio Clube Atlético Paulistano (SP):.....	163
	Ficha III: (1958) Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul (RS):.....	169
	Ficha IV: (1959) Sociedade Harmonia Clube de Tênis (SP):.....	172
	Ficha V: (1961) Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo (SP):.....	176
•	<b>CAPÍTULO 02: FASE DE EMERGÊNCIA (1962-1966)</b>	
	Introdução:.....	184
	Ficha 01: (1962) Sede Santa Mônica Clube de Campo (PR):.....	191
	Ficha 02: (1964) Monumento à Fundação de Goiânia (GO):.....	196
	Ficha 03: (1964) Centro Comercial do Portão (PR):.....	201
	Ficha 04: (1965) Euro Kursaal (ESPANHA):.....	205
	Ficha 05: (1966) Tênis Clube de Presidente Prudente (SP):.....	221
	Ficha 06: (1966) Teatro Municipal de Campinas (SP):.....	225
	Ficha 07: (1966/1967) Edifício Sede da Petrobrás (RJ) primeira fase:.....	231
•	<b>CAPÍTULO 03: FASE DE CRISTALIZAÇÃO (1967-1972)</b>	
	Introdução:.....	248
	Ficha 08: (1967/1968) Edifício Sede da Petrobrás (RJ) segunda fase:.....	272
	Ficha 09: (1967) Instituto de Previdência Estado do Paraná IPE (PR):.....	293
	Ficha 10: (1967) Mercado Municipal de Porto Alegre (Centro) (RS):.....	299
	Ficha 11: (1967) Departamento de Segurança Pública (DF):.....	305
	Ficha 12: (1968) Penitenciária do Estado da Guanabara (RJ):.....	312
	Ficha 13: (1968) Biblioteca Central do Estado da Bahia (BA):.....	317

Ficha 14: (1969) Hotel de Turismo em Juazeiro

(BA):.....322

Ficha 15: (1969) Parque de Exposições Agro-industriais (RS):.....328

Ficha 16: (1969) Pavilhão do Brasil Exposição de Osaka (JAPÃO):.....333

Ficha 17: (1970) Sede do Banco do Brasil Caxias do Sul (RS):.....340

Ficha 18: (1970) Estádio de Futebol do Paraná, Pinheirão (PR):.....348

Ficha 19: (1971) Sede do CONFEA (DF):.....355

Ficha 20: (1971) Casa da Moeda (DF):.....359

Ficha 21: (1971) Clube de Regatas Saldanha da Gama (SP):.....365

• **CAPÍTULO 04: FASE DE DISPERSÃO (1973-1981)**

Introdução:.....367

Ficha 22: (1973) Edifício Sede BNDE (DF):.....370

Ficha 23: (1976) Centro de Convenções da Bahia (BA):.....378

Ficha 24: (1976) Anexo ao Plenário da Assembléia Legislativa do Paraná (PR):.....380

Ficha 25: (1976) Terminal Rodoviário de Florianópolis (SC):.....390

Ficha 26: (1977) Sede da Prefeitura Municipal de Florianópolis (SC):.....392

Ficha 27: (1977) Centro de Convenções de Pernambuco (PE):.....396

Ficha 28: (1977) Sede CREA Mato Grosso (MT):.....403

Ficha 29: (1978) Sede CREA São Paulo (SP):.....407

Ficha 30: (1978) Sede Nacional do SBPC (SP):.....412

Ficha 31: (1979) Edifício Sede Terrafoto (SP):.....421

Ficha 32: (1980) edifício Sede CREA Paraná (PR):.....435

Ficha 33: (1981) Reurbanização do Vale do Anhangabaú (SP):.....440

• **CAPÍTULO 05: FASE DE EXCURSO (1982-1996)**

Introdução:.....446

Ficha 34: (1985) Terceiro Prêmio Brasilit (SP):.....449

Ficha 35: (1985) SESC Nova Iguaçu (RJ):.....453

Ficha 36: (1987) Paço Municipal Centro Cívico de Votorantim (SP):.....458

Ficha 37: (1987) Quarto Prêmio Brasilit (BA):.....464

Ficha 38: (1988) Sede Nacional Baha'í (DF):.....470

Ficha 39: (1989) Igreja Matriz Cerqueira César (SP):.....472

Ficha 40: (1989) Habitação Popular da Área do Brás XI (SP):.....478

Ficha 41: (1990) Museu de Arte de Belo Horizonte (MG):.....482

Ficha 42: (1996) Primeiro Centro de Formação Profissional SENAR  
(SP):.....490

- **CONCLUSÃO:**.....494
- **TABELA 01:** História Geral:.....498
- **TABELA 02:** Relação Cronológica dos Concursos:.....500
- **TABELA 03:** As Fases dos Concursos e suas Respectivas Premiações:.....507
- **TABELA 04:** Classificação por Tipos Funcionais:.....515
- **TABELA 05:** Evolução das Premiações por Fases:.....523
- **TABELA 06:** Concursos de Arquitetura e os Tipos de Lote:.....525
- **TABELA 07:** Tipos de Edifícios (Morfologia):.....531
  
- **BIBLIOGRAFIA:**.....534

## RESUMO

Este estudo aborda os anteprojetos realizados por arquitetos paranaenses entre os anos de 1962 e 1981 para concursos nacionais de arquitetura, os quais influenciaram e transformaram a arquitetura moderna no Paraná. Apresenta um panorama da evolução da arquitetura moderna brasileira ao analisar obras da escola carioca e da escola brutalista paulista; investiga o nascimento da arquitetura moderna paranaense, através das obras dos pioneiros. Aborda a chegada dos arquitetos paulistas em Curitiba, a partir de 1962; analisa a corrente migratória de arquitetos vindos de outros estados para a implantação do Curso de Arquitetura da UFPR, a partir de 1964; investiga o surgimento do 'Grupo do Paraná' e estuda a formação acadêmica de seus integrantes; elabora um cadastro de todos os concursos nacionais com premiações de arquitetos paranaenses; subdivide em cinco fases distintas os concursos cadastrados e os analisa individualmente: 1957 a 1961 - Antecedências; 1962 a 1966 – Fase de Emergência; 1967 a 1972 – Fase de Cristalização; 1973 a 1981 – Fase de Dispersão; 1982 a 1996 – Excurso.

## ABSTRACT

This study approaches the projects for national architectural competitions, developed by architects from Paraná State, between the years 1962 and 1981, which had influenced and transformed the modern architecture of Paraná. It presents an overview of brazilian modern architecture, analyzing buildings of the Carioca School (architectonic expression from Rio de Janeiro) and São Paulo Brutalism School; investigates the birth of the modern architecture of Paraná, through of the works of its pioneers. It approaches the arrival of architects from São Paulo State, moved to Curitiba city from 1962 on; it analyzes the migratory chain of architects from other states, for the implantation of the Course of Architecture and Urbanism at UFPR (Federal University of Paraná), from 1964 on; it investigates the sprouting of the 'Group of Paraná' architects, and studies the academic formation of its members; registers and cadastres all the national architectural competitions in which architects from Paraná State had been awarded; it subdivides, in five distinct phases, the registered and cadastre competitions, and analyzes them individually: from 1957 to 1961- Antecedences; from 1962 to 1966- Phase of Emergency; from 1967 to 1972- Phase of Crystallization; from 1973 to 1981- Phase of Dispersion; from 1982 to 1996- Excurse.



---

## O RISCO DO PARANÁ NOS CONCURSOS NACIONAIS DE ARQUITETURA 1962-1981.

---

Clive Bell define arte como *significant form*.

O rabisco não é nada, o *risco* – o traço – é tudo. O risco tem graça, é desenho com uma determinada intenção – é o *design*. É por isso que os antigos empregavam a palavra risco no sentido de projeto: o “risco para a capela de São Francisco”, por exemplo.

Trêmulo ou firme, esta carga é o que importa. Portinari costumava dar como exemplo a assinatura, feita com esforço, pelo analfabeto (risco), comparada com o simples fingimento de uma assinatura (rabisco).

Risco é desenho não só quando quer *compreender* ou *significar*, mas “fazer”, *construir*.

(Lucio Costa, Registro de uma vivência, 1986-94)

### PRÓLOGO

---

#### UM ILUSTRE DESCONHECIDO

Sobre a arquitetura moderna do Paraná, Carlos Eduardo D. Comas<sup>1</sup> afirmou existirem apenas dois capítulos suficientemente consistentes a ponto de despertar real interesse em leitores mais curiosos de outras regiões do país: o primeiro abordaria o desenvolvimento urbano da cidade de Curitiba a partir da década de 1960 e, o segundo, tema dessa dissertação, enfocaria o período acontecido durante as décadas de 1960 e 1970 em que, não sem despertar uma certa surpresa, um grupo de arquitetos daquela cidade conquista inúmeras premiações em concursos públicos nacionais de arquitetura.

Não há como discordar da assertiva de Comas. Embora a arquitetura moderna paranaense seja composta por muitos capítulos de interesse como as primeiras obras modernas realizadas por arquitetos do Rio de Janeiro e de São Paulo nas décadas de 40 e 50, o período dos engenheiros-arquitetos nas décadas de 50 e 60 e o amplo desenvolvimento dessa arquitetura na década de 70 na cidade de Curitiba, poucos estudos mais aprofundados foram até então realizados. Talvez exatamente por isso, ou seja, pela inexistência de uma vocação de pesquisa teórica e crítica<sup>2</sup> dentro das fronteiras deste Estado é que outros assuntos de interesse mais amplo não tenham ainda sido trazidos à luz. Mesmo os dois exemplos citados por Comas, que, por algum tempo freqüentaram as principais páginas de revistas nacionais especializadas e chegaram mesmo a despertar o interesse de

publicações internacionais, permanecem ainda hoje bastante obscuros. Muito se falou a respeito, mas pouco de comprovadamente científico foi produzido até então. A repercussão desses fatos em âmbito nacional se deu em grande parte sob o calor do momento, em que discussões aconteceram motivadas por paixão ou conduzidas por forças de *marketing* político de ocasião, portanto, sem a isenção e o distanciamento crítico necessário. Some-se a isso a crise verificada no mercado editorial e na publicação de revistas especializadas<sup>3</sup> dirigidas por intelectuais de esquerda, provocada pela ascensão ao poder do regime ditatorial militarista e, se terá um panorama no mínimo preocupante, onde grassam a informação de cabresto, a censura e o preconceito. Essa condição inadequada para a análise dos motivos que envolveram a produção dos concursos de arquitetura acabou por deflagrar uma espécie de indústria de preconceitos. Daí que, observações não devidamente confirmadas e insistentemente repetidas passaram a ser aceitas, depois de algum tempo, como verdades absolutas, seja sob forma de desmesuradas exaltações ou de reticentes críticas negativas. Entre algumas delas, duas em especial merecem uma melhor avaliação. A primeira afirma que os arquitetos paranaenses venceram muitos concursos por serem apolíticos e pragmáticos<sup>4</sup> e, a segunda se refere à arquitetura moderna paranaense como uma espécie de versão pasteurizada da arquitetura moderna paulista<sup>5</sup>.

Por si só, ambas oferecem material para a realização de novas dissertações e, mesmo não sendo o objetivo principal dessa pesquisa não podem aqui permanecer ignoradas.

Em relação à primeira colocação, espera-se que essa dissertação ajude a demonstrar que o fato de serem apolíticos e pragmáticos, independente disso ser verídico ou não, não garantiria o desempenho demonstrado por aqueles arquitetos. É certo que uma gama muito maior de atributos, habilidades e responsabilidades seriam necessários para vencer tantos concursos.

A segunda questão é mais complexa e difícil de abordar, pois, envolve um universo maior que o abrangido por essa pesquisa, restrita a concursos de arquitetura. Contudo, essa produção aqui avaliada não é desprezível, pois apresenta volume, qualidade uniforme e constância, fato que a credencia como importante elemento para a revisão das relações São Paulo / Paraná. É pertinente, pois, abrir aqui parênteses e antecipar algumas considerações sobre essa questão. Em princípio, não há novidade em se afirmar que a arquitetura paranaense foi tributária da escola carioca e em especial da escola brutalista paulista, uma vez que são absolutamente contemporâneas. Além disso, das escolas Paulista e Carioca é constituída a base da arquitetura moderna brasileira e não seria desejável ou realista que cada Estado da Federação constituísse sua própria escola ou estilo. Daí que, nessa questão entre paulistas e paranaenses, nem sempre o mais produtivo está em se apontar as semelhanças e os pontos de aproximação, mas sim as diferenças veladas e os pontos que os afastam, mesmo que ligeiramente. Baseado nisso, essa dissertação revela indícios de que os paranaenses se alimentaram



**Fig. 1:** L. Costa, A. Reidy, C. Leão, E. Vasconcellos, O. Niemeyer e Le Corbusier. Ministério de Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936-1943, face norte.



**Fig. 2:** Seagram Building, Nova Iorque, 1954-1958. Ludwig Mies van der Rohe & Philip Johnson.

sim dos postulados daquela escola, mas, em alguns aspectos, sob uma abordagem diferente e inovadora. Estes argumentos estão calcados principalmente sobre duas considerações: o desenvolvimento de tipologias tanto para torres de escritórios como para pavilhões ampliáveis, ainda não exploradas em solo brasileiro.

### TORRES DE ESCRITÓRIO

A abordagem diferente e inovadora por parte de arquitetos de Curitiba frente à temas nacionais recorrentes, fica especialmente transparente no programa para as torres de escritórios institucionais abordadas nos projetos para concursos. Há neste tema uma ruptura em relação aos cariocas e uma espécie de antecipação aos experimentos paulistas, uma vez que o brutalismo se ateu às residências e aos pavilhões baixos. Aos paranaenses deixam de interessar os edifícios laminares graciosamente apoiados sobre longos pilotis cilíndricos magnificamente representados pelo edifício do MESP [fig. 1]. Verifica-se também uma subversão da tradicional composição constituída por três partes verticais (base, corpo e coroamento), muito utilizada e tão diversamente trabalhada pelos cariocas. Aos arquitetos de Curitiba interessam a busca pelo monobloco vertical, que incorpora de forma coplanar o coroamento.

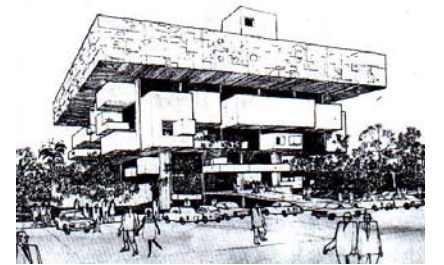
Esta parte superior do edifício que antes ocupava programas nobres como auditórios; bibliotecas; terraços e restaurantes, agora abriga uma infinidade de equipamentos para ar condicionado, heliportos, e muitas casas de máquinas de elevadores, as quais não se quer deixar expostas. Daí, portanto, toda essa parafernália ser ocultada por detrás de altas testeiças verticais, freqüentemente em concreto armado aparente.

O embasamento que, para os arquitetos do Rio de Janeiro, ora se expandia através de baixos e sinuosos anexos de formas mais livres e, ora se tornava recessivo e permeável pelo uso de propileus carroçáveis, agora se contém sob a projeção da torre. Para os curitibanos, o objetivo é negar a presença de qualquer elemento junto ao térreo que comprometa a transparência do encontro do corpo do edifício com o solo. Essa parte do edifício deveria ser como uma camada etérea e abstrata a separar a massa do bloco vertical do chão, como se este flutuasse. Essa é a idéia de leveza ou, melhor, o que restou da idéia de leveza empregada pelos cariocas, existente também no brutalismo paulista, talvez, melhor ilustrada pelo edifício Seagran [fig. 2] de Mies van der Rohe. Portanto, de certa forma ainda persiste a composição vertical de três partes, mas evita-se destacá-las como elementos independentes.

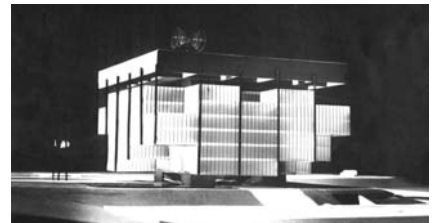
Talvez a grande novidade explorada pelo grupo de Curitiba tenha sido o tratamento do corpo do edifício, a parte central do clássico tríptico vertical. Aí surgiram vazios de meio e de canto que poderiam atingir vários andares da altura, ora revelando as entranhas, ora vedando-as. Exatamente para que esse efeito fosse acentuado, se reduziu dramaticamente na composição do edifício a possibilidade de variação formal do térreo e do coroamento. Como foi relatado, ao térreo restou a transparência e à cobertura,



**Fig. 1: concurso Petrobrás 2º fase, Av. Chile, Rio de Janeiro, 1967. José Sanchotene, Roberto Gandolfi, Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Abrão Assad.**



**Fig. 4: Roberto Gandolfi e José Hermeto Palma Sanchotene. Concurso Biblioteca da Bahia. 1968**



**Fig. 5: concurso BNDE (DF), 1973. A. Willer, A. Stelle, J. Ramalho, J. Sanchotene, O. Mueller, L. Oba, R. Sanchotene.**

a idéia de peso, muito peso, pois caso contrário todo o equilíbrio se perderia frente a presença dos amplos vazios situados nas partes altas do edifício (Peugeot, Petrobrás [fig. 3], Biblioteca da Bahia [fig.4], BNDE DF [fig.5]). Como se verá, esta abordagem evoluirá com a inserção de vazios verticais também no interior do corpo do edifício, recurso que realçava o sentido de monumentalidade tão cobiçado pelos órgãos promotores da época. Estes espaços centrais [fig. 6] eram bastante viáveis em sedes de entidades únicas e geralmente viriam acompanhados de circulações verticais como rampas, escadas escultóricas (frequentemente helicoidais como primeiramente foi executada no MES) ou elevadores panorâmicos. Tratava-se de explícitos exercícios da *promenade architecturale* de Le Corbusier, no entanto, sem a variação espacial vertical tipo cascata, tão comum nos edifícios do mestre franco-suíço.

## PAVILHÕES

Concomitante ao caso das torres de escritórios, também os pavilhões baixos, tipologia brutalista paulista por excelência, são aqui abordados. Dos vinte e sete anteprojetos cadastrados sob esta tipologia realizados pelos curitibanos, apenas 13 deles apresentam grandes vãos sendo que destes, não mais que meia dúzia utiliza claramente o vocabulário daquela escola. Logo, quantitativamente pouco para arquitetos que se pretendem seguidores fiéis do brutalismo, segundo a crença vigente.

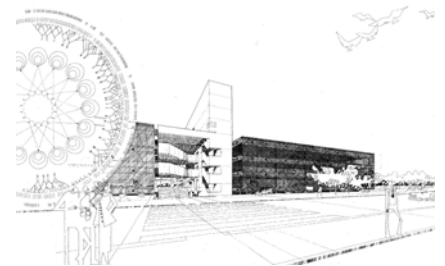
Entretanto, o que mais chama a atenção nesta área são os pavilhões pensados para admitir flexibilidade e capacidade de ampliação. Essas eram duas premissas frequentemente solicitadas em concursos para edifícios administrativos governamentais. Uma vez que os edifícios tipo monobloco não aceitam anexos posteriores sem perder as proporções inicialmente concebidas, os arquitetos do Paraná se dedicaram a pesquisar construções moduladas segundo vãos comerciais e passíveis de pré-moldagem. Essa linha de atuação era baseada na economia de meios e seus resultados formais se afastam totalmente das experiências paulistas. Pode-se encontrar entre esses pavilhões estruturas concebidas segundo os seguintes exemplos: falsos monoblocos (menção honrosa CREA SP em 1978 [fig. 7], 2º prêmio SESC Nova Iguaçu em 1985 [fig. 8] e 1º prêmio Centro Cívico de Votorantim em 1987 [fig. 9]); grelhas ortogonais de crescimento radial (1º prêmio Terrafoto em 1979 [fig. 10]) e estruturas mistas como um tabuleiro de tipos urbanos (1º prêmio SENAR em 1996 [fig. 11]).

## CADEIAS MORFOLÓGICAS

Ao se concluir o inventário das obras envolvidas nessa pesquisa, percebeu-se semelhanças estruturais e morfológicas que ocorriam com certa frequência ao longo do tempo. Há pelo menos duas famílias com características distintas e facilmente identificáveis: a que envolve soluções para torres de escritórios e outra para pavilhões modulados. Não são intencionais, acontecendo de forma não seqüencial em concursos díspares e, por vezes, envolvendo arquitetos distintos. Entretanto, esses sistemas formal-estruturais são experimentados, transformados e



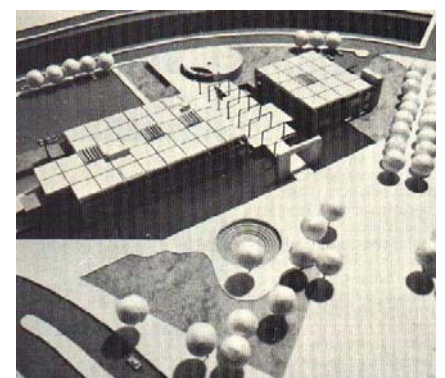
**Fig. 6: concurso privado Eletrosul, Florianópolis, 1975. Luiz Forte Netto, Orlando Busarello e Dilva Busarello.**



**Fig. 7: concurso CREA SP. Menção Honrosa: Leonardo Oba e Guilherme Zamoner.**



**Fig. 8: Sesc Nova Iguaçu. 2º prêmio: Leonardo Oba, Guilherme Zamoner.**



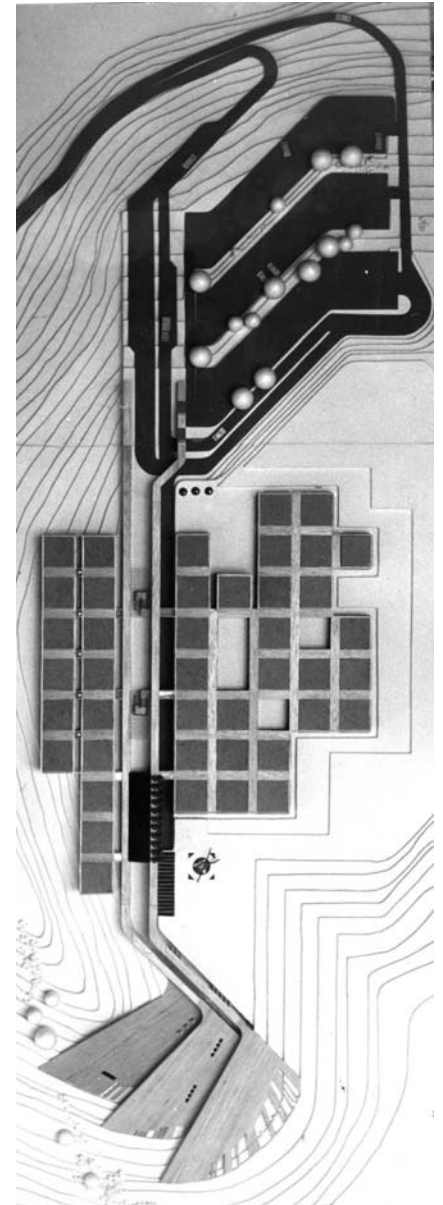
**Fig. 9: Centro Cívico de Votorantim. 1ºprêmio: Leonardo Oba, Guilherme Zamoner.**

reutilizados em programas semelhantes, até atingirem a necessária maturidade. A força motivadora que gera essas pesquisas está ancorada na possibilidade de ampliação ou flexibilidade, características que acabariam por influir determinadamente no aspecto final das edificações. A essas persistências projetuais essa pesquisa denominou de cadeias morfológicas.

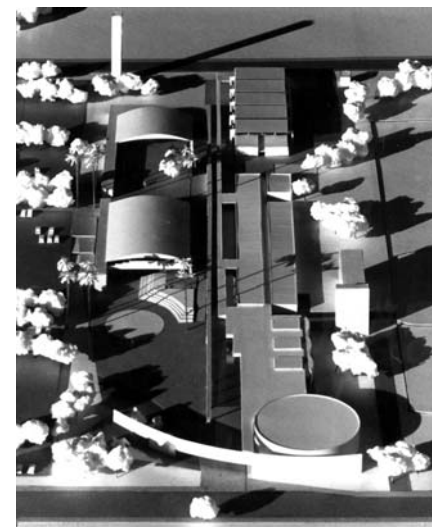
A cadeia morfológica das torres se inicia com o concurso para a sede da Peugeot<sup>6</sup> em Buenos Aires (1962), e reaparece nas duas propostas para a sede da Petrobrás (1966, 1967), no anteprojeto para a Biblioteca da Bahia (1968), no BNDE de Brasília (1973), no BNDE do Rio de Janeiro (1974) [fig. 12], com direito a derivações para os anteprojetos da Casa da Moeda no Rio de Janeiro (1971) [fig. 13] e do CREA SP (1978) [fig. 14]. Diferentemente do que se poderia esperar de escritórios de projetos independentes que se arriscariam sazonalmente em concursos através de tentativas esparsas e aleatórias, a busca do grupo do Paraná por esses tipos edifícios reúne mais de quinze anos de pesquisas, calcado muitas vezes na tentativa e no erro, mas, que, de alguma forma traduziu-se em evolução.

A cadeia morfológica mais evidente relacionada aos pavilhões ampliáveis envolve os quatro edifícios já mencionados, que têm em comum a presença do arquiteto Leonardo Oba. Nesse grupo de edifícios também se pode incluir a proposta premiada com o 2º ex-aequo para o Terrafoto, da equipe paranaense formada por Sanchotene, Muller e Willer. Os projetos dessa cadeia morfológica foram concebidos a partir de 1978 e são bastante distintos da abordagem elaborada por paulistas ou cariocas até então, pois já se encontram influenciados por novas tendências européias. Porém, concluem um círculo iniciado ainda em 1962, com a segunda proposta para o Santa Mônica Clube de Campo [fig. 15], uma vez que o projeto vencedor daquele concurso se tratava de um edifício tipo monobloco estruturado por pórticos biapoiados de grande vão central e longos balaços laterais, solução que se revelou de execução impossível para os empresários curitibanos que não possuíam o capital suficiente para concluir a construção de uma só vez. Lembre-se que o concurso para o Santa Mônica fora o primeiro acontecido em solo curitibano por imigrantes paulistas e, talvez, o de características brutalistas mais evidentes. O re-desenho do pavilhão social do Santa Mônica indica a primeira re-adequação de pensamento daqueles arquitetos, pela busca de edifícios ajustados à execução em partes e ampliação, busca que finalizaria trinta e cinco anos depois com o SENAR de Leonardo Oba e equipe.

O capítulo que se refere às fases de evolução dos concursos analisará melhor a atuação da segunda geração de arquitetos, a qual Oba pertence, derivada do grupo original formado pelos paulistas imigrantes. No entanto, é pertinente adiantar aqui que a falta de obras construídas, apesar dos inúmeros primeiros prêmios conquistados, atuaria contra a nova safra de arquitetos de forma ainda mais danosa que antes, consolidando a sensação de que muito ficou restrito apenas ao papel.



**Fig. 10: Concurso Terrafoto, 1979, Ramalho, Oba e Zamoner**

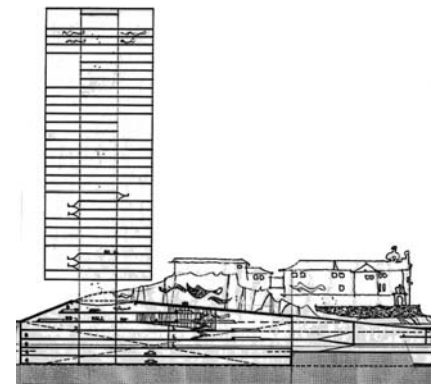


**Fig. 11: Concurso SENAR, 1996, Oba e Zamoner.**

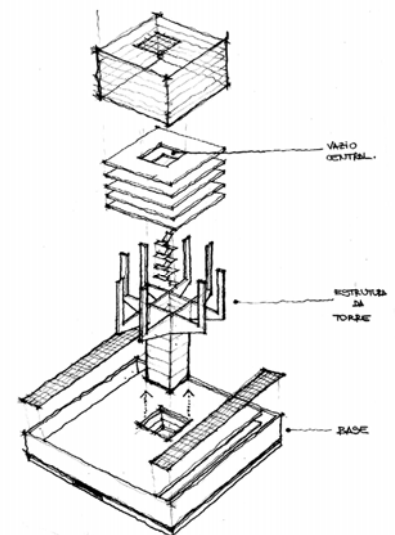
## A ESTRUTURA DOM-INÓ

Há, porém, outras questões importantes, abordadas também nessa dissertação, como a interpretação, por parte dos curitibanos, da estrutura esqueleto criado por Le Corbusier em 1914 para as casa Dominó [fig. 16]. Na realidade, há uma transformação daquele vocabulário muito em função de uma acomodação às novas exigências de um programa específico como as torres de escritórios. Essa era uma tendência internacional já nos anos 60 e sobre isso assim se manifestou Montaner: “Com o passar do tempo, a arquitetura porticada e livre da Maison Dominó, de Le Corbusier, de aspecto plano e compacto, tornou-se incapaz de absorver a instalação dos mecanismos de climatização, energia, iluminação, segurança, informatização, etc., dos modernos edifícios, especialmente os de escritórios. Tetos e pisos devem abrigar em suas cavidades um novo universo mecânico. Tampouco as fachadas totalmente cristalinas, com vedações de vidro em folha única, inerte e autônoma dos projetos dos arranha-céus de Mies do final dos anos 20 deixam de ser manifestos puramente formais; para resistir ao vento, funcionar estruturalmente e possibilitar um ambiente climático para o interior, a lâmina da fachada teve que aumentar gradativamente de espessura e complexidade”<sup>7</sup>. Assim, os pilares antes maciços e de formas regulares (seção circular ou quadrada) se modificam para formas irregulares (seção em cruz [Petrobrás] [fig. 17], “H” [Departamento de Segurança Pública DF], “U” [Casa da Moeda], “L” [Biblioteca da Bahia], etc.) a fim de acomodarem vazios laterais que possibilitem a passagem de dutos. As lajes maciças e de fundo plano, que permitiam o espaço contínuo pela ausência de vigas destacadas, foram substituídas por lajes com fundo falso, lajes treliçadas ou finas lajes protendidas, a fim de diminuir o peso e principalmente prover espaço para a passagem dos novos equipamentos como dutos de ar condicionado e fiações para sistemas de informática.

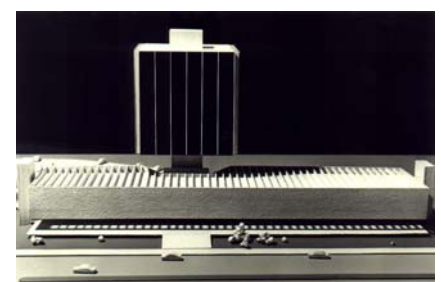
Ainda em relação aos apoios, se inicia uma tendência em reduzi-los em quantidade, no que se poderia chamar de minimização do número de apoios, ou ainda, da eliminação da estrutura ou esvaziamento da estrutura dentro de edifício, procedimento que definitivamente conspira contra o ideal de planta livre de Le Corbusier. Assim, embora esteja presente no edifício da Petrobrás, o motivo das colunatas tenderia a desaparecer nos exemplos posteriores, como Casa da Moeda e BNDE DF. Ainda dentro desse conceito de esvaziamento da estrutura do interior do edifício, está o deslocamento dessa para a superfície externa, os exoesqueletos que rompem a fachada livre de Le Corbusier e retornam ao estilo Perret (Departamento de Segurança DF [fig. 18], Sede do IPE [fig. 19] e CREA SP [fig. 14]). A busca radical e continuada pela eliminação de apoios internos acabou por conduzir à utilização de pilones, grandes aparatos estruturais com pochés que abrigam serviços de apoio e circulações verticais, que assumem o caráter de verdadeiras ruas verticais. Daí que, mais uma vez se nota um certo afastamento do ideário corbuseriano para uma aproximação às proposições de Mies (exoesqueletos e espaço interno sem apoios) e,



**Fig. 12: BNDE Rio de Janeiro. 1975**  
A. Willer, A. Stelle, J. Ramalho, J. Sanchoatene, O. Mueller, L. Oba, R. Sanchoatene.



**Fig.13: Casa da Moeda do Rio de Janeiro, 1971.** J. Gandolfi, Ramalho Jr., Forte Netto, R. Gandolfi, V. de Castro.



**Fig.14: CREA SP, 1978. 4ºprêmio:**  
Aldo Matsuda, Foloni Jr. J. Nogueira R. Mueller.



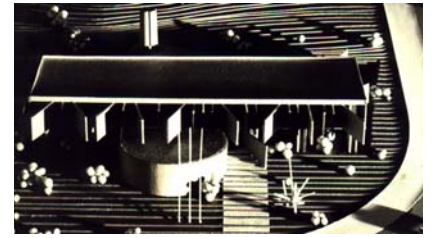
ajardinadas de até quatro pés direitos livres, distribuídos pelo corpo do edifício da Petrobrás.

Foi também a questão climática que determinou a solução formal do Anexo do Plenário da Assembléia Legislativa do Estado do Paraná (1976) [fig. 25]. Este edifício prismático de base triangular incorpora junto à maior face um amplo vazio ajardinado com a função de agir como uma massa de ar reguladora de temperatura. Essa reserva trabalha em conjunto com o sistema de ar condicionado. No verão aberturas superiores e inferiores forçam a renovação contínua do ar frio e no inverno o ar quente embolsado é redistribuído pelas salas administrativas. Embora mediante uma postura diferenciada, a idéia de projeto vinculada ao clima também existe no Anexo da Assembléia, muito ao gosto dos primeiros projetos cariocas e das casas paulistas voltadas para vazios internos sombreados. Há nesse edifício um evidente parentesco com a revolucionária Fundação Ford de Kevin Roche, executada entre 1963 e 1968 [fig. 26].

### O PROJETO, A TRADIÇÃO ACADÊMICA E O PARANÁ.

Estudar os concursos de arquitetura é antes de tudo analisar projetos. É investigar a prática através de conhecimentos teóricos, ou seja, dois aspectos inseparáveis da atividade arquitetônica. Segundo Edson Mahfuz, "No centro de tudo está o projeto e a crença de que refletir sobre o trabalho do arquiteto é também, de um certo modo, projetar<sup>8</sup>". E disso se trata essa dissertação que, embora atue sobre um recorte temático bem definido, envolve um universo amplo, pois nele estão inseridos variáveis, tais como: edifícios com funções, dimensões, estruturas, implantações, morfologias e autores diferentes. Há também o fato implícito de que a natureza desses concursos está diretamente relacionada à criação, ao talento, à eficiência, à inovação, à competência e, portanto, ao ego e à vaidade dos organizadores, dos jurados e, principalmente dos arquitetos concorrentes. Como agravante deve-se considerar a idéia subliminar vigente durante a arquitetura moderna, da qual se inclui a arquitetura brasileira, de que o arquiteto deveria ser uma espécie de gênio de infinita capacidade de imaginação e eternamente abençoado pela inspiração divina, capaz de projetar a partir do nada. Eram, portanto, características que pouco tinham em comum com capacidades mais terrenas observadas na história da arquitetura como o conhecimento sobre antecedências, o domínio de um repertório, a posse de embasamentos técnicos e teóricos e, principalmente, a certeza de que o projeto é antes de tudo, o resultado de um extenuante processo intelectual.

A idéia de tábua rasa para a concepção de projetos pregada pela vanguarda do Movimento Moderno, estava ligada à necessidade de uma ruptura com a tradição acadêmica. O estudo da história e de precedentes foi abolido em nome da construção de uma nova arquitetura para os tempos da era da máquina. Escolas como a Bauhaus de Gropius defendiam que o desenho deveria ser uma resposta unicamente derivada das questões técnica/ estruturais e do programa. A forma surgiria naturalmente da resolução adequada dessa equação. Estariam, portanto,



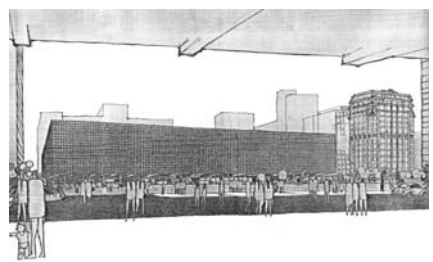
**Fig.20: Sede do CREA MT, 1977. Matsuda, Foloni, Nogueira e Mueller.**



**Fig. 21: Sede do CREA PR, 1980. Ariel Stelle e Rubens Sanchotene.**



**Fig.22: Centro Turístico Euro-Kursaal, Espanha, 1965. Lerner, J. Gandolfi, Forte Netto, Dunin, R. Gandolfi.**



**Fig. 23: Mercado Municipal Centro, Porto Alegre, 1967. Assad, J. Sanchotene, J. Gandolfi, Forte Netto, O Muller, R. Gandolfi e V. de Castro.**



**Fig.24: Pavilhão do Brasil em Osaka, 1969. Paulo Mendes da Rocha e equipe.**

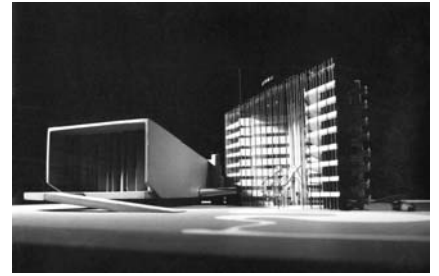


definitivamente abolidas as idéias de precedências, caráter, composição e sentido de monumentalidade, requisitos básicos da arquitetura tradicional, especialmente aplicada pela École des Beaux-Arts de Paris a partir do século XVIII. É justamente essa ruptura com todo o conhecimento acumulado no passado e a falta de subsídios suficientes para alimentar o processo de pensamento do projeto moderno, que conduziriam à falsa idéia de arquitetos gênios individualistas que criavam a partir do papel em branco, imagem veladamente preservada por arquitetos como Le Corbusier e o próprio Oscar Niemeyer.

Entretanto, estudos recentes, entre eles o de Carlos Comas<sup>9</sup>, sobre o qual essa dissertação se inspira, têm demonstrado que a arquitetura moderna brasileira jamais rompeu com o passado, no sentido proclamado pela vanguarda européia. Lucio Costa desde cedo percebeu que as conquistas existentes no movimento moderno como a estrutura independente e a honestidade no uso dos materiais poderia conviver perfeitamente com muitos dos conceitos tradicionais. É exatamente sob essa postura, acrescida do respeito ao lugar, ao clima e à observação de soluções da arquitetura brasileira do passado que a escola carioca desenvolveria um vocabulário que romperia com as amarras da camisa de força estabelecida pelo *International Style*. Com a ascensão da arquitetura brutalista paulista a partir dos anos '60, muitos daqueles conceitos e habilidades dos cariocas perde seu vigor. O conceito de caráter fica abalado, pois uma mesma forma passou a ser utilizado para programas tão diferentes como residências, escolas ou ginásios esportivos, portanto, atitude oposta à coleção de formas desenhadas por Oscar destinadas a abrigar as diferentes funções encontradas a beira do lago da Pampulha. A própria idéia de colunas de ordem gigante e ordem simples aplicada pelos cariocas como uma forma de diferenciação entre edifícios de uso público e privado ou, institucionais e comerciais, desaparece. Os paulistas estavam mais preocupados em ludibriar a sensação de peso e a forma com que esse se descarregaria contra o solo, ou seja, "em fazer cantar o ponto de apoio"<sup>10</sup>.

Nesse sentido, é interessante observar o posicionamento dos paranaenses perante essas duas escolas. Há uma evidente aproximação aos paulistas no que se refere à utilização do concreto aparente como se fosse uma religião e à utilização de sistemas estruturais que, uma vez armado, definam a plástica do edifício. Entretanto, muito dos conceitos utilizados pelos cariocas persiste, em especial os tradicionalmente ligados ao sentido de composição correta, simetria dinâmica e à necessidade de se dotar o edifício de um caráter adequado às funções que abriga.

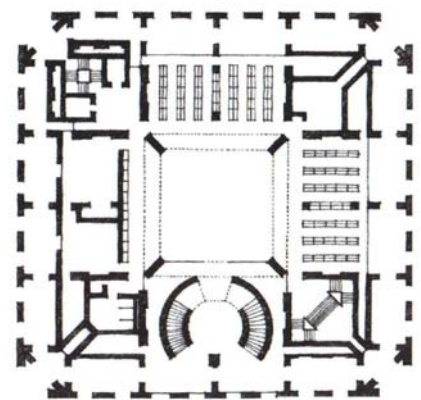
Há ainda outros indicadores bastante visíveis na solução dos projetos que apontam para exemplos da academia, como a organização das plantas. O uso por parte dos paranaenses da planta quadrada subdividida em módulos iguais e regida por eixos de organização, muito ao gosto das lâminas de Durand ou da interpretação destas por Louis Kahn, como na Biblioteca da Academia Philip Exeter (1967,72) [fig. 27], é apenas mais um dos recursos especialmente utilizados em projetos para edifícios



**Fig. 25:** Anexo da Assembléia Legislativa do Estado do Paraná, 1976. Joel Ramalho, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner.



**Fig. 26:** Ford Foundation Headquarters, NY, 1963-68, Kevin Roche.



**Fig. 27:** Louis Kahn. Planta da Biblioteca da Academia Philip Exeter, 1967-1972 (New Hampshire).

governamentais de caráter monumental, situados em áreas livres de vizinhança imediata. A própria estrutura em pilones com pochês utilizáveis para serviços de apoio não deixa de ser uma lição do passado.

O lançar mão, intencionalmente ou não, de muitos dos preceitos da arquitetura acadêmica por parte da arquitetura moderna paranaense, faz imaginar que a ruptura em relação à história e à teoria é menor do que hoje se acredita. É pertinente essa observação, pois, sabe-se que muitas das escolas de arquitetura criadas após a década de 1950 praticamente erradicaram o estudo da história e da teoria, segundo se fazia no passado. Embora a Mackenzie<sup>11</sup> tivesse se consolidado sobre a estrutura tradicional do ensino da arquitetura, não o foi o Curso de Arquitetura da UFPR<sup>12</sup>.

---

## **O GRUPO DO PARANÁ**

“Grupo do Paraná” é a expressão comumente utilizada para se referir aos arquitetos vencedores de concursos de Curitiba, durante as décadas de 60 e 70. No início desses estudos, tal denominação era vista com desconfiança, pois o termo grupo usualmente aponta para uma congregação fechada de componentes, caso não existente entre os paranaenses. Entretanto, após os estudos tomarem seu curso, verificou-se a existência de um núcleo duro em torno do qual giraram diferentes arquitetos, pertencentes mesmo a gerações distintas. Verifica-se ainda, que, características à parte, interessavam àqueles arquitetos não a atuação individualista, mas o trabalho em equipe que se traduzia pela soma das diferentes habilidades, atitude que ia no sentido contrário ao usualmente verificado na época. Pode-se dizer que desta postura vem o significado da expressão “Grupo do Paraná”, ou seja, entidade não oficialmente constituída que se lançaria na realização de concursos de arquitetura e que, por duas décadas atuaria com sucesso. Nessa organização abstrata se é impossível definir com exatidão que arquiteto era responsável por qual tarefa, prevalecendo a idéia de resultado final único e homogêneo. Essa forma de atuar contaminaria outras áreas da arquitetura como a forma de pensar a cidade e, principalmente a maneira de ensinar a arquitetura.

---

## **OBJETIVOS**

Essa dissertação aborda, então, a questão dos concursos públicos sob ponto de vista restrito à participação dos arquitetos paranaenses. Esta produção que, embora tenha tido seus dias de glória, se encontra hoje em quase total esquecimento. Os próprios concursos nacionais de arquitetura que foram importante ferramenta para o estabelecimento da arquitetura moderna no Brasil, ao estabelecer um constante e aberto fórum de debates, hoje se encontra esvaziado.

Entre outras possibilidades de abordagem desse trabalho, três objetivos se destacam:

O caráter prático do primeiro objetivo não o torna menos importante. Pelo contrário, de sua realização partiram todas as possibilidades de análises e conclusões constantes nesse trabalho.

Espera-se que, de seus conteúdos possam surgir novas considerações, uma vez que não tem a pretensão de ter um formato acabado ou fechado. Assim, o primeiro objetivo consiste em estabelecer um inventário mínimo sobre aqueles concursos, pois até então, nada existe nesse sentido. Isso significa dizer que hoje não se tem uma dimensão correta sobre quantos, quais concursos e quando ocorreram, ou que prêmios foram concedidos e a quais arquitetos. Trata-se, portanto, de toda a base da dissertação. Somente a partir desse cadastro se poderiam ocorrer as mais diversas avaliações, tais como se há ou não consistência, qualidade ou homogeneidade naquela produção. De posse dele se poderiam construir inúmeras relações e comparações, seja pelo tipo das edificações, pela função abrigada, pela morfologia e a estrutura ou mesmo pelo tipo de implantação no sítio.

Há de se reforçar que, se essa dissertação não atingir a contento seus outros objetivos, terá assim mesmo válido à pena pela efetivação deste primeiro. Lembre-se que muitos dos anteprojetos envolvidos jamais foram publicados e que, muitos documentos e desenhos já se encontram bastante danificados, quando não, extraviados.

Há também um outro aspecto a ser considerado. A simples reunião de projetos e obras de um período determinado segundo um critério específico pode revelar com bastante exatidão o perfil de um certo momento da história da arquitetura. Exemplos clássicos como a mostra do MOMA sobre o *International Style*, organizada por Hitchcock e Johnson, que reuniu obras modernas executadas entre 1922 e 1932 ou ainda a coletânea de edificações brasileiras para a mostra *Brazil Builds* de Phillip Goodwin, também apresentada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1942, confirmam isso.

Mantidas as devidas proporções, isso de certa forma acontece aqui. Também se trata de uma coletânea abrangente, ou seja, que reúne edificações com funções e tamanhos diversos, pensadas para regiões diferentes entre si e projetadas por grupos de arquitetos distintos. As três coletâneas têm por fator comum a arquitetura moderna. Hitchcock e Johnson limitaram suas escolhas à obras que atendessem a um certo receituário pré-estabelecido, porém, em tese, não restringiram origens ou arquitetos. Goodwin se ateuve às fronteiras e arquitetos brasileiros, incluindo também edifícios históricos. Já na presente dissertação o recorte é mais radical, pois, se contém apenas à anteprojetos premiados em concursos de arquitetura acontecidos durante as décadas de '60 e '70, realizados por arquitetos de uma região bastante específica, no caso, a cidade de Curitiba.

O segundo objetivo, de caráter mais geral, visa compreender a passagem da década de '50 para a década de '60 na arquitetura moderna brasileira. Sabe-se que, na Europa, apesar de uma certa continuidade acontecida no pós-guerra, esse momento foi marcado pela ruptura com muitos dos valores estabelecidos pelas vanguardas para o Movimento Moderno. Embora isso não tenha ocorrido da mesma forma no Brasil, país em que a arquitetura moderna se prolongaria alimentada pelos seus próprios louros até o final de década de '70, há também

nessa passagem uma importante transformação, transparecida na mutação dos conceitos da arquitetura moderna brasileira com o fim do vigor da Escola Carioca e o crescimento em importância da Escola Brutalista Paulista. Este ponto de inflexão pode ser simbolizado pela inauguração de Brasília, fato que provocará a transferência do centro intelectual do país do Rio de Janeiro para São Paulo.

É nesse ponto de inflexão em que se insere a nova arquitetura paranaense e em especial a produção para concursos, fato que justifica o terceiro e mais específico objetivo dessa dissertação, que é determinar de que fontes beberam aqueles arquitetos e se houve rupturas ou continuidades, ou mesmo, por menores que fossem, se houve superação sobre seus antecedentes e contemporâneos diretos, a Escola Carioca e a Escola Paulista respectivamente.

Assim, na tentativa de se dialogar com a já decantada proposição da crítica corrente, ou seja, de que a arquitetura moderna paranaense não passa de uma versão pasteurizada da arquitetura brutalista paulista, parte do desafio dessa dissertação é a de demonstrar novas possibilidades nessa relação, inclusive a da existência de independência de pensamento projetual. Relembre-se que essa hipótese é calcada sobre obras e anteprojetos para concursos públicos, visto ser esse veículo o meio mais acessível para aqueles arquitetos interagirem com os grandes programas nacionais, inexistentes em seu habitat local. Deve-se deixar claro, também, que, não é a intenção dessa dissertação defender a existência de uma *escola*<sup>13</sup> *paranaense de arquitetura*. Porém, embora profundamente influenciados por cariocas e paulistas, pois de suas escolas é constituída a arquitetura moderna brasileira, por um certo período, arquitetos de Curitiba buscaram sim, novas alternativas e soluções para a organização de certos programas, notadamente os vinculados à edifícios verticais para escritórios. Essa afirmativa se baseia no fato de suas propostas se distanciarem da abordagem já realizada pelos arquitetos cariocas a ponto de sugerir uma autêntica ruptura em relação às normativas existentes naquela escola e, em distintos pontos, se anteciparem às soluções perseguidas pelos paulistas.

Para se rastrear e identificar as possíveis semelhanças, derivações e afastamentos em relação a cariocas e paulistas, esse estudo também utilizará conceitos e nomenclaturas elaborados por Carlos Eduardo Dias Comas ao longo de sua carreira e, apresentados sinteticamente em seu artigo "Questões de Base e Situação: Arquitetura Moderna e Edifícios de Escritórios, Rio de Janeiro, 1936-45" de janeiro de 2003. Assim, através dessa terminologia, se espera ter uma abordagem mais uniforme quanto à análise das tipologias de torre e de pavilhão.

---

## O PERÍODO ABORDADO E A SUBDIVISÃO EM FASES

O recorte historiográfico aqui abordado abrange exatos vinte anos, com início em 1962 e término em 1981. A fim de uma melhor compreensão das variações ocorridas nesse espaço de tempo, estas duas décadas foram subdivididas em três fases distintas: a **Fase de Emergência**, que abrange o período contido

entre 1962 e 1966; a **Fase de Cristalização**, que inicia em 1967 e termina em 1972 e, finalmente a **Fase de Dispersão**, que abrange o período acontecido entre 1973 e 1981.

Essa dissertação aborda ainda, embora com menor ênfase, dois outros períodos imediatos e essenciais para a compreensão das duas décadas em evidência. Um de cinco anos que antecede as três fases citadas, que pode ser chamado de **Fase de Preparação** e outro de quinze anos que as sucede, entendido como um **Excurso**.

Portanto, a soma dessas cinco fases com início em 1957 e conclusão em 1996 perfazem exatos quarenta anos.

Sob um olhar exclusivamente político, dessas quatro décadas, metade se passou sob regime político democrático e outra metade sob o regime ditatorial militarista. O recorte cronológico se inicia em 1957, no segundo ano do Governo Juscelino, para se fechar em 1996, terceiro ano do Governo Fernando Henrique Cardoso. Neste período governaram uma dúzia de presidentes, sendo cinco militares e sete civis. A sociedade brasileira ainda hoje não se refez de muitos dos danos impetrados pelos governos militares, aos quais deve-se acrescentar os não menos numerosos males causados pelos malfadados governos civis. Basta uma rápida revisão desta história recente para se revelarem capítulos obscuros como a renúncia de Jânio Quadros em agosto de 1961, o golpe militar que depôs João Goulart em abril de 1964, a morte de Tancredo Neves logo após sua escolha pelo Colégio Eleitoral em 1985 e o 'festejado' impeachment de Fernando Collor de Mello em 1992. Portanto, se desconsiderarmos os percalços citados, o período militar e as vice-presidências de José Sarney e de Itamar Franco, os dois únicos governos que receberam e transferiram o cargo dentro da normalidade democrática do voto direto foram os de Juscelino Kubitscheck e Fernando Henrique Cardoso. Assim, estes homens que conduziram a vida política do Brasil partiram de uma democracia (até 01 de abril de 1964, sob o Governo de João Goulart), para permanecer por vinte e um anos sob a ditadura comandada pelo Exército (15/04/64 a 01/01/85), e finalmente retornar a um período democrático, iniciado no Governo de José Sarney, vivido ainda hoje. Essa conturbada vida política só poderia vir acompanhada de um caótico desempenho econômico e social, pontuado por revoltas, desemprego, greves, recessões e fracassados planos de crescimento, características que influenciariam por definitivo o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira. Os concursos públicos de arquitetura não poderiam passar isentos por isso, pois, embora atendam as demandas da iniciativa privada, são também dependentes da ação pública dos governos Federal, Estadual e Municipal.

---

#### **ANTECEDÊNCIAS (Fase de Preparação: 1957 a 1961).**

O período que precede a Fase de Emergência será abordado juntamente com o estudo das antecedências teóricas. Pode ser entendido como uma fase de preparação aos concursos, pois aborda os cinco anos contidos entre 1957 e 1961, momento em que os arquitetos paulistas que se transfeririam à Curitiba

durante a década de 60 ainda estão em São Paulo, complementando suas formações acadêmicas e adquirindo experiência através da participação como co-autores ou colaboradores em concursos junto aos grandes escritórios de arquitetura. Trata-se de uma época cheia de esperanças em relação à transformação do Brasil em um país mais justo, homogêneo e desenvolvido. São os anos do Governo de Juscelino Kubitschek.

---

#### **FASE DE EMERGÊNCIA: 1962 a 1966.**

O início dessa fase é marcado por dois fatos de destaque. O começo das atividades do Curso de Arquitetura da Universidade Federal do Paraná e a conquista do concurso para a sede do Santa Mônica Clube de Campo [fig. 15] pela dupla Forte e Gandolfi, ambos acontecidos em 1962. Este, que é o primeiro concurso realizado pelos imigrantes paulistas em solo paranaense, marcará o início de uma longa e expressiva carreira em concursos de arquitetura, com ampla repercussão nacional.

---

#### **FASE DE CRISTALIZAÇÃO: 1967 a 1972.**

A Fase de Cristalização se refere ao melhor momento vivido pelo Grupo do Paraná frente aos concursos de arquitetura. É nesse período de seis anos que participarão do maior número de concursos, conquistarão os prêmios mais expressivos (nove primeiros prêmios) e, construirão o maior número de obras diretamente derivadas dos concursos (seis edifícios). 1967, o ano que marca o início desse período, é o ano da segunda fase do concurso nacional da Petrobrás [fig. 28], vencido pela equipe formada pelos irmãos Gandolfi e Forte Netto, acrescida ainda de Vicente de Castro e José Sanhotene, recém graduado pela UFPR. O concurso da Petrobrás se transformaria numa espécie de ícone para os arquitetos paranaenses, balizando todas as conquistas nessa área.

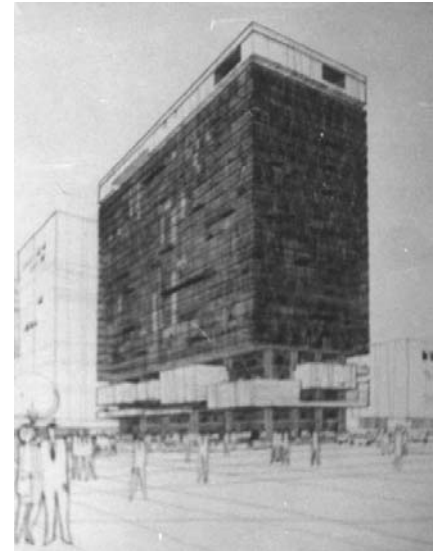
---

#### **FASE DE DISPERSÃO: 1973 a 1981**

A década de 1970 traria grande desenvolvimento para a cidade de Curitiba. Os primeiros escritórios de arquitetura, como o de Forte e Gandolfi, estão ocupados por encomendas diretas e, a participação em concursos torna-se uma atividade secundária. Além disso, os arquitetos precursores estão agora engajados em cargos públicos como o IPPUC, a COHAB, a COMEC e Secretarias de Urbanismo.

A participação regular em concursos, embora ainda não abandonada pelos imigrantes paulistas, passa a ser dominada pela geração de arquitetos genuinamente paranaenses, como José Sanhotene, Leonardo Oba, Manoel Coelho, Aldo Matsuda e os irmãos Morozowsky, entre outros. Isso significa então, que não há mais uma única corrente de atuação e pensamento frente a concursos, representada anteriormente pelo Grupo do Paraná.

Além disso, em meados da década de 70 começam a chegar ao Brasil os primeiros sinais da ruptura com a arquitetura moderna em franco andamento na Europa e EUA desde o final da década de 50. Estes sinais serão melhor observados pelas novas



**Fig. 28: Anteprojeto classificado entre os cinco finalistas da primeira etapa do concurso da Petrobrás, de autoria de Roberto Gandolfi, José Sanhotene e Abrão Assad.**

gerações de arquitetos, representada especialmente por Leonardo Oba, que passará a conceber seus projetos visando uma maior integração com o meio ambiente e com a paisagem existente na cidade.

Para complementar a idéia de pulverização existente nessa fase, os quatro arquitetos paulistas deixam de atuar em conjunto, sendo que cada um deles passa a coordenar seu próprio escritório, geralmente associados à jovens arquitetos da casa.

---

### **EXCURSO (1982-1996)**

O excursão aprecia os quinze anos ocorridos após a Fase de Dispersão, ou seja, o período entre 1982 e 1996. Nesta fase, a arquitetura brasileira é finalmente atingida pelo rolo compressor do Pós-Modernismo. Contribuiria para a crise que se instalaria na arquitetura a forte depressão econômica internacional, que teria repercussões nefastas em solo brasileiro. Tratava-se da crise do petróleo que, paralisaria o país por longo período, fato que seria conhecido posteriormente como a "década perdida". Com a devolução do comando do País aos governos civis, em 1984, ocorrerá o fim do patronato, ou seja, os novos governos deixarão de contratar obras através de concursos públicos nacionais.

Uma segunda geração de arquitetos paranaenses esboça sinais de uma participação mais efetiva junto ao cenário nacional, mas, devido às dificuldades de toda ordem, não consegue traduzi-la em projetos e obras importantes. A avaliação deste período se baseia nas obras de Leonardo Oba que, receberia expressivas premiações em seis concursos, com destaque para os primeiros lugares conquistados nos concursos do Paço Municipal e Centro Cívico de Votorantim em 1987 e do SENAR de Ribeirão Preto, em 1996.

Para concluir, espera-se que esse estudo possa contribuir no sentido de rever certas posturas frente à arquitetura paranaense, notadamente no que se refere à filiação paulista. Não se discute que houve a influência dessa escola, como bem se sabe ter ocorrido em todo o país ao longo das décadas de 60 e 70. Entretanto é pertinente identifica-la e dimensiona-la, para que, finalmente, se possa compara-la com o que de realmente novo e diferente foi proposto naquele momento.

Não há também como se negar que pesa sobre toda essa produção um ar de coisa inacabada, fato não concluído ou de final de festa antecipado. Sem dúvida isso tem a ver com a sina dos concursos brasileiros, em que apenas uma pequena parcela deles acaba realmente em obra construída, ou mesmo, com a nossa literatura que só se interessa pela obra pronta e colorida.

Há, portanto, um farto material a ser explorado, que abriga em si verdades absolutas, fatos polêmicos e algumas surpresas. Trata-se com certeza de uma produção bem mais rica que uma simples pasteurização da arquitetura paulista como muitos hoje acreditam. Daí que, é notável que o capítulo dos prêmios paranaenses em concursos tenha sido relegado ao esquecimento sem a chance de dizer ao que veio. Trata-se, então, por que não

dizer, de um ilustre e desconhecido momento da arquitetura brasileira. Talvez, porém, haja tempo para seu resgate.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Carlos Comas fez essa observação durante uma aula de sua cadeira 'Arquitetura Moderna Brasileira' ministrada no Curso de Mestrado em março de 2001, resultada da cooperação entre a PROPARG / Universidade Federal do Rio Grande do Sul e o Curso de Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

<sup>2</sup> Esse quadro de insuficiência na área da pesquisa vem sendo modificado nos últimos anos, basicamente por esforços de algumas universidades como a própria parceria acima citada. Entretanto, até o final dessa pesquisa, ou seja, 2003, ainda não existem cursos de pós-graduação na área de pesquisa, teoria e crítica em arquitetura em Curitiba ou outras cidades do Paraná.

<sup>3</sup> Muitas revistas tradicionais especializadas em arquitetura fecharam suas portas durante o Regime Militarista iniciado em 1964. Entre elas, estão: *Revista Acrópole, Arquitetura e Engenharia* (1946-1965); *Revista Habitat* (inicialmente dirigida por Lina Bo Bardi, 1950-1965); *Revista Arquitetura* (1961-1969); *Revista Módulo* (editada pelo grupo de Oscar Niemeyer, 1955-1965).

<sup>4</sup> Ver o capítulo *A Fórmula Mágica dos Papa-Concursos*, em que são abordadas algumas opiniões de Irã Dudeque sobre o assunto.

<sup>5</sup> É bastante comum encontrar na literatura especializada a idéia de que a arquitetura moderna paranaense é uma espécie de derivação da arquitetura moderna paulista. O que varia é o grau de radicalismo dessa derivação, que pode variar do eloqüente ao aguado. Exemplos: Hugo Segawa afirma que "a cidade de Curitiba abrigou a derivação mais eloqüente do pensamento de São Paulo"; Alberto Xavier diz que com seu acervo das obras curitibanas "estabelece-se de maneira acessível a sempre comentada mas nunca escrita filiação da arquitetura daquele Estado (Paraná) das últimas três décadas à experiência paulista dos anos 50 e 60, (...) carregando consigo aquele vocabulário arquitetônico consubstanciado principalmente na obra de Vilanova Artigas"; Salvador Gnoato afirma que "a concepção arquitetônica proposta por essa nova geração de professores e recém formados, era influenciada principalmente pela emergente Escola Paulista".

<sup>6</sup> O projeto para o concurso internacional da Peugeot, acontecido em 1962, foi vencido pela equipe de Plínio Croce, Roberto Aflalo e Giancarlo Gasperini. Os arquitetos paulistas imigrados para Curitiba, Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, e Joel Ramalho Junior, juntamente com Eduardo Kneese de Mello, participaram com uma proposta em que o corpo do edifício era composto por uma série de vazios arranjados de forma aleatória, a fim de proporcionar à torre uma maior altura com uma mesma área construída, já que o próprio edital solicitava que a obra em concurso deveria ser a mais alta da América do Sul. Este foi o primeiro estudo oficial realizado por aqueles arquitetos, envolvendo uma morfologia que se repetiria em projetos como a Petrobrás, Biblioteca da Bahia e BNDE/ RJ.

<sup>7</sup> MONTANER, Josep Maria. *Después Del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993, 4º ed., 1999.

<sup>8</sup> MAHFUZ, Edson. *O Clássico, o Poético e o Erótico e outros ensaios*. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis. V. 1. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2001, introdução.

<sup>9</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras. Sobre um Estado Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a Partir dos Projetos e Obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45*. Tese de Doutorado prestada na Universidade de Paris VIII-Vincennes- Saint Denis, apresentada em dezembro de 2002. Orientador: Philippe Panerai.



---

<sup>10</sup> “A arte de fazer cantar o ponto de apoio” é uma frase inicialmente proferida por Auguste Perret, muito utilizada por Vilanova Artigas para exprimir o desejo de sua própria arquitetura. Perret, que estivera no Brasil em 1936, profere conferência intitulada “O que é arquitetura”, definindo-a com a frase citada. Nesta conferência critica a arquitetura moderna pela “nudez afetada” que despreza como ornamento supérfluo o recurso legitimamente funcional: “Restituamos aos nossos edifícios o que se lhes suprimiu indevidamente. Acusaremos os elementos construtivos, o que não impede que os protejamos contra as intempéries: cornijas, fachadas, marcos, molduras, etc. que fazem com que a fachada permaneça o que o arquiteto quis que ela fosse. É necessário, evidentemente, que o arquiteto saiba discernir os elementos para fazê-lo cantar”.

<sup>11</sup> O Instituto MacKenzie é a faculdade de arquitetura pela qual os quatro arquitetos migrantes paulistas, Forte, irmãos Gandolfi e Ramalho Junior se graduariam entre 1958 e 1962.

<sup>12</sup> O Curso de Arquitetura da Universidade Federal do Paraná foi fundado em 1961 e iniciou suas atividades em 1962, sendo que sua primeira turma de alunos foi constituída por engenheiros, que se graduariam em três anos. Essa escola atuaria em seu princípio como um braço do Curso de Engenharia Civil, isto é, utilizando uma parte das cadeiras curriculares e professores desta escola. O Curso de Arquitetura da UFPR sempre foi tratado com ênfase na área tecnológica, tendo as cadeiras vinculadas à área de humanas bastante esvaziadas. Esse perfil, somado ainda aos professores de formação técnica, determinaria o espírito racionalista da escola, existente ainda hoje.

<sup>13</sup> Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. Escola: Sistema ou doutrina de pessoa notável em qualquer dos ramos do saber; Conjunto de adeptos e/ou seguidores de um mestre ou de uma doutrina ou sistema; Determinada concepção técnica ou estética de arte, seguida por muitos artistas.

---

## CAPÍTULO I

### UMA BAGAGEM

---

O objetivo desse capítulo é rever os antecedentes na história recente da arquitetura que, de forma relevante tenham influenciado as atitudes de projeto para concursos, realizado pelos arquitetos de Curitiba durante as décadas de 1960 e 1970.

Há um especial interesse em se abordar a re-interpretação da teoria acadêmica da École des Beaux-Arts de Paris pelo Movimento Moderno, em especial a protagonizada pelos arquitetos Le Corbusier e Lucio Costa. Sabe-se que grande parte dessa teoria foi absorvida e veladamente reutilizada pelos arquitetos do Movimento Moderno, segundo conveniências do novo momento que então se apresentava. Embora tal atitude fosse por muito tempo veementemente negada pelos precursores funcionalistas, o desenvolvimento da crítica dos anos 60 acabaria por desvendar esse artifício, fato que provocaria uma nova forma de se perceber a história recente da arquitetura, especialmente a brasileira. Mais recentemente, Alfonso Corona Martinez que se dedica a estudar o ato de projetar, também demonstrou que nos poucos casos em que os teóricos da geração do Movimento Moderno escreveram sobre o processo de projetar, suas idéias ajustavam-se à tradição acadêmica francesa. Houve uma revolução nas formas da arquitetura do século XX, porém não nas formas de projetar.

Pode-se substituir um repertório de elementos por outro sem enfraquecer o procedimento. O aparecimento de elementos pós-modernos é uma operação tão factível dentro do sistema como foi, em sua época, a substituição dos elementos tradicionais pelos abstratos<sup>1</sup>.

Dentro de nossas fronteiras, a tradição acadêmica sempre foi bem-vinda para Lucio Costa que, não via contradições entre seus postulados e as grandes vantagens introduzidas pelo movimento moderno. Vários estudos de Carlos Eduardo D. Comas<sup>2</sup> têm demonstrado que para Lucio, a arquitetura moderna não rompia com o passado, como outros estilos, mas atuava no mesmo espírito, utilizava as mesmas leis e procurava o mesmo objetivo final que era a beleza. No mais, tudo deviam à racionalidade dos gregos e romanos.

É sobre as bases dos ensinamentos de Julian Guadet<sup>3</sup>, somado ainda a alguns princípios sólidos da arquitetura brasileira (colonial e barroca) que Lucio reverá as teorias acadêmicas e as posturas radicais do movimento moderno que chegariam ao Brasil através da experiência muito particular de Le Corbusier, a quem Lucio considerava o Brunelleschi<sup>4</sup> do século XX. A habilidade e conhecimentos de Lucio Costa promoverão um novo estrato teórico que propiciarão à arquitetura moderna brasileira, especialmente a promovida por uma talentosa geração de arquitetos cariocas, suplantar muitas das amarras estabelecidas pela arquitetura funcionalista dos intelectuais alemães e o engessamento promovido pelo *International Style* dos pragmáticos

americanos. Trata-se da Escola Carioca, que floresceu nas décadas de 40 e 50.

Porém, muitos dos princípios teóricos desenvolvidos por Lucio Costa deixariam de ser utilizados com o surgimento da arquitetura brutalista paulista. Esta se voltava para dentro de si mesma e negava relações mais abertas com o lugar e com o clima. Aos paulistas interessava a criação da grande sombra, porém, freqüentemente sem prover elementos construtivos específicos para isso. Também a pesquisa com os materiais de construção se limitaria praticamente ao concreto aparente, abdicando das experiências cariocas que utilizavam da tradição luso-brasileira das paredes rebocadas e pintadas em cores claras, dos revestimentos em pedras regionais e dos revestimentos em azulejos. Há, por parte dos arquitetos paulistas, o desenvolvimento de um novo vocabulário ao qual muitos teóricos afirmam ser a arquitetura paranaense signatária convicta.

Entretanto, essa dissertação entende que, embora a arquitetura desenvolvida pelos arquitetos de Curitiba durante as décadas de 60 e 70 em muito tenha se inspirado na arquitetura paulista, também utilizaria muito dos conceitos teóricos tradicionais promovidos pela Beaux-Arts e reinterpretados por Lucio, no que se poderia considerar uma antecedência carioca.

Este pé na cozinha da tradição acadêmica pelos arquitetos da arquitetura moderna paranaense ainda não foi devidamente explorado. Nesse estudo de antecedências, portanto, é pertinente entender quais eram esses conceitos acadêmicos, de que forma foram incorporados pelos mestres modernos, Lucio Costa entre eles e, finalmente, como chegaram até os curitibanos.

É válido lembrar que, mantidas as devidas proporções, muito do dualismo existente no século XIX entre os arquitetos que acreditavam que arquitetura era a busca da beleza e os arquitetos de formação racionalista que entendiam ser o resultado plástico final do edifício uma resposta mais honesta dos sistemas estruturais aplicados, de certa forma, também aconteceram na arquitetura brasileira durante as décadas de 60 e 70. O paralelo da diferença entre a École des Beaux-Arts e a École Polytechnique seria revivido de várias formas no Brasil, seja pela diferença de abordagem entre a arquitetura produzida pelos engenheiros e os arquitetos, pela filosofia de atuação da FAU e da MacKenzie em São Paulo, ou, principalmente pela diferença de abordagem existente entre a arquitetura da escola carioca e a arquitetura da escola paulista. A arquitetura paranaense que é fruto direto dessas duas escolas, embora contemporânea da paulista, parece ter dentro de seu DNA uma boa dose de seus dois progenitores. Porém, não há dúvidas de que um forte veio racionalista advindo pela linha das escolas politécnicas como a MacKenzie de São Paulo e da própria de Engenharia Civil da UFPR, curso do qual, em grande parte originalmente se derivou.

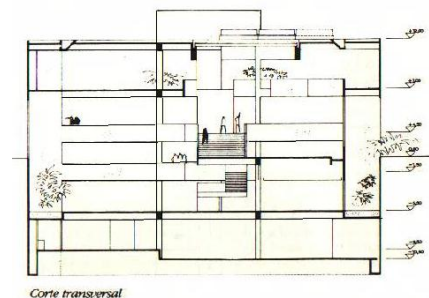
Portanto, conceitos teóricos básicos como: composição; caráter; simetria; partido e monumentalidade serão aqui abordados, assim como um breve histórico da Beaux-Arts e conquistas nas áreas espaciais e estruturais acontecidas no século XIX, fundamentais para o surgimento da arquitetura moderna. A



**Fig. 29:** vazio interno do Banco do Brasil de Caxias do Sul (1970), J. Gandolfi, Ramalho Jr., Forte Netto, R. Gandolfi, V. de Castro.



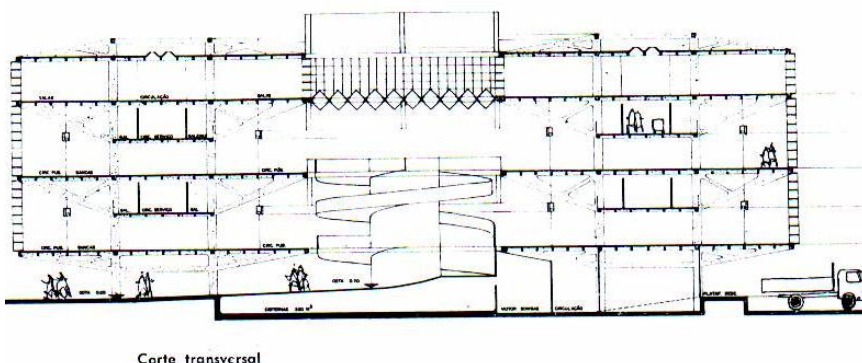
**Fig. 30:** Instituto de Previdência do Estado do Paraná, 1967. J. Gandolfi, Ramalho Jr., Forte Netto e V. de Castro.



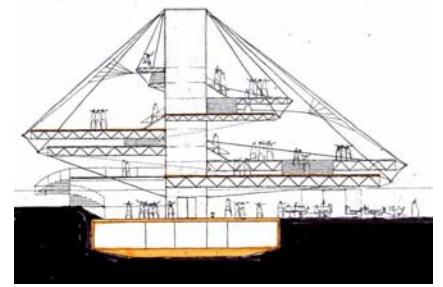
**Fig. 31:** Museu de Arte de Belo Horizonte, 1990, 3º prêmio, Oba, Zamoner e R. Oba.

questão espacial interessa especialmente pela ruptura ocorrida entre o espaço figurativo e o espaço abstrato, evolução que é abordada desde as obras de Charles Garnier, Victor Horta, Adolf Loos e, especialmente Le Corbusier. Também a transformação dos sistemas estruturais independentes é abordada a partir da bipartição ocorrida na tradição acadêmica entre arquitetos ornamentistas e arquitetos racionalistas.

Como já se disse, esses conceitos foram francamente utilizados pelos arquitetos paranaenses durante suas participações em concursos nacionais de arquitetura. A planta simples e bem composta, o senso correto de monumentalidade e o partido como mote inicial de proposição projetual eram ferramentas também ensinadas por aqueles arquitetos nas cadeiras de *Composição*, existente nos cinco anos do Curso de Arquitetura de UFPR. No que tange aos conceitos espaciais, especialmente os concebidos para interiores, os arquitetos paranaenses utilizarão com frequência o recurso de dotar os edifícios de grandes espaços livres que interliguem seus vários andares tanto no sentido longitudinal como na seção vertical, ação especialmente verificada em órgãos de entidade única como se pode verificar nos projetos para 1º prêmio do Banco do Brasil de Caxias do Sul (1970) [fig. 29], no IPE (1967) [fig. 30], no 3º prêmio do Museu de Belo Horizonte (1990) [fig. 31], no Pavilhão de Osaka (1969) [fig. 32], no Centro de Convenções de Pernambuco (1977) [fig. 33] e no Anexo da Assembléia Legislativa do Paraná (1976) [fig. 34]. Embora saiba-se que esse recurso foi típico do Movimento Moderno, por muitas vezes se notará que o foi empregado segundo conceitos tradicionais, isto é, como espaço centralizado, vertical, de maneira a conformar um elemento unitário figurativista e, portanto, sem o caráter abstrato e fluído da arquitetura moderna. São os casos da Biblioteca da Bahia (1968) [fig. 04], do BNDE de Brasília (1973) [fig. 05] e da Casa da Moeda (1971) [fig. 13]. Há também a idéia de pátio central coberto organizador que aparece de forma bastante clara nos projetos do Mercado Municipal de Porto Alegre (1967) [fig. 35] e do Centro Comercial do Portão (1964) [fig. 36]. Esse pátio assume feições de panóptico no projeto para a Penitenciária da Guanabara (1968) [fig.37].



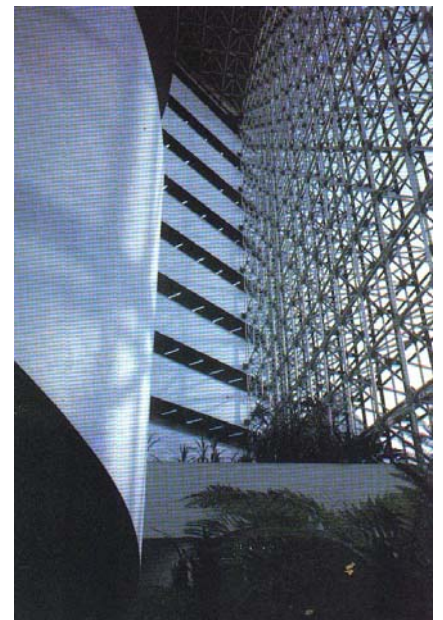
**Fig. 35:** Mercado Municipal Centro, Porto Alegre, 1967. 2º prêmio: Assad, J. Sanchotene, J. Gandolfi, Forte Netto, ° Muller, R. Gandolfi e V. de Castro. Corte transversal.



**Fig. 32:** Pavilhão do Brasil em Osaka, 1969. 3ºprêmio, Willer, Sanchotene e Muller. (corte transversal)



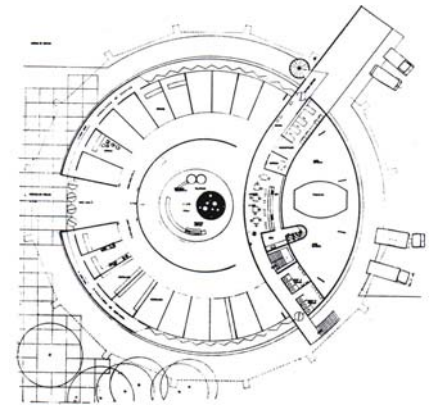
**Fig. 33:** Centro de Convenções de Pernambuco, 1977. 1ºprêmio: Ramalho Jr., Oba e Zamoner. Galeria interna.



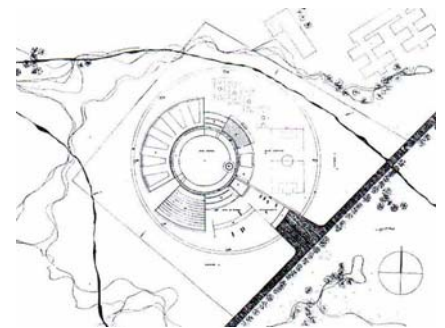
**Fig. 34:** Anexo ao Plenário da Assembléia Legislativa do Paraná, 1976, Ramalho Jr., Oba e Zamoner.

Assim, este capítulo está constituído por sete partes distintas:

1. A **primeira parte** abordará os preceitos utilizados e desenvolvidos pelo ensino acadêmico da École des Beaux-Arts de Paris, sempre correlacionados à interpretação do Movimento Moderno e de Lucio Costa;
2. A **segunda parte** fará uma rápida abordagem da arquitetura internacional, partindo do século XVIII até a II Guerra Mundial, com foco em duas questões: a evolução espacial e o dualismo existente entre a arquitetura calcada na busca da beleza e a arquitetura elaborada sobre princípios racionais construtivos.
3. A **terceira parte** fará uma análise histórica e crítica da arquitetura brasileira, com partida do neoclássico, passando pelo eclético e o neocolonial, para finalmente chegar ao moderno, nas décadas de 1920 e 1930.
4. A **quarta parte** fará uma abordagem sobre a arquitetura moderna carioca a partir da década de 1930.
5. A **quinta parte** revê a condição de Curitiba entre as décadas de 1940 e 1960.
6. Na **sexta parte** constarão concursos, realizados pelos precursores dos concursos paranaenses entre 1957 e 1961.



**Fig. 36: Centro Comercial do Portão, Curitiba, 1964, 2ºprêmio: J. Gandolfi, Forte Netto, Dunin, R. Gandolfi.**



**Fig.37: Penitenciária do Estado da Guanabara, 1968. 2ºprêmio: J. Gandolfi, Ramalho Jr. Forte Netto, R. Gandolfi e V. de Castro.**

## NOTAS

<sup>1</sup> MARTÍNEZ, Alfonso Corona. *Ensaio Sobre o Projeto*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000, prólogo.

<sup>2</sup> Sobre esse assunto, ver a tese de Doutorado de Carlos Comas, *Precisões Brasileiras*.

<sup>3</sup> Sobre Julian Guadet, ver *Elements et Théorie de l'Architecture*.

<sup>4</sup> Esta referência aparece em *Razões da Nova Arquitetura* de Lúcio Costa, escrito em 1934, em que afirmava que Le Corbusier era o Brunelleschi do século XX, o arquiteto cuja obra havia cristalizado clara e definitivamente o verdadeiro estilo da época, aplicável a qualquer programa e lugar. Em Carlos E. D. Comas, *Arquitetura Moderna, Estilo Corbu, Pavilhão Brasileiro*.

---

PRIMEIRA PARTE

**A ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE PARIS, UM BREVE HISTÓRICO E ALGUNS CONCEITOS.**

---

A École des Beaux-Arts de Paris é herdeira direta da Academia Real de Arquitetura que havia sido fundada por Luis XIV em 1671. Em essência, o objetivo da Academia era o de ensinar uma arquitetura “atemporal”, para a qual, seu primeiro diretor, Jacques-François Blondel (1617-1686), preconizou um rigoroso emprego das regras da arquitetura antiga transmitidas pela obra do arquiteto romano Marco Vitruvio Polião, *De Architectura Libri Decem*, escrito no século I para o imperador César. Como se sabe, esse tratado ricamente ilustrado ficou perdido por vários séculos, sendo encontrado apenas no século XVI, porém sem suas ilustrações, motivo que aguçaria a imaginação dos artistas, intelectuais e arquitetos desde então. Os dez livros de arquitetura do arquiteto Vitruvio referiam-se à três aspectos que deveriam ser considerados em toda obra arquitetônica a ser construída na antiga Roma: firmitas, utilitas e venustas, ou seja, técnica, funcionalidade e estética, aspectos perseguidos pela Academia e ainda hoje respeitados.

Entretanto, a busca pelas verdades arquitetônicas eternas se tornaria bastante complexa no decorrer do séc. XVIII e, acabaria por conduzir ao estudo de múltiplos estilos no séc. XIX.

Para se ter noção do poder angariado pela École des Beaux-Arts e da força da tradição acumulada em seus três séculos de existência, pois se estenderia dentro dos mesmos moldes até o início do século XX, a França seria um dos últimos países a aceitar

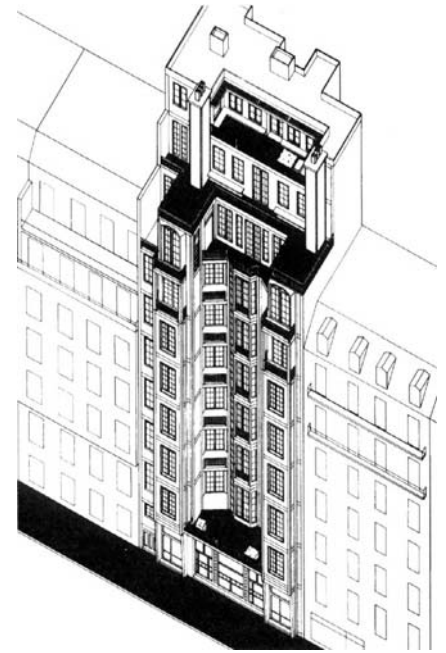
o Movimento Moderno na arquitetura, apesar de personagens como Le Corbusier, Robert Mallet-Stevens, Pierre Charreau e André Lurçat, nomes que podem ser contados nos dedos se comparados, na mesma época, aos inúmeros arquitetos modernos atuantes na Alemanha, na Rússia e nos países escandinavos.

Segundo o depoimento de Anatole Kopp<sup>1</sup>, a profissão de arquiteto não era regulamentada na França, antes da Segunda Guerra Mundial. Qualquer um, desde que pagasse um imposto comercial (a patente), podia se instalar como arquiteto, sem a necessidade de se possuir diploma ou realizado estudos especializados. Era o caso da imensa maioria dos arquitetos franceses. Os próprios Auguste Perret e Le Corbusier não tiveram diploma de arquitetos. Porém eles constituíam uma exceção entre os arquitetos não diplomados franceses, dentre os quais a maior parte não possuía nenhuma espécie de qualificação e se limitava à gerência de imóveis ou aos pequenos trabalhos de reforma. Apenas uma minoria, que passara pela Escola de Belas-Artes e satisfizera todos seus concursos e exames, podia intitular-se *Arquiteto D.P.L.G.* (diplomado pelo governo), enquanto outros apresentavam um perfil ligeiramente mais técnico, sendo diplomados pela Escola Especial de Arquitetura. São os arquitetos D.P.L.G. que monopolizavam a quase totalidade das obras públicas. Eles se consideravam, e de fato eram, “a elite” da profissão e faziam parte, sobretudo na província, dos “notáveis”: advogados, médicos, juizes, representantes políticos municipais e regionais. Mas dentro dessa elite existia uma outra infinitamente mais restrita e que vivia ao abrigo dos acasos das encomendas. Eram os arquitetos que, no final de seus estudos na Escola de Belas-Artes, recebiam o Prêmio de Roma (dois escolhidos por ano) e aos quais o Estado devia reservar obrigatoriamente as realizações de prestígio, colocando-os assim, durante toda a vida profissional, ao abrigo das necessidades. Havia também todo um complexo sistema de interdependência entre certos ateliês da Escola de Belas-Artes, o júri do Grande Prêmio de Roma, e a Academia Francesa, sistema destinado a perpetuar tanto as formas de ensino quanto seu conteúdo, inabalavelmente ligado às tradições da antiguidade, do Renascimento e do Classicismo.

Ainda segundo Kopp<sup>2</sup>, os arquitetos franceses não se inclinavam para a pesquisa ou experimentação, fossem simples arquiteto D.P.L.G. ou prestigiosos Grande Prêmio de Roma. A única exceção a esta regra foi Auguste Perret (1874-1954) [fig. 38]. Moderado quanto à inovação formal ou funcional, ele daria provas de grande audácia no referente à utilização de algo que, para quase toda a totalidade dos arquitetos franceses, era ainda um material vulgar que deveria ser escondido sob reboco ou revestimentos: o concreto armado.

## A SIMETRIA

Simetria significa a correspondência, em grandeza, forma e posição relativa, de partes situadas em lados opostos de uma linha ou plano médio, ou, ainda que se achem distribuídas em volta de um centro ou eixo. Para a tradição acadêmica, a simetria significava a harmonia resultante de certas combinações e



**Fig. 38: Auguste Perret, Casa rua Franklin.**



**Fig. 39: Arco de Tito.**



**Fig. 40: Andréa Palladio, Il Redentore, desenho da fachada frontal.**

proporções regulares. A simetria era o recurso mais adequado para se conquistar o equilíbrio na composição de um edifício [fig. 39]. Embora a arquitetura clássica grega utilizasse a horizontalidade como expressão final, isto mudaria com a chegada do sistema renascimento/barroco. A partir de então as composições tenderiam a ser piramidais e relacionadas à simetria axial, fato que determinava o ponto focal do edifício no centro geométrico da planta (cruzamento dos eixos principais: longitudinal e transversal) ou da elevação frontal [fig. 40].

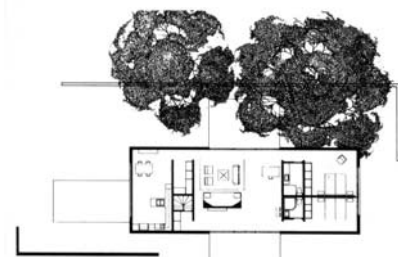
Entretanto, a despeito da existência declarada ou não de hierarquia compositiva, a simetria sempre esteve diretamente relacionada com a monumentalidade da obra. Talvez seja esse o motivo de seu resgate pela arquitetura moderna, uma vez que a monumentalidade nunca esteve entre as características encontradas nas abstratas caixas cúbicas resultantes da organização dos programas e de soluções técnicas estruturais, criadas nas décadas de 20 e 30.

Os funcionalistas europeus do início do século consideravam a simetria hierática um sinônimo do passado que lutavam por romper e, portanto, a negavam com alarde. Para eles, a solução de qualquer problema arquitetônico seria uma resposta direta aos dados objetivos do mesmo. Daí que, o resultado plástico do edifício seria gerado naturalmente, sem a necessidade de eleição de eixos ou composição de fachadas, ofício explícito dos arquitetos acadêmicos do século XIX. Para os precursores modernos o programa era a soma de diferentes necessidades espaciais, sujeito, portanto, a distintas dimensões e formas que melhor o acomodasse. Assim, seriam as formas assimétricas as mais indicadas para abrigar as necessidades desiguais requeridas nos programas dos edifícios. Entretanto, a despeito desse preceito defendido pelos funcionalistas, a simetria axial seria muito utilizada por arquitetos modernos como Le Corbusier que, nunca se sentiu constrangido em fazê-lo. Para Le Corbusier, não era o fato do edifício possuir ou não eixos de simetria que determinariam a que tempo pertenciam, mas sim o sistema estrutural por ele utilizado. A gaiola estrutural independente, ou seja, a estrutura Dom-Ínó [fig. 16], seria a representação concreta desse axioma.

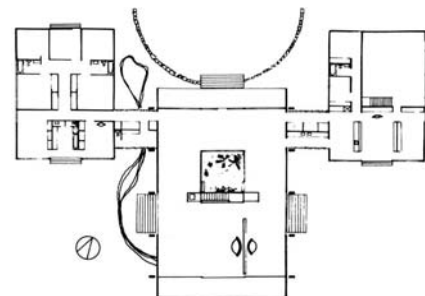
Em contraposição à simetria hierática, a arquitetura funcionalista encontraria na simetria dinamicamente equilibrada, possibilitada pela composição centrífuga, um recurso mais honesto e adequado aos seus postulados. Entretanto, após a II Guerra Mundial, a arquitetura de inspiração clássica retornaria com força, confundindo os críticos sobre as validades das proposições do Movimento Moderno. Sobre isso assim se declararia Colin Rowe em um texto escrito em 1957, ao analisar casas monobloco absolutamente simétricas inspiradas na casa Farnsworth de Mies (1946-1951) [fig. 41] (Casa Oneto, Nova York, Philip Johnson, 1951 [fig. 42]) e suas derivações que incluíam anexos laterais simetricamente colocados (Goodyer House, Connecticut, John Johansen, 1956 [fig. 43]; Casa de Moustier, Houston, Texas [fig. 44]), ao estilo das vilas de Palladio.



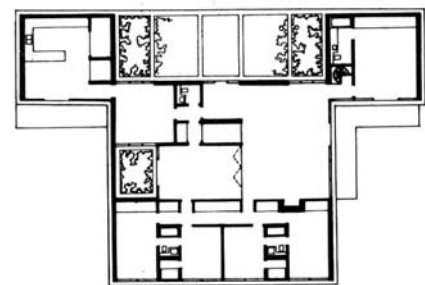
**Fig. 41: Casa Farnsworth, 1946-1951, Mies van der Rohe.**



**Fig. 42: Casa Oneto, 1951, Philip Johnson.**



**Fig. 43: Goodyer House, 1956, John, Johansen.**



**Fig. 44: Casa de Moustier, Bolton and Barnstone.**

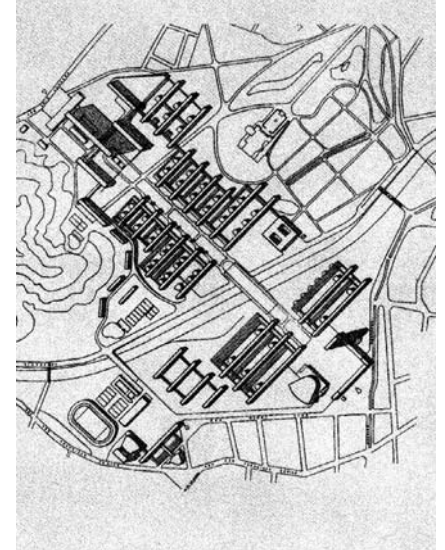


Nestes vinte últimos anos afirmar que integrantes de uma geração de arquitetos mais jovens sentiriam-se obsessivamente fascinados pelos problemas da simetria teria parecido uma formulação duvidosa, ao menos isso cabe supor; e sabemos que em 1947 esta afirmação também continuaria parecendo uma proposição surpreendente. Em 1937, entre uns poucos e, e em 1947, já entre muitos, seguramente teria sido seguro afirmar que, entre outras aberrações formalistas, o “culto ao eixo” estava morto ou, ao menos agonizante. Porém, aparentemente, hoje as coisas estão mudadas e, como reflexo dessas mudanças, estes edifícios “neo-palladianos” parecem colocar uma pergunta, um problema que poderia ser formulado basicamente desse modo: ou simplesmente aceitamos esses edifícios como exemplos da arquitetura moderna, ou aceitamos as formulações teóricas da arquitetura moderna<sup>3</sup>.

Outro aspecto ainda a ser considerado a respeito da simetria na arquitetura moderna é a sua interpretação como condição de regionalismo ou ainda, de afirmação de identidade nacionalista. Isto se verificou em 1927 com a publicação de manifestos do Gruppo 7, constituído pelos jovens milaneses Ubaldo Castagnoli, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Gava e Giuseppe Terragni. Estes não concordavam inteiramente com a linguagem formal e abstrata da arquitetura moderna, baseada em formas puras e nuas inspiradas em máquinas, silos e fábricas, elementos que acabariam por homogeneizar a percepção da arquitetura moderna no cenário internacional. Além disso, a arquitetura moderna mais agressiva de países como a Alemanha, Áustria, Holanda, Suécia e Finlândia, estava baseado na assimetria, motivo que caracterizava a cultura existente acima da linha Reno-Danúbio, mas em desacordo com o perfil mais clássico historicamente existente naquela península. Ao Grupo 7 interessava, portanto, resgatar linhas da cultura italiana, voltada para o Mediterrâneo, como assim o fizeram os grandes estilos do passado ali acontecidos. Daí que a assimetria absoluta não se adequava à tradicional estética italiana e, portanto, pregam a simetria como solução para a busca da originalidade procurada. Tratava-se, portanto, de uma busca por identidade ou, ainda, pela procura do caráter na arquitetura moderna, outra das características da arquitetura acadêmica combatidas pelos precursores funcionalistas.

Assim como Le Corbusier, Lucio Costa também vê nos eixos de simetria uma eficaz ferramenta para a solução de projetos, seja como um macro elemento organizador semelhante ao utilizado na Cidade Universitária (1936) e em seu projeto premiado para o concurso do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York (1939), seja na solução plástica de fachadas como na casa Hungria Machado (1942). Comas observa que a desenvoltura de Lucio Costa em utilizar o recurso da simetria em seus projetos modernos tem uma evidente origem em seu passado acadêmico:

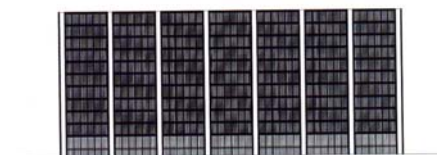
A simetria é sempre âncora de concepção de projeto, mesmo que não percebida na experiência do projeto. Não tem conotações de emblema nacional, mas certamente sinaliza um vínculo com a tradição disciplinar erudita. A articulação de espaços internos é



**Fig. 45: Cidade Universitária do Rio de Janeiro, 1936, Lucio Costa, Affonso Reidy, Oscar Niemeyer, Firmino Saldanha, Jorge Moreira, Ângelo Bruhns e Paulo Fragoso.**



**Fig. 46: Sede da Terrafoto, 1979, 1º prêmio.**



**Fig. 47: Departamento de Segurança, DF, 1967. Fachada frontal do 1º prêmio.**

formal na mansão Fontes e esparramada nas Casas sem Donos, mas sempre mais direta, simples e tranqüila que nas villas corbusianas. O jogo entre simetria global e conceitual e assimetria parcial ou percebida se soma a outras manifestações de debate, entre antigo e novo, liso e enfeitado, mineral e vegetal<sup>4</sup>.

Na Cidade Universitária [fig. 45] idealizada por Lucio o eixo longitudinal toma forma de um espaço contínuo protegido por construções nas duas laterais. Uma *rambla* com duas ruas para veículos, separadas por um jardim contendo um bosque de palmeiras imperiais no centro. Paralelas a essas ruas e sob os edifícios transversais das faculdades estão as passarelas para pedestres abertas e cobertas. Duas praças secas marcam o acesso e o término dessa *rambla*. Algo dessa tipologia urbana também se encontra no projeto da Terrafoto (1979) [fig. 46] da equipe de Oba, Ramalho Junior e Zamoner. Embora se organize por um eixo longitudinal, este não é retilíneo, mas senoidal. Entretanto, lá estão as ruas cobertas bilaterais com o jardim descoberto central, os múltiplos blocos dos edifícios lateralizados e as duas praças, a de acesso e que abriga funções sociais na parte posterior do eixo. Embora aqui exista a assimetria, permanece a idéia de vazio entre dois sólidos, protagonizada no projeto de Lucio.

A simetria como recurso de monumentalidade será bastante utilizada pelos arquitetos paranaenses, em especial quando se trata de edifícios públicos. Isto pode ser verificado no edifício proposto para a sede do Departamento de Segurança Pública de Brasília (1967) [fig. 47]; no edifício sede da Petrobrás (1967) [fig. 48]; na Biblioteca da Bahia (1968); na sede do Banco do Brasil de Caxias do Sul (1970) [fig. 49]; na Casa da Moeda (1971); no edifício sede do BNDE DF (1973) [fig. 50]; no Anexo do Plenário da Assembléia Legislativa do Estado do Paraná (1976); na sede nacional do SBPC (1978) e mesmo na solução de obras mais contemporâneas como o Museu de Arte Moderna de Belo Horizonte (1990) [fig.51].

A exoestrutura composta por uma linha dupla de oito pilares em seção "H" do Departamento de Segurança faz explícita referência às obras clássicas do passado e, não disfarça a citação aos edifícios americanos de Mies. O mesmo acontece com o edifício do Banco do Brasil, isto é, a simetria é fundamental para determinar o caráter de suntuosidade que o programa requer. Porém, embora também se trate de uma exoestrutura, aqui desaparecem as colunas seriadas e surge pela primeira vez entre as propostas paranaense a solução em pilones bilaterais. Estes são responsáveis tanto pela sustentação estrutural do edifício como por abrigar os serviços e circulações verticais, semelhante a solução de Kahn para o Laboratório Richards (1957-1961) [fig. 52] (esta mesma solução com pilones bilaterais reapareceria no SBPC em 1978) [fig.53]. Novamente a composição frontal se faz tripartite no sentido horizontal, em que um amplo vazio central é ladeado por dois sólidos. Entretanto, na composição vertical, novamente não há superestrutura e o embasamento é negado, percebido apenas pelo recuo da vedação dos pavimentos térreo e

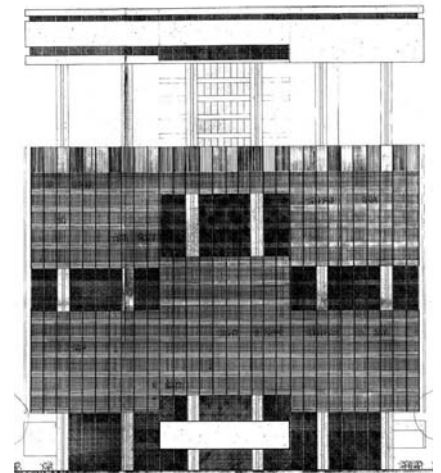


Fig. 48: Fachada frontal da Petrobrás, concurso 2º etapa (1967).

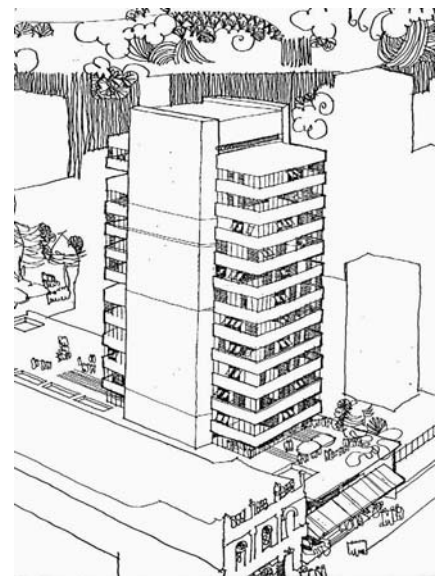


Fig. 49: Banco do Brasil de Caxias do Sul.

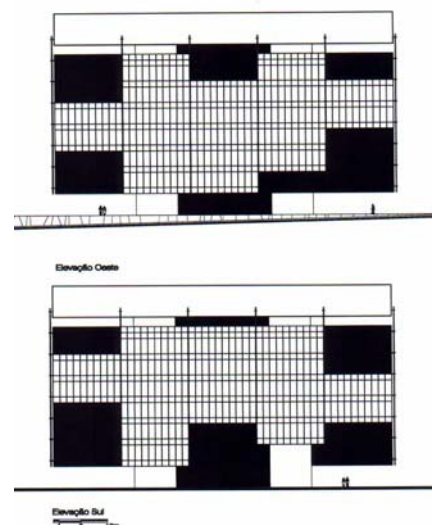


Fig. 50: concurso edificio sede BNDE Brasília (DF), 1973, fachadas.

mezzanino. Ressurge entre os paranaenses a idéia de *piano nobile*, recurso que já fora utilizado outras vezes como na proposta para o térreo elevado do complexo turístico Euro Kursaal (1965) [fig. 22].

Simetria, exoestrutura e ausência de superestrutura reaparecem na proposta para a Casa da Moeda no Rio de Janeiro (1971) [fig. 13]. Permanece também a idéia clássica de vãos ímpares para arranjar a serialidade de colunas, agora subdivididos em três. Como na proposta do Banco do Brasil, reaparece o vão livre interno do edifício, mais um recurso de monumentalidade. Também a idéia de embasamento é subvertida, embora este compareça como uma grande praça mineral elevada em relação ao nível da rua, aludindo ao *piano nobile*, recurso tão empregado por arquitetos como Palladio.

Dentre os exemplos citados, merecem ser destacado a série promovida pelos edifícios da sede da Petrobrás [fig. 54], da Biblioteca da Bahia [fig. 55], e do BNDE de Brasília [fig. 56]. Em todos está presente a simetria axial. As três soluções se baseiam em plantas quadradas e organizadas por eixos simétricos em duas direções. Mais exatamente, as três plantas revelam a modulação de cinco por cinco vãos iguais, sendo que na biblioteca e no banco o módulo central representa um grande vazio vertical que liga o térreo à cobertura. Em ambos os elementos de serviço se deslocam para módulos laterais, fato que constitui respectivamente dois núcleos na biblioteca e quatro no banco. O módulo central foi reservado para todos os serviços e circulações verticais no caso da Petrobrás.

A planta quadrada permite quatro fachadas iguais, fato que elimina a existência de hierarquia em relação ao entorno, quando esse se faz homogêneo em todas as direções. Este foi o recurso adotado por Palladio na casa Rotunda [fig. 57]. Também foi o partido de Le Corbusier na Ville Savoye [fig. 58], antecedência observada e reutilizada pelos paranaenses nos três exemplos acima citados. O mais clássico é a situação encontrada na Petrobrás, uma vez que esse edifício está implantado na esplanada formada pelo desmanche do morro do Santo Antônio, no centro velho do Rio de Janeiro. Este vazio urbano está contornado por edifícios erigidos contra o alinhamento predial, ombro à ombro, típico das soluções encontradas nas cidades tradicionais. O edifício da Petrobrás se diferencia do entorno não apenas pelo seu descomunal volume cúbico, mas pela isenção da implantação. Não há vizinhos imediatos com quem se relacionar e, não há uma hierarquia na paisagem, como a baía da Ponta do Calabouço na solução beira mar de Le Corbusier para o primeiro risco do MESP [fig. 59]. Também não há a hierarquia sugerida pelas ruas de acesso na solução final brasileira em "T" para o mesmo MESP, em que o edifício lâmina divide a esplanada ao meio, provendo duas praças junto às principais esquinas de acesso [fig. 60].

A citação à casa Rotunda de Palladio é mais profunda que inicialmente se imaginada. Sua planta quadrada [fig. 61] também é subdividida em cinco por cinco módulos, só que desiguais, segundo a seqüência a,b,c,b,a. os quatro módulos "b" se encontram sobre as diagonais do quadrado e contém as escadas

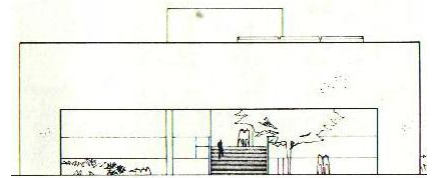


Fig. 51: Museu de Arte Moderna de Belo Horizonte, 1990, fachada sul do 3º prêmio (Oba e Zamoner).

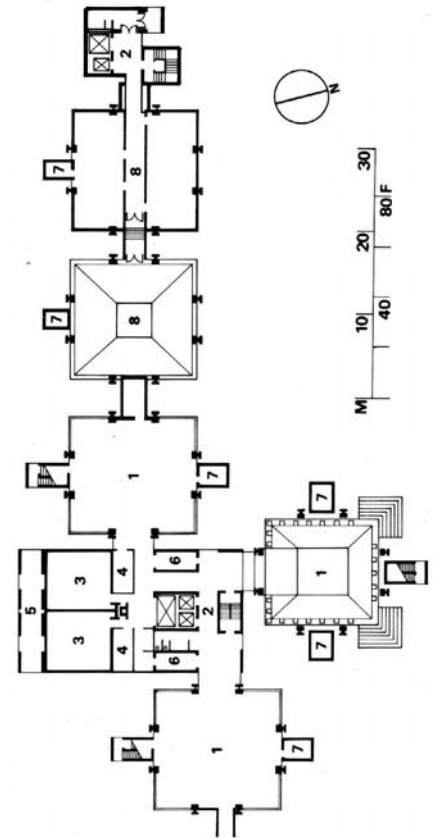


Fig. 52: Richards Medical Research Building, 1957-64, Louis Kahn.

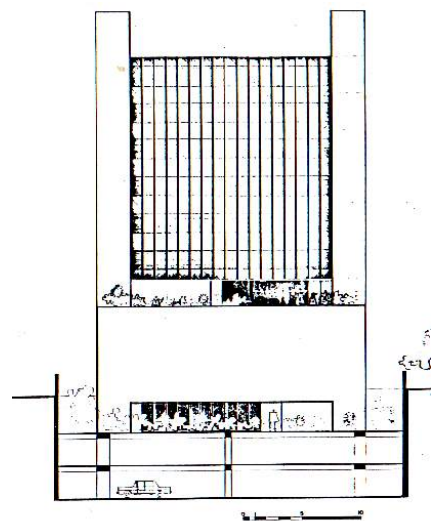


Fig. 53: SBPC, 1978, elevação fundos, Sanchotene, Muller, Werka.

sociais e de serviço da habitação. Porém este módulo está deformado pela invasão do módulo central que se ampliou e assumiu a forma de uma circunferência. Ao módulo "b" restou a forma residual semelhante um triângulo retângulo ou, ainda, atuar como espaço negativo resultado da ampliação do espaço positivo abrigado pelo tambor do vazio central. Trata-se do *poché*, recurso bastante utilizado no decorrer da história da arquitetura, em especial pela École des Beaux-Arts de Paris. O tipo de simetria encontrada na casa Rotunda é a simétrica hierática, ou piramidal, ou seja, o ponto focal da composição está no centro e na parte mais alta do edifício.

Esta organização bastante específica, ou seja: planta quadrada; subdivisão em cinco por cinco módulos; quatro módulos deformados situados sobre as diagonais do quadrado contendo circulações e serviços; fachadas iguais; independência em relação à vizinhança imediata e, vazio central iluminado zenitalmente, também ocorre na Biblioteca da Academia Philip Exeter em New Hampshire (EUA) [fig. 62] de Louis Kahn, construída entre 1967 e 1972.

Daí que o edifício sede do BNDE DF pode ser considerada um parente próximo dos dois edifícios citados de Palladio e Kahn, não apenas no que se refere à implantação, mas no que diz respeito à estrutura interna do edifício, entendendo-se por estrutura não o sistema responsável pela sustentação estática do prédio, mas, a concepção básica que se encontra por detrás da morfologia final adotada. Esta afirmação vem da semelhança dada às soluções das plantas quadradas. Também no BNDE, o módulo "b", que se encontra sobre as diagonais do quadrado, sofreu deformação, ou seja, reduzindo-se em ambas as direções a fim de permitir a presença de uma circulação periférica. É essa deformação somada ainda ao aspecto tectônico provocado pela ausência de aberturas que irá transmitir a sensação de que este se trata de um pilar maciço, porém, é oco e contém serviços, fato que lhe transfere a característica dos históricos *pochés*. Também no BNDE o vazio central vertical está iluminado por gazebos superiores. No BNDE, a exemplo da biblioteca de Kahn, os cantos se encontram subvertidos, passando de uma ausência em Kahn (chanfrados à 45°) para uma redução à altura mínima (dois de uma altura de seis pavimentos) nos paranaenses. Em ambos os edifícios, este recurso acaba por eliminar o aspecto de frontalidade, uma vez que propicia a percepção de uma terceira dimensão, ao revelar as fachadas imediatamente laterais. Talvez isso possa ser lido como uma referência da engenhosidade com que Palladio trabalhou a questão da frontalidade em sua vila. A sobreposição de camadas (frontão, corpo do edifício e fachadas menores dos frontões laterais) age como um atenuante da axialidade da composição. A planta em cruz significa também a ausência dos cantos de um quadrado escrito maior, fato que remete aos exemplos de Kahn e paranaenses. A nota de modernidade se dá justamente em se eliminar os cantos, ou, se preferir, em se desmanchar a caixa.

Para concluir essa analogia, deve-se citar que a composição piramidal de Palladio construída a partir da simetria

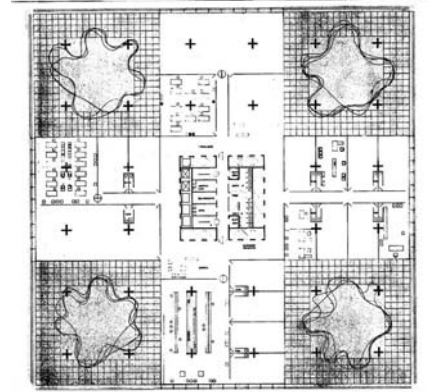


Fig. 54: Planta tipo, Petrobrás, 1967.

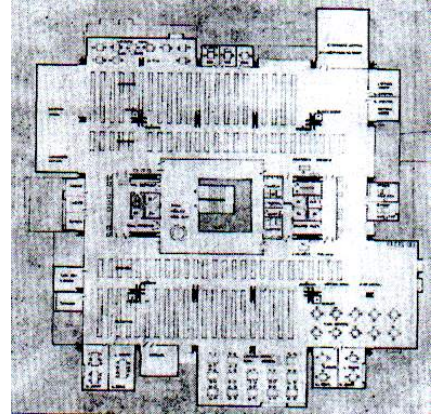


Fig. 55: Planta tipo Biblioteca da Bahia, 1968.

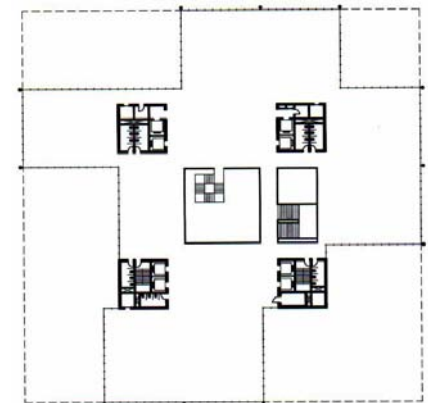


Fig. 56: Planta tipo BNDE DF, 1973.

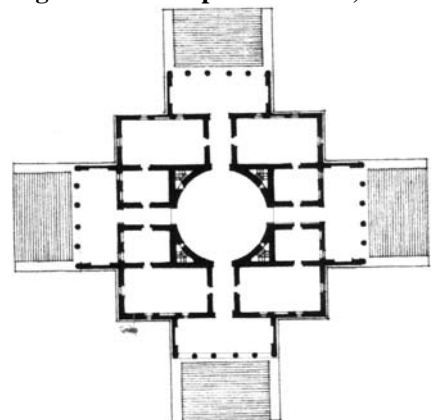
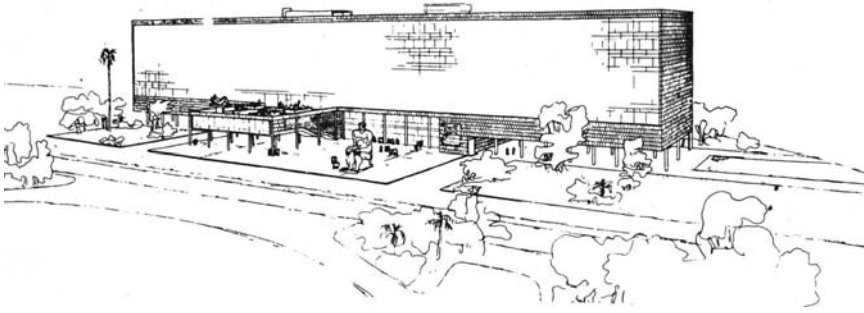


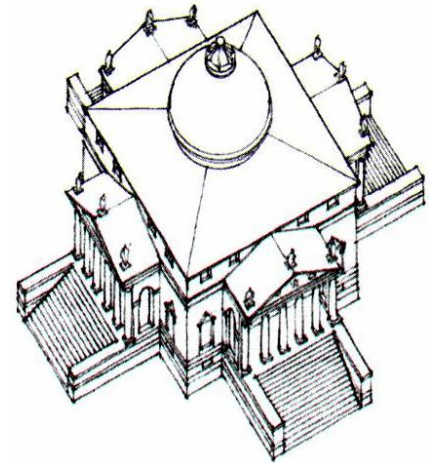
Fig. 61: Planta Villa Capra (Rotunda), Vicenza, 1552-1567, Andréa Palladio



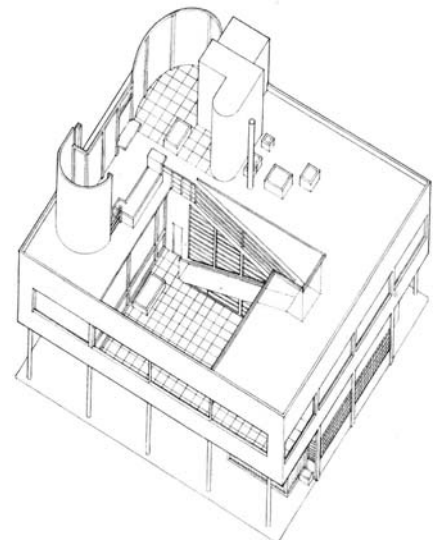
**Fig. 59: Proposta beira mar de Le Corbusier para o MESP, 1936.**

hierática também acontece no BNDE DF, porém, em sentido inverso. Neste edifício, assim como na biblioteca da Bahia, a pirâmide abstrata existente se encontra com a ponta mais fina contra o solo. Há uma inversão da lei da gravidade e as partes pesadas estão no alto, deixando as partes leves e transparentes responsáveis pela ligação com o terreno.

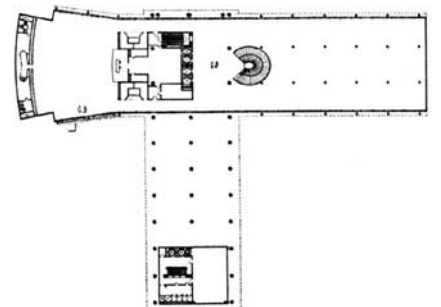
Ainda outra consideração deve ser levantada à respeito dos três edifícios paranaenses citados, Petrobrás, Biblioteca da Bahia e BNDE DF. Embora suas macro-estruturas sejam absolutamente simétricas, os elementos e vazios acoplados a elas não o são. Há nessa determinação uma evidente procura pela assimetria, de forma que essa pareça ter acontecido ao acaso, aleatoriamente, sem a ação determinante do arquiteto, mas de acordo com a vontade própria do edifício em si. Em outras palavras, trata-se de um sistema em que as regras básicas são explícitas e rígidas, mas permitem variações livres em suas entrelinhas, algo semelhante à proposta de Cerdá para Barcelona. Este plano urbanístico se constitui por uma malha viária rígida e ortodoxa modulada como uma grelha xadrez de 113m. X 113m., que atua como uma matriz para a inserção de blocos alternados de edifícios que poderiam assumir diferentes conformações estudadas à priori, em que surgiriam exemplos tão díspares como a Casa Milá de Gaudí ou casas prismáticas modernas. É evidente que por traz dessa postura interessava aos arquitetos paranaenses transferirem ao observador e usuário o sentido de que, o edifício possuía capacidades orgânicas de se transformar e se adaptar às constantes mutações típicas de certos programas, principalmente os administrativos. Isto está posto no projeto vencedor da segunda etapa do concurso da Petrobrás (1966/1967), embora a versão construída seja muito mais rígida, ao alternar plantas tipo em "H" e em cruz. No anteprojeto de Sanhotene e Roberto Gandolfi para a Biblioteca da Bahia [fig. 04] acontecido um ano depois, talvez pelo cerceamento acontecido no edifício da Petrobrás, este partido ancorado na mutabilidade está ainda mais exacerbado, admitindo caixas cúbicas plugadas à gaiola estrutural em formas e posições diferentes, numa explícita referência à então recente Plug-in City (1964) [fig. 63] de Peter Cook, membro do Archigram. Porém, é no terceiro projeto paranaense que as propostas existentes nos dois edifícios anteriores amadurecem e se apresentam com maior consistência. Desaparece tanto a rígida estrutura da Petrobrás como a confusa gaiola da biblioteca e surge no BNDE o esquema estrutural do coroamento apoiado por quatro



**Fig. 57: Perspectiva Villa Capra (Rotunda), Vicenza, 1552-1567., Andrea Palladio.**



**Fig. 58: Perspectiva Ville Savoye, Poissy, 1929, Le Corbusier.**



**Fig. 60: Planta pavilhão transversal MESP, 1936.**

pilones, como uma mesa apoiada sobre quatro espessas pernas com o tampo em balanço em ambas direções. Dele, seis diferentes plantas tipo são dependuradas por tirantes metálicos, conformadas de acordo com o programa estabelecido para cada andar. Não se trata de uma simetria dinamicamente equilibrada, pois isso pressupõe uma ação decisória por parte do arquiteto, definindo quem e o que fica para cada lado. No BNDE DF isto acontece pautado pela aleatoriedade, embora também essa não seja desmedida, uma vez que, como foi acima mencionado, os quatro cantos são intencionalmente diminuídos em suas massas. Como na Petrobrás, cheios e vazios acontecem dando lugar a varandas e sombras pronunciadas. Entretanto, apesar da intensa movimentação da composição, essa não se perde, devido à existência da macro estrutura bastante presente tanto na conformação da grelha estrutural do coroamento como nos quatro pilones. Os acessos principais acontecem ao nível da esplanada do térreo, segundo uma composição tripartite e simétrica de um vazio entre dois cheios.

Há várias referências para a torre do BNDE DF, entre elas o Graphic Arts Center (1967), em Nova Iorque, de Paul Rudolph [fig. 64] e a torre de escritórios de Kansas City (1966-1973) [fig. 65] de Louis Kahn, em que um coroamento apoiado sobre oito mega pilares de canto (dois a dois) em concreto armado, suspendem através de tirantes metálicos vinte e nove pisos.

A obra de Kahn deve ser vista com cuidado, pois, foi o primeiro arquiteto moderno a utilizar explicitamente em seus projetos os diversos episódios da história como a arquitetura tardo romana, experimentos dos arquitetos revolucionários franceses do séc. XVIII, desenhos de Piranesi, a tradição Beaux-Arts e o racionalismo francês. Kahn tem em Auguste Choisy, assim como Lucio Costa, uma referência a ser seguida. Professor da Beaux-Arts de Paris, Choisy seguia a linha do racionalismo estrutural desenvolvida por Labrouste e Viollet-le-Duc e representava seus desenhos em perspectivas axonométricas, recurso que o próprio Kahn utilizaria com frequência. A atitude de representar uma idéia arquitetônica sob o recurso das perspectivas, seja qual fosse a técnica adotada, sempre acompanhou a ação dos arquitetos do Paraná, mesmo após a permissão de incluir fotos de maquetes junto à apresentação.

### OS PRISMAS DE BASE QUADRADA.

Viu-se que a questão da simetria está intimamente ligada com a conformação regular das plantas quadradas. Viu-se também que este tipo de solução está intimamente ligado com o sítio em que o edifício será implantado, pois exige amplos afastamentos das edificações circundantes, a fim de que todas as fachadas possam igualmente ser observadas. Também se estabeleceu que as plantas quadradas são figuras geométricas e geram sólidos geométricos, portanto, passíveis de serem observados segundo as sensações psicológicas humanas da percepção da forma, segundo revelam os estudos da Escola Gestalt<sup>5</sup>. Os edifícios cúbicos são regidos por um eixo abstrato que liga o solo ao céu. Este segmento pode ser interpretado como um vetor de força vertical

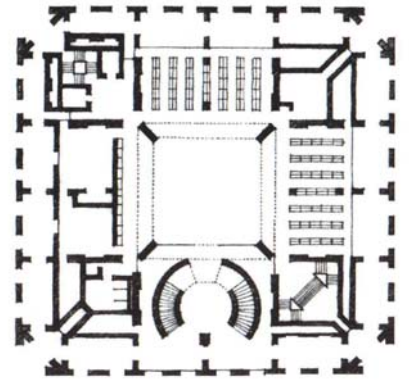


Fig. 62: Planta Biblioteca Philip Exeter, (1957-1972, Louis Kahn.

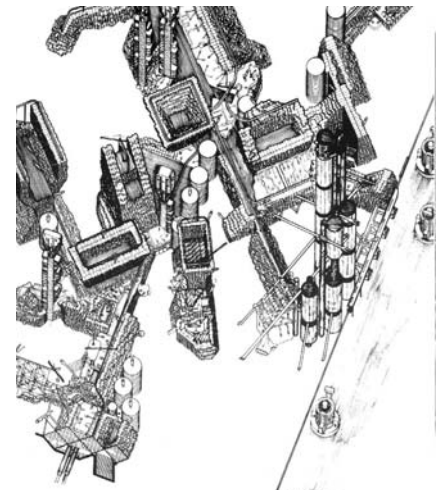


Fig. 63: Plug-In City, Peter Cook, Archigram, 1963-94.

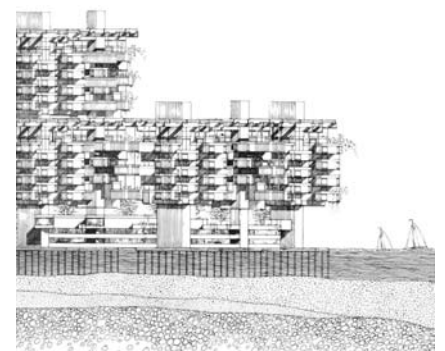


Fig. 64: Graphic Arts Center, New York, 1967, Paul Rudolph.

descendente, segundo as leis da gravidade, que transfere à obra o senso de imobilidade ou estaticidade, diferente, portanto, dos edifícios laminares horizontais que tendem a prover vetores de força no sentido do comprimento da maior fachada, o que provém psicologicamente a sensação de dinâmica ou movimento.

Na renascença a idéia da perfeição estava ligada não só ao divino, ao cosmos, mas à também à figura do homem. Uma das maneiras da época de se explicar a existência do homem e do cosmos era através da matemática e da geometria. Essa idéia de se sedimentaria com o achado do tratado de Vitruvio, que, embora escrito em um latim não clássico e não estar acompanhado de ilustrações, acabaria por se transformar na bíblia da arquitetura para os arquitetos da renascença. Em certa parte de seu tratado, Vitruvio descreve a perfeição da relação existente entre a figura de um homem com os braços e pernas estendidos inscrita dentro de um círculo e de um quadrado, sobrepostos, situação magnificamente ilustrada por Leonardo da Vinci [fig. 66]. Vitruvio também afirmava em seu tratado que as formas mais adequadas para abrigar programas especiais necessitados de senso de monumentalidade (templos e palácios), eram as formas geométricas regulares puras como o quadrado e o círculo. Alberti recomendaria o uso exclusivo dessas formas para os templos (igrejas) da renascença, deixando as formas mais comuns e irregulares para as outras funções. Na realidade, a Renascença foi um intenso exercício em como criar templos centralizados, uma vez que esses não se adequavam aos ritos católicos. Entretanto, daí surgiria a obra prima de Bramante, o Tempietto de Roma [fig. 67], que se tornaria em um protótipo sempre pronto a ser reinterpretado pelos arquitetos que existiriam depois dele.

As plantas desenvolvidas sobre a figura geométrica do quadrado eram muito comuns nas obras de Le Corbusier, embora, em sua maioria não obedecessem as forças típicas existentes na construção dessa figura, como os eixos centrais e as diagonais, ao modo da Villa Rotonda de Palladio. Colin Rowe observou isso na comparação que realizou entre a Villa Malcontenta (1550-1560) [fig. 68] de Palladio e a Casa Stein (1927) [fig. 69] de Le Corbusier:

Em Garches se observa uma permanente tensão entre o organizado e o aparentemente fortuito. Conceitualmente tudo está muito claro; mas sensorialmente, causa profunda perplexidade. Encontramos formulações de um ideal hierárquico, e contra-formulações de outro ideal igualitário. Ambas construções podem parecer apreensíveis desde o exterior; mas, desde o interior, no vestibulo cruciforme da Malcontenta, descobrimos o segredo de todo o edifício, enquanto que em Garches não é possível situar-se em um ponto determinado e receber a impressão total. Em Garches a necessária equidistância entre solo e teto outorga igual importância a todas as partes do volume intermédio e, portanto, o desenvolvimento de um foco absoluto é uma conduta arbitrária, para não dizer impossível. Tal é o dilema proposto por esse sistema; dilema ao qual Le Corbusier sabe responder. Le Corbusier aceita o princípio da extensão horizontal e, em Garches, vemos como o foco central é

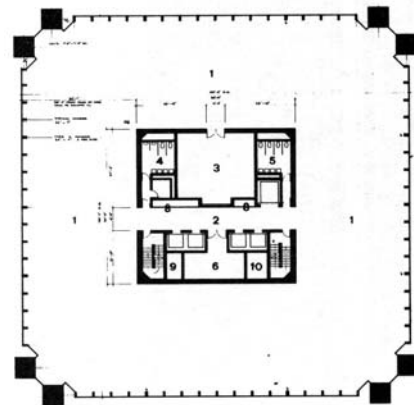


Fig. 65: Edifício Kansas City, 1966-1973, Louis Kahn..

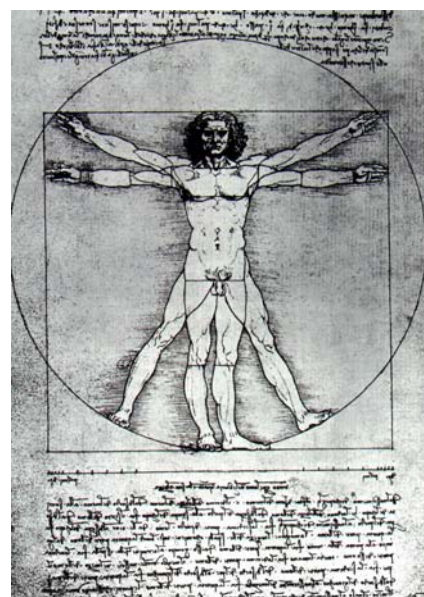


Fig. 66: ilustração de Leonardo da Vinci, o homem e as figuras geométricas perfeitas.

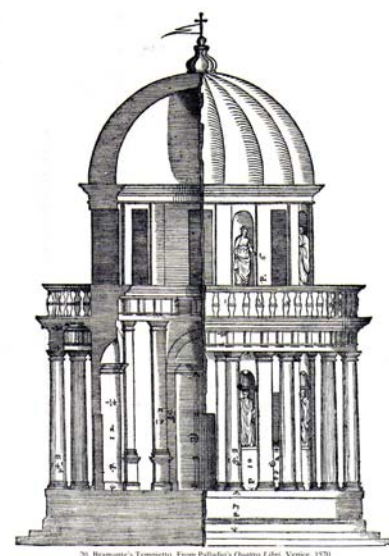


Fig. 67: Tempietto de Donato Bramante, em Roma, 1502.

decomposto consistentemente, desintegrando a concentração em qualquer ponto, e fazendo que os fragmentos desagregados do centro se convertam em uma dispersão periférica das incidências, em uma programada concentração de interesse nos extremos do plano<sup>6</sup>.

Trata-se da já comentada composição periférica de Le Corbusier que, em outras palavras, se contrapõe à planta paralisada de Palladio. Entretanto, enquanto os edifícios de Palladio, como a Villa Rotonda se permitem uma hierarquia vertical espacial mais livre, isto não se sucedo com as casas de Le Corbusier que, se restringem a um esquema estratificado de lajes paralelas horizontais, no que se poderia denominar de corte paralisado.

Neste aspecto é interessante observar as soluções paranaenses para as três torres citadas. Em todas fica claro a dispersão periférica desenvolvida por Le Corbusier. Isto se verifica pela ausência de um perímetro definido e também pelos cantos transparentes, fisicamente inexistentes. A idéia de corte paralisado está especialmente clara no edifício da Petrobrás, em que se vê a estrutura tipo Dom-Inó das lajes paralelas apoiadas por pilares eqüidistantes. Entretanto, no edifício da biblioteca e principalmente no BNDE DF, existe uma centralidade não existente nas obras do mestre franco-suíço, tipicamente existente nos edifícios de Palladio, de planta paralisada e corte livre.

Entre algumas obras de Le Corbusier que utilizaram a figura geométrica do quadrado como referência de ação projetual, poderia-se iniciar com a Ville Savoye de Poissy (1929) [fig. 70], baseada em quatro módulos por quatro módulos e balanço em apenas um dos sentidos; o Pavilhão francês para a Feira de São Francisco (1939); o conjunto residencial Roq e Rob (1949) [fig. 71], em que suas casas partem da modulação cúbica 226cm X 226cm X 226cm.; a casa do Professor Fueter (1950) no Lago Constança na Suíça; a casa Shodan (1956) na Índia, à qual pode ser considerada referência direta para os três edifícios paranaenses citados; o Palácio da Associação dos Fiandeiros (1954) também na Índia; o Centro de Artes Visuais de Cambridge EUA (1961); a Casa do Homem (1963) em Zurique, composta por dois quadrados justapostos; o Palácio do Congresso de Estrasburgo (1964), uma explícita antecedência paranaense no que concerne a testeira opaca superior tratada como um grande painel escultórico e, finalmente, o próprio Hospital de Veneza, concebido sobre uma grelha baseada na modulação do quadrado, no que se poderia considerar um referência direta para as obras do arquiteto paranaense Leonardo Oba, como o Terrafoto.

Apesar dessa grande quantidade de exemplos corbusianos de utilização de plantas quadradas para edifícios, estes são mais raros na arquitetura brasileira, pelo menos até 1955 quando Oscar Niemeyer projeta o Museu de Caracas, sua primeira obra a seguir essa figura pura. Até lá, este recurso era utilizado basicamente para a realização de residências: 2º piso da casa do arquiteto Gregori Warchavchik (1927-28); Casa Modernista (1930) [fig. 71] no Pacaembu de Warchavchik; os Apartamentos Proletários na



**Fig. 68: Villa Malcontenta, Palladio, 1550.1560.**



**Fig. 69: Ville Stein, Garches, Le Corbusier, 1927.**



**Fig. 70: Ville Savoye, Poissy, Le Corbusier, 1929.**



**Fig. 70: Conjunto Residencial Roq e Rob, Le Corbusier, 1949.**



Gamboa (1931-33) de Lucio Costa e Gregori Warchavchik; residência Argemiro Hungria Machado (1942) no Rio de Janeiro de Lucio Costa, que embora se organize em torno de um pátio, não segue o quadrado puro; Casa Valéria P. Cirrel (1958) construída no Morumbi por Lina Bo Bardi; a casa do arquiteto Reidy em Itaipava (1959), mesmo ano do projeto de Oscar para o Palácio dos Arcos em Brasília.

## O PARTIDO

O "Parti", era o passo essencial no sistema Beaux-Arts, vital nos concursos para o Gran Prix de Roma ou nas provas que envolviam outros tipos de exercícios, ou seja, o momento em que o arquiteto acadêmico optava por uma solução formal inicial em planta e elevação, dedicando o resto do tempo da prova para resolver os problemas compositivos e os detalhes da opção feita no momento do início do projeto.

Louis Kahn adotaria um sistema de trabalho muito semelhante à esse. Dentre o diverso repertório de formas e combinações (quadrados, círculos inscritos em quadrados, formas repetidas, formas em torno a um pátio), Kahn opta por uma premissa formal de partida a qual procurará que se expresse com a mesma força inicial até o final da realização do projeto. Na realidade, Kahn recorre a algumas estruturas iniciais, elege tipos edilícios dentro de um repertório formal estabelecido. É, portanto, o mesmo procedimento do Parti e, por isso a similitude entre o repertório de tipos formais que utiliza Kahn e o repertório de tipos propostos por Durand nos princípios do séc. XIX para as aulas de arquitetura na l'École Polytechnique.

Algo semelhante à esse procedimento ocorria nas aulas de projeto, então denominadas de aulas de composição, no Curso de arquitetura da UFPR, durante as décadas de 60 e 70. Sabe-se que muitos dos professores ali atuantes ainda receberam uma formação tradicional em seus cursos de origem, como a MacKenzie, por exemplo, coordenada por Christiano Stocler das Neves. A *idéia forte* ou *partido*, era o mote inicial a ser perseguido para o desenvolvimento do projeto. Também a idéia de partido era forte nos concursos públicos realizados pelo grupo do Paraná, num paralelo direto ao Gran Prix de Roma. Segundo declarações dos curitibanos, o sucesso do concurso dependia do partido, ou seja, de sua consistência e do tempo que levava para se materializar. Se ocorresse logo, haveria tempo de se entregar o projeto do concurso. Caso o partido demorasse a se conformar, invariavelmente a equipe desistia da competição, pois não mais haveria tempo hábil para se detalhar o restante dos desenhos necessários à compreensão do projeto.

Normalmente o processo de projeto é subdividido em três etapas distintas que acompanham o progresso do conhecimento do projetista sobre o objeto que está criando: a) croquis preliminares, b) anteprojeto e c) projeto. Corona Martinez acrescenta que: "o projetista inventa o objeto no ato de representá-lo. Isto é, desenha um objeto inexistente, cada vez com maior precisão. (...) Assim, o desenho é a descrição progressiva de um objeto que não existe no começo da

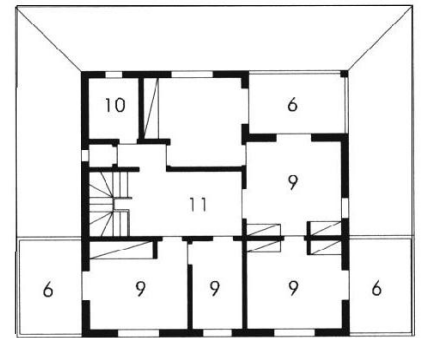


Fig. 71: Casa Modernista no Pacaembu, São Paulo, Gregori Warchavchic, 1930.

descrição<sup>7</sup>". Para Martinez o processo projetual implica uma série de operações que resulta em um modelo do qual será copiado um edifício. Contudo não há apenas um único processo projetual, apenas uma única maneira de se levar a cabo esse processo. Para ele, nesta possibilidade de variação de abordagens reside o *partido*:

Mesmo que imaginássemos que o caminho percorrido dos "croquis preliminares" até o "projeto" fosse sempre um aumento na precisão com a qual o projetista imagina – e portanto representa – o objeto que está criando, permaneceria a incógnita de como chegou a produzir sua primeira configuração que em seguida "desenvolve". Nos termos empregados anteriormente, como se chegou a esta estruturação da forma geral que se costuma chamar de "partido"?<sup>8</sup>

---

## O CARÁTER

Caráter, segundo o Dicionário do Aurélio pode assumir significados como: 1) o conjunto de traços particulares, o modo de ser de um indivíduo, ou de um grupo; índole, temperamento; 2) o conjunto das qualidades (boas ou más) de um indivíduo; 3) gênio, humor, temperamento; 4) firmeza e coerência de atitudes; domínio de si; 5) expressão apropriada, ajustada; propriedade; 6) aspecto morfológico ou fisiológico usado para distinguir de outro (s) um ser ou grupo de seres (biologia). De forma mais ampla, caráter é o que diferencia.

Embora esses significados sejam relativos a situações gerais, muitos deles são plenamente válidos se aplicados aos edifícios. Sendo mais específico à arquitetura, caráter significa o conteúdo simbólico contido no edifício. Porém, para que o edifício tenha êxito é essencial que esteja investido do caráter apropriado e vir ainda acompanhado de composição correta, embora uma condição não garanta a existência da outra. Os termos, caráter e composição, são relativamente recentes na história da arquitetura, pois se começa a falar deles apenas em meados do século XVIII.

Entretanto, a questão do caráter parece mais complexa e contraditória, pois as obras do passado antigo e mesmo a dos tratadistas da Renascença como Palladio e Alberti foram erigidas sem o seu conhecimento. Ainda hoje há controvérsias e teóricos admitem que a presença do caráter não é um atributo necessário para a arquitetura.

Quatremère de Quincy abordaria o problema da identidade na arquitetura em seu *Encyclopédie Méthodique*, em 1788, e determinaria a existência de três variantes de caráter em arquitetura, um caráter essencial, sinônimo de força e grandeza, um caráter distintivo ou de originalidade e um caráter relativo, sinônimo de propriedade e conveniência, demonstração de finalidade. Caráter essencial: este seria o atributo da infância heróica da arte egípcia e da arte grega, e implica a aparência de solidez simples e imponente, majestosa, a regularidade e a simetria, tudo que se aproxima de uma idéia de unidade. Caráter distintivo ou caráter de originalidade: este é o instrumento de classificação da fisiologia dentro da espécie, como a leveza chinesa face à solidez maciça egípcia, a graça e a harmonia gregas face ao

luxo e ao orgulho dos romanos. Para Quatremère o apogeu de uma época histórica ou de grandeza de uma civilização ou povo está em razão direta com o desenvolvimento de sua arquitetura peculiar e com a consagração do tipo definitivo que a caracteriza. Povos com idênticas crenças e costumes e climas análogos compartilham o mesmo tipo arquitetônico, não obstante apresentem modificação de detalhes. Caráter relativo: é o que se pode ensinar e expressar. Caracterização relativa é arte de tornar sensíveis, pelas formas materiais, as qualidades intelectuais e as idéias morais que podem se exprimir nos edifícios, ou de fazer conhecer, pela concordância ou a conveniência de todas as partes constitutivas de um edifício, sua natureza, sua propriedade, seu emprego, sua destinação.

Segundo as próprias palavras de Quatremère, que assim se referia às estratégias de caracterização:

Todo edifício seja qual for, é destinado a um uso qualquer. É a expressão aparente do seu uso que constitui seu caráter relativo. Essa expressão, segundo a natureza dos edifícios, pode ser manifesta seja pela gradação de riqueza e de grandeza proporcionada à sua natureza, que exigem as convenções sociais, seja pela indicação das qualidades morais inerentes a cada edifício e da qual o sentimento, como se disse, parece fora de recurso às regras, seja pelas formas gerais e parciais da arquitetura; seja pelo gênero da construção que esta pode empregar; seja pelos recursos da decoração, e enfim pela escolha dos atributos que dela fazem parte<sup>9</sup>.

Já, Julien Guadet, também professor integrante da École des Beaux-Arts de Paris, em seu *Elements et Theorie de l'Architecture* (1904) afirmaria existirem duas variantes de caráter: o caráter programático, que procura revelar a finalidade do edifício, ligado ao seu uso; o caráter genérico, que se preocupa em representar a cultura, a época, o lugar.

É válido observar que o caráter programático estaria bastante presente na arquitetura carioca. Há nessa escola toda uma preocupação em se criar formas e elementos diferenciados para distinguir programas. Talvez o exemplo mais explícito dessa atitude esteja no conjunto de edifícios de Oscar para a Pampulha. Isto também se vê claramente nas torres de escritório voltadas para uso público e para uso institucional. Há uma monumentalidade no MESP [fig. 72] que não está presente no ABI [fig. 73], seja pela presença da esplanada, pela altura dos pilotis, pela escolha dos materiais de revestimento e pela própria presença de obras de arte aplicadas ao corpo do edifício. Essa diferenciação se acentua ainda mais quando se trata de edifícios residenciais. Nestes, os pilotis deixam de pertencer à ordem gigante para se adequarem à ordem simples. Os brise-soleil abstratos e repetitivos dão lugar aos cobogós em diferentes materiais, formas e cores. A própria relação com a rua e a calçada se modifica em busca de uma adequação maior à escala humana, veja-se o Parque Guinle [fig. 74] de Lucio Costa.



**Fig. 72: MESP, 1936-1945.**



**Fig. 73: ABI, Rio de Janeiro, Irmãos Roberto, 1936.**



**Fig. 74: Parque Guinle, Lucio Costa, alameda junto ao Caledônia. (1948-1954)**

A segunda variante de caráter também está presente na arquitetura carioca, pois da cultura brasileira, do clima tropical e da topografia do Rio de Janeiro é signatária direta. Entretanto, não há por parte dessa escola a exclusividade atribuída pela escola brutalista paulista. Segundo Maria Luiza Sanvitto “o que se pode verificar é que a expressão do uso da forma arquitetônica- o caráter programático- era um aspecto que não preocupava o Brutalismo Paulista. As mesmas formas arquitetônicas eram utilizadas em residências, escolas, bancos e clubes. Por outro lado, o caráter genérico tinha a presença no ideário dessa corrente arquitetônica pelo vínculo que mantinha com os problemas sociais do país<sup>10</sup>”.

Portanto, muito dessas noções de caráter surgidas na tradição acadêmica acabaram presentes nas obras cariocas construídas entre as décadas de 30 e 50, devido em grande parte à condução segura de Lucio Costa a muitas das questões surgidas com a nascente arquitetura moderna brasileira. Lucio se graduara na Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, criada à imagem e semelhança da École des Beaux-Arts de Paris e, dirigira a própria ENBA em 1931, por um curto e revolucionário período é verdade, mas de forma a transforma-la profundamente. Em seus relatos sobre o Pavilhão Brasileiro para a Feira de Nova York (1939), Lucio diz que a curva é o mote da solução, “dando ao conjunto graça e elegância e fazendo com que assim corresponda, em linguagem acadêmica, à ordem jônica, e não à dórica, ao contrário do que sucede o mais das vezes na arquitetura contemporânea<sup>11</sup>”. Para ele, “essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo ao outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco (no bom sentido da palavra) e representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira<sup>12</sup>”.

A idéia de espírito de arquitetura de uma nação já havia sido pleiteada pelo Gruppo 7<sup>13</sup> que elege a simetria como uma forma de determinar uma característica reservada a uma certa cultura, no caso, a italiana. Lucio que, embora não procure uma arquitetura calcada em razões nacionalistas, sente a necessidade de se dotar a arquitetura moderna brasileira de uma certa identidade local. Comas lista as características dessa arquitetura brasileira que servirão como uma cota bastante específica para a arquitetura internacional:

A sua grande contribuição está nas inovações destinadas a evitar o calor e os reflexos luminosos em superfícies de vidro, por meio de quebra-sóis externos de vários tipos, horizontais e verticais, elaborados ou simples, móveis ou fixos, tradicionais ou inovativos. Le Corbusier pode ter tido a idéia do quebra-sol mas são os brasileiros que a viabilizam, explorando habilmente os contrastes de luz e sombra. A tradição de alvenaria latina se transpõe para o concreto armado e se acompanha de paredes azulejadas, revestidas de pedra nativa ou rebocadas e pintadas com cores suaves, de muita meia-água e de abundantes espaços intermediários entre exterior e interior, varandas, pátios e sacadas, o andar nobre elevado sobre o térreo vazado sendo uma constante. Linhas superfícies e volumes curvos usados com

propriedade são freqüentes. Generosidade de espaços, abertura de planta, audácia de soluções arquitetônicas, atmosfera de graça e gentileza são tomadas por verdadeiras reflexões de caráter brasileiro. Considera-se exemplar a adaptação ao clima, à terra, ao povo<sup>14</sup>.

Há, pois, uma idéia de caráter de arquitetura brasileira e o próprio Lucio Costa assim o confirma quando discute os destinos da Casa do Brasil na Cidade Universitária de Paris com Le Corbusier, ao discordar dos rumos dados à obra:

(...) para que essa empreitada possa ser levada a cabo é preciso levar em conta o seguinte (...) trata-se de uma casa feita para Paris, sem dúvida, mas destina-se ao **governo brasileiro** e **a brasileiros** e que, conseqüentemente, não deve ser concebida nem realizada de maneira a traduzir um espírito e uma intenção que se possa considerar como **anti-brasileiro** ou **anti-brasileira**. Gostamos das soluções claras e naturais, do que é simples e harmonioso, somos sensíveis à graça. Não gostamos do que é brutal, rebarbativo, complicado. Os recortes, as formas angulosas e agressivas nos desagradam<sup>15</sup>. (negritos do próprio Lucio)

É sem dúvida nenhuma, fascinante acompanhar a discussão entre dois mestres do gabarito de Le Corbusier e Lucio Costa sobre as coisas vitais da arquitetura. Da argumentação de Lucio destacam-se alguns pontos como a evidente idéia de nacionalidade, a noção de caráter e, finalmente, a idéia de que arquitetura é escolha, representada no texto pela palavra *intenção*.

As proposições relacionadas à nacionalidade e caráter fazem parte de uma mesma intenção e, portanto, se misturam ou se complementam. Porém, qual seria a noção de escolha para Lucio? Segundo seu texto exposto no Correio da Manhã de 1951, intitulado: *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, obtêm-se o seguinte:

Conquanto seja, de fato, e cada vez mais, ciência, a arquitetura se distingue, contudo, fundamentalmente, das demais atividades politécnicas porque, durante a elaboração do projeto e no próprio transcurso da obra, envolve a participação constante do *sentimento* no exercício continuado de escolher, entre duas ou mais soluções, de partido geral ou pormenor, igualmente válidas do ponto de vista funcional das diferentes técnicas interessadas – mas cujo teor plástico varia -, aquela que melhor se ajuste à intenção original visada. Escolha que é a essência mesma da arquitetura e depende, então, exclusivamente, do *artista*, pois quando se apresenta é porque o *técnico* já aprovou indistintamente as soluções alvitradas.

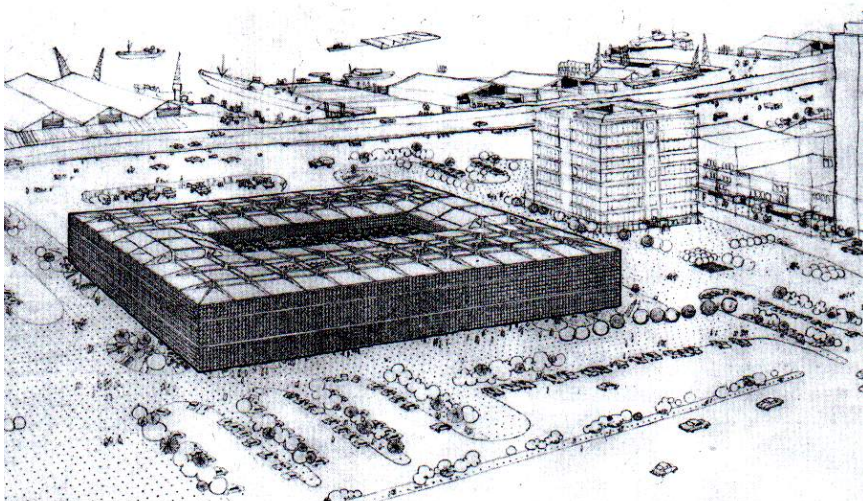
Para Lucio as manifestações da arquitetura poderiam ter duas concepções formais opostas: a primeira dinâmica e orgânico-funcional, que se referia à arquitetura gótica; a segunda estática e plástico-ideal, que se referia à arquitetura clássica. A primeira Lucio comparou à uma flor que se desenvolve de dentro para fora,

e a segunda à um cristal matematicamente composto. Para Lucio, ambas poderiam comparecer alternadas ou em conjunto na arquitetura moderna, graças à separação promovida entre o suporte e a estrutura, propiciado pela estrutura Dom-Inó de Le Corbusier.

Lucio se refere ao MESP como um edifício de espírito calcado na severidade dórica, enquanto alude que o Pavilhão Brasileiro de Nova York [fig.75] espírito da elegância jônica. Ambos os edifícios contêm colunatas de ordem gigante, entretanto a do MESP que atinge dez metros de altura livre é em concreto armado em ampla seção circular, enquanto os esbeltos pilares do pavilhão são em estrutura metálica revestida por chapas curvas. A arquitetura carioca de então transforma os funcionais pilotis em um rico elemento construtivo. Isto se verifica ao adotar critérios específicos para caracterizar edifícios de escritório, em que utilizam a ordem gigante e a ordem simples para edifícios residenciais.

A essa escolha antecipada de elementos que deverão respeitar o caráter ao qual o edifício estará investido Lucio Costa denomina de *intenção original*. Segundo suas próprias palavras:

Convirá acentuar a importância da *intenção*, porquanto a expressão final da obra dependerá do fiel e constante apego a essa intenção original. Assim, por exemplo, as chamadas ordens clássicas - dórica, jônica, coríntia - correspondem pura e simplesmente à expressão plástica de intenções diferentes, acrescidas àquela intenção maior de sereno equilíbrio, peculiar à arte grega: no dórico, força contida; no jônico, graça e elegância; no coríntio, requinte e riqueza; ordens estas a que os romanos acrescentaram a toscana, de intenção mais utilitária, e, no sentido oposto, a hiperbólica ostentação da ordem "compósita"- fusão da coríntia com a jônica<sup>16</sup>.



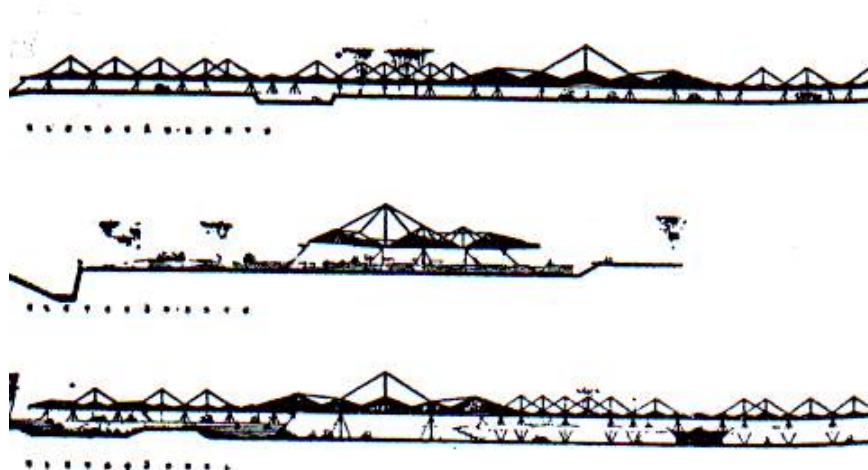
**Fig. 76:** 2º prêmio no concurso para o Mercado Municipal de Porto Alegre, 1967, A. Assad, J. Sanchotene, J. Gandolfi, Forte Netto, O. Muller, R. Gandolfi e V. de Castro.

A solução de embasamento apresentada no edifício da Petrobrás respeita esse mesmo código. Utiliza a ordem gigante para o térreo com triplo pé direito livre. A robustez dos pilares em cruz remete à ordem dórica. A própria estaticidade e introspecção



**Fig. 75:** Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova Iorque, 1939, Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

do edifício respiram esse mesmo espírito. Mesmo os pilones encontrados no BNDE DF e no Banco do Brasil de Caxias do Sul seguem esta mesma idéia de austeridade, assim como as sisudas pilastras seriadas do Departamento de Segurança Pública. O mesmo não se pode dizer das estruturas leves e mutantes encontradas nos projetos para atividades sociais mais livres e cotidianas como a do Mercado Municipal Centro de Porto Alegre [fig. 76], o Tênis Clube de Presidente Prudente [fig.77], que, segundo os ensinamentos de Lucio respirariam o espírito jônico.



**Fig. 77: 2º prêmio no concurso para o Tênis Clube de Presidente Prudente, 1966, Luiz Forte Netto.**

## A COMPOSIÇÃO

Segundo o Dicionário do Aurélio, o termo composição pode assumir diversos significados, todos relacionados à arquitetura, entre eles: 1) formar ou construir de diferentes partes, ou de várias coisas; 2) entrar na composição de, fazer parte de; 3) produzir, inventar (escrevendo, pintando, esculpindo, etc.); 4) colocar ou dispor com certa ordem ou arranjo; 5) conformar, aparentar; 6) reconciliar, harmonizar; 7) pôr em ordem, arranjar, arrumar, ajeitar, endireitar.

Colin Rowe afirma que a idéia de composição arquitetônica é uma ação típica das gerações do século XIX:

Durante o Renascimento, a noção de composição arquitetônica jamais foi pensada como algo isolado e, ainda que um Reynolds ou um Soane tenham se mantido abertos às possibilidades cênicas da arquitetura, a composição arquitetônica não tem um papel muito importante em suas teorias. O surgimento de uma literatura sobre esse tema é um fato relativamente recente e, enquanto representação da coordenação de um ponto de vista subjetivo, parece ser uma idéia característica do final do século XIX<sup>17</sup>.

O ensino de projetos da École des Beaux-Arts de Paris fundamentava-se no desenvolvimento de códigos específicos que, diferenciavam o ato de concepção de um projeto e sua execução, ou seja, o método da composição. Este sistema alcançaria seu mais alto grau de articulação nos projetos para o Prêmio de Roma,

um concurso entre os alunos em final de graduação promovido anualmente pela escola, em que o prêmio era a estadia por um ano em Roma, a fim de desenvolvimento de estudos mais aprofundados sobre aquela cidade, o berço da cultura clássica. Arquitetos como Henry Labrouste e o professor Viollet-le-Duc conquistaram esse prêmio. Alfonso Corona Martínez<sup>18</sup> esclarece que a questão compositiva não se refere unicamente a como um arquiteto projeta, mas também como se ensina a projetar: "(...) a teoria do projeto e o ensino da arquitetura são freqüentemente inseparáveis". Por esse motivo utiliza em seu livro *Ensaio Sobre o Projeto*, textos escritos por professores arquitetos escritos com intenção didática. O fato dos arquitetos professores e assíduos participantes de concursos paranaenses não terem deixado textos sobre a sistemática de projeto por eles aplicada e ensinada é sem dúvida uma severa crítica a eles imputada. Leonardo Oba alega que naquele momento estavam concentrados em fazer e discutir a arquitetura através de projetos e obras, e, para que os textos teóricos fossem elaborados deveria necessariamente existir a experiência de um substrato prático já estabelecido<sup>19</sup>.

Entretanto, outros arquitetos da história conseguiram imprimir em suas carreiras práticas e teóricas a mesma condição. É o caso do citado Viollet-le-Duc que na longa citação, assim se refere à questão do projeto e da composição, segundo um arquiteto ideal:

[Digamos que] um arquiteto tenha um edifício para construir; foi-lhe enviado um programa confuso (como todos os programas escritos), cabe a ele dar ordem a esta primeira matéria. Deve satisfazer às necessidades e aos serviços diversos; estuda-os separadamente, não deve pensar na arquitetura, quer dizer, no invólucro destes diversos serviços; ele se contente em colocar ingenuamente cada coisa em seu lugar; em cada uma das partes deste programa, percebe um ponto principal e o faz sobressair; seu trabalho complicado, confuso, simplifica-se pouco a pouco (porque as idéias simples são as últimas a chegar). Logo busca juntar estas partes estudadas separadamente, ele ainda está simplificando; mas este conjunto de estudos, reunidos por meios mesquinhos, não o satisfaz; sente que a este corpo falta unidade, pode-se perceber as emendas, elas são canhestras. Continua procurando, coloca à direita o que está à esquerda, na frente o que está atrás, troca cem vezes as disposições de detalhe de sua planta. Depois (suponho que se trata de um arquiteto consciencioso, que ama a sua arte e é severo consigo mesmo) ele se retira, deixa de lado as folhas cobertas de rascunhos; de repente, acredita ter percebido em seu programa uma idéia principal, dominante (observe que ninguém a colocou ali). A luz se faz: em vez de começar seu projeto pelos detalhes para chegar à combinação do conjunto, inverte sua operação; vislumbrou o edifício, o modo em que os diversos serviços devem se submeter a uma disposição ampla, comum a todos. Então estes detalhes, cujo arranjo torturava seu espírito, encontram seu lugar natural. Encontrada a idéia mãe, as idéias secundárias classificam-se por si mesmas e chegam no momento oportuno. O arquiteto é dono do seu programa, ele o domina, ele o refaz com ordem, ele o completa e o aperfeiçoa<sup>20</sup>.



Percebe-se no relato de Viollet-le-Duc a importância dada ao processo de organização elaborado a partir do desenho da planta e, da busca incessante de uma idéia a qual denomina de *idéia mãe*, talvez a mesma a qual Louis Kahn denominara de *idéia forte*. O texto diz mais adiante: “Encontrada sua planta, o edifício eleva-se em seu espírito; vê como será construído, a idéia dominante da planta reproduz-se na elevação...” e ainda “...a idéia da planta reaparece franca na elevação, ela indica as partes que devem ser enriquecidas e aquelas que devem ser eliminadas. Assim compõe o arquiteto”.

No entanto, já se disse que o ato de compor do arquiteto nem sempre seguiu esse procedimento, calcado em processo intelectual de desenhos realizados à priori da obra a ser executada em seu canteiro.

Alan Colquhoun<sup>21</sup> faz um paralelo com a história da música para ilustrar esta utilização de códigos que permitiriam numa obra a separação entre o conceber e o executar. Até então os músicos da antiguidade passavam suas regras gerais de geração para geração. As regras eram elaboradas como resultado de sucessivas invenções individuais que eram lentamente incorporadas à tradição. O executante convertia estas regras diretamente em música através de sua própria improvisação. Com o surgimento da notação musical, ou um código de representação das idéias musicais, a produção da música se separa. Passam a existir dois executantes, o que compõe solitariamente em sua mesa e o instrumentista que interpreta a composição junto a uma orquestra. Assim, códigos visuais que auxiliam a memória permitiram a composição e a execução de músicas com estruturas mais complexas. Para Colquhoun, ambas as artes, música e arquitetura, se utilizaram destes códigos de composição em um mesmo momento no século XVIII, e a partir deles puderam ser imaginadas sob grande intensidade romântica.

Portanto, a separação entre projetistas e executores, como pessoas distintas, acontece desde o Renascimento. Esta separação cria a necessidade de objetivar as idéias dos primeiros e expressá-las em uma linguagem compreensível para os segundos. Sobre isso também se pronunciou Richard Neutra:

Historicamente, plantas e especificações são um dado recente. No passado, aquele que fazia um desenho, em geral, o transmitia de forma direta para sua equipe de construção e o explicava mostrando diretamente o que deveria ser feito. Seu êxito na concretização da obra dependia também dos traços imponderáveis de sua personalidade. A produção de obras musicais seguiu durante muito tempo processos similares de transferência imediata. A primeira partitura completa de um obra musical, que não deixava praticamente nada para ser completado e ornamentado durante a execução, tem apenas dois séculos<sup>22</sup>.

Entretanto, Durand acrescentaria significados novos e abstratos ao termo *composição*. Como professor da recém fundada Escola Politécnica, escreveu dois livros<sup>23</sup> complementares sobre tipologia gerativa. O primeiro, chamado de *Grand Durand*, apresenta uma exaustiva coletânea dos edifícios mais notáveis da

época, ordenados por tipos. No segundo livro, *Précis des Leçons d'Architecture donnés à l'École Polytechnique*, mostrava uma série de componentes arquitetônicos apresentados como soluções básicas para os numerosos problemas de projeto passíveis de existir. Durand desenhou todos os componentes sobre uma mesma retícula [fig. 78], o que contribuiu para transformá-lo em catálogo de formas vazias, que não aludem a nenhum programa ou a um uso específico, pois estão abertos a qualquer possível solução. A idéia de organizar e combinar formas como noção de composição não era nova. Sem precedentes, porém, era a maneira abstrata com que passam a ser manipuladas. Durand tinha consciência da premente necessidade por novos edifícios (teatros, presídios, estações, museus, etc.) para fazer frente às inéditas funções da sociedade (não apenas em seu país, mas também nas novas colônias francesas), e procura estabelecer uma metodologia universal da edificação, mediante a qual, estruturas econômicas e apropriadas poderiam ser recriadas. Em verdade, como bem salienta Corona Martinez, por novos edifícios entenda-se programa. "A existência de um programa escrito reflete, de certo modo, a novidade dos temas de arquitetura do século XIX, seja por se tratar de atividades que não existiam anteriormente (o deslocamento maciço de viajantes na estação de trem), seja por uma mudança na encomenda e na natureza do usuário, que os transforma de privados em públicos (bibliotecas, coleções de arte), ou que reflete mudança nos costumes (o apartamento da burguesia) e modificações nas ações e nos equipamentos que as servem (hospitais, edifícios administrativos e industriais)<sup>24</sup>".

Pela ótica de Durand, para trabalhar sobre esses programas diversos, bastar-se-ia re-arranjar ou permutar tipos fixos de plantas sobre eixos moduladores, tudo arranjado sobre papel quadriculado. Nesse método em que cada quadrado do papel é equivalente aos demais, sobre ele pode ser representado o espaço mais importante ou o mais insignificante. Trata-se de um processo igualitário que, a princípio desarticula a hierarquia formal herdada da tradição. Embora isso não tenha ocorrido sob Durand ou mesmo no século XIX, acontecerá no século XX, em que não haverá hierarquia espacial *a priori*. Daí que, para Durand os estudos das ordens, estilos e relações de parte e todo deixam de ser o objetivo principal, para apenas atuarem como uma possível ornamentação a ser aplicada sobre uma organização previamente estabelecida.

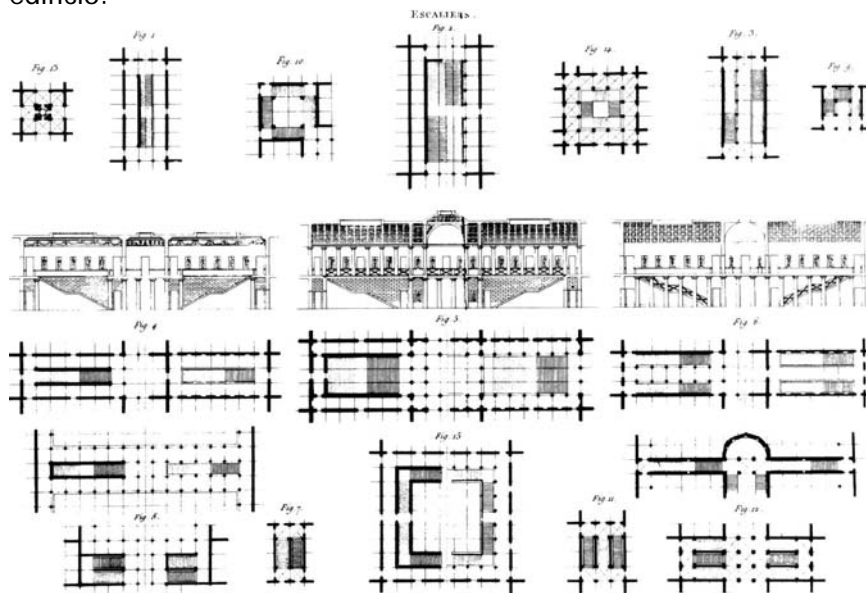
Sob as palavras de Durand, o caminho a ser seguido na composição de um projeto qualquer deveria ser:

Combinar entre si os diversos elementos, passar seguidamente às diferentes partes do conjunto, este é o caminho que deve ser seguido quando se aprende a compor: quando se compõe, pelo contrário, deve-se começar pelo conjunto, continuar pelas partes e terminar pelos detalhes. Dado o programa de um edifício, deve-se examinar antes de tudo se, de acordo com o uso a que está destinado esse edifício, todas as partes que o compõem devem estar unidas ou separadas e se, conseqüentemente, deve oferecer em sua planta uma única massa ou várias; se essa massa ou massas devem ser cheias ou vazadas por pátios

centrais; se o edifício, qualquer que seja – por outro lado – a sua disposição, pode dar para a via pública ou deve estar distanciado desta por algum recinto; se todas as suas partes estão destinadas a usos semelhantes ou diferentes; examinar, no segundo caso, quais são as partes principais e quais aquelas que estão subordinadas a elas; estabelecer qual o número de partes principais e das demais, e quais devem ser seus tamanhos e respectivas localizações; reconhecer finalmente se o edifício deve ter um único andar ou vários, ou um único piso em certas partes e vários em outras<sup>25</sup>.

Vemos aparecer no texto a palavra “elemento”, e uma classificação para “partes” principais e secundárias. A primeira se refere à componentes físicos construtivos e a segunda se refere aos espaços e seus agrupamentos que, segundo Viollet-le-Duc se denominam de “diversos serviços” que o edifício projetado deveria conter.

Em geral, a noção de composição implica “colocar junto”, isto é, relacionar partes para formar um todo, decidir qual será a relação entre essas partes, criar uma estruturação do futuro edifício.



**Fig. 78:** Página do Livro de Durand *Précis des Leçons d'Architecture données à l'école Polytechnique*.

Assim, por meio dos tratados de Durand, a composição tornava-se ainda o mecanismo regulador entre as equações: *forma e programa (forma e função)*, convertendo-se em conceito básico para entender a idéia de arquitetura que surgia naquele momento. A relação com a história ficava comprometida pelo fato dos novos programas edilícios não terem precedentes ou, ainda pior, pelas menções de fundo historicista à que se lançavam mão para resolver as fachadas, independentes das reais problemáticas sugeridas pela planta.

Daí que, se para Quatremère o *tipo* era inseparável de suas condições históricas e culturais, para Durand, pelo contrário, não havia inconveniente em usar a tipologia independentemente do contexto.

É relevante lembrar aqui a diferença quanto ao conceito de módulo dado por Quatremère de Quincy e o conceito de composição modular utilizado pela Academia Francesa de Belas Artes, herdado de Durand: para Quatremère, o módulo era uma idéia clássica para designar um princípio, cujos desenvolvimentos aritméticos determinariam a harmonia da forma geral do edifício:

Medida em arquitetura é o elemento que foi tomado de uma de suas partes que constituem a disposição dos edifícios, ou de uma fração qualquer de uma de suas partes, e com o qual se determina a altura e a espessura das colunas, assim como também as relações e as proporções de todos os membros<sup>26</sup>.

Tal colocação fica clara ao nos depararmos com o Tempietto (cripta San Pietro em Montorio) de Donato Bramante, construído em Roma em 1502. A coluna age declaradamente como valor modular, como determinante da forma circular do conjunto, do oratório e da cúpula. Toda a obra, tanto no que se refere às duas coordenadas horizontais quanto à coordenada vertical, estão regidas por uma medida básica, o diâmetro das colunas.

O conceito de composição modular surgiu na mesma época, mediante a tentativa de Durand em fixar esquemas de articulação espacial relacionados às funções específicas dos edifícios. Acabou dando lugar à multiplicação dos esquemas tipológicos (bancos, hotéis, escolas, etc.), mas com o único propósito de eliminar o núcleo de figuratividade contido na antiga tipologia, formando uma pseudo-tipologia essencialmente planimétrica e distributiva. Indiscutivelmente tal procedimento se adequava às exigências utilitárias e às possibilidades tecnológicas dos novos meios construtivos, mas, esteticamente, empregava formas estilísticas arbitrárias, consideradas históricas. Como já se disse, seriam os estilos de arquitetura tão empregados a partir desta época.

A composição, essa forma abstrata e pragmática de se abordar o projeto, iniciada por Durand, estava em conexão direta com o processo de projeto realizado a partir de 1920. Um exemplo disso está nos esquemas realizados por Le Corbusier no concurso internacional para o Palácio dos Soviets (1931) [fig. 79], em que as mesmas partes independentes do edifício são experimentadas em diversas posições, o que possibilitou vários arranjos do mesmo conjunto, organizados por eixos organizativos gerais. Le Corbusier optaria pela organização simétrica segundo um eixo longitudinal, aliás, solução que envolve a simetria absoluta, outro tabu para os arquitetos modernos.

Também Le Corbusier utilizaria como método de proporção para seus edifícios a divisão áurea do retângulo (empregados por arquitetos do Renascimento e do Barroco, como Palladio) e, indo mais além, desenvolveria um sistema métrico calcado nas medidas humanas (o Modulor) [fig. 80] que, a exemplo do módulo de Bramante, buscaria uma estreita ligação entre as três dimensões do edifício e o homem. Sabe-se que esses recursos compositivos foram muito

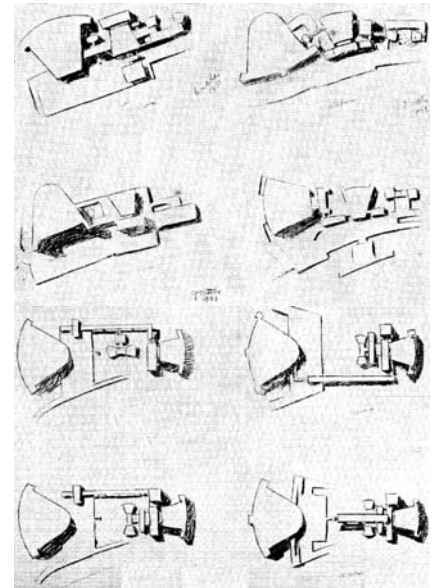


Fig. 79: Le Corbusier e Pierre Jeanneret, diagrama que apresenta as diversas etapas do projeto para o Palácio dos Soviets, em que os elementos acabam por conquistar independência funcional.

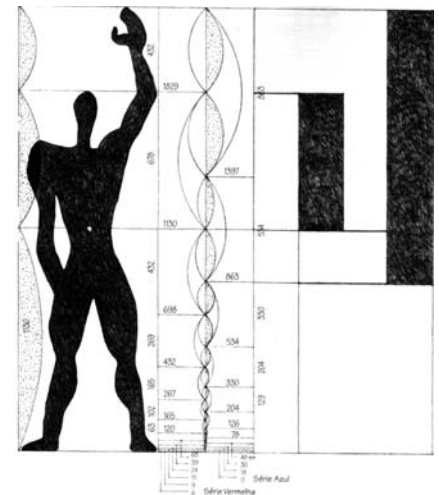


Fig. 80: Le Modulor, de Le Corbusier, 1942-1946.

utilizados e largamente divulgados pelo mestre, e, portanto, tiveram grande repercussão entre os arquitetos do mundo todo.

Estes fatos indicam a existência de uma tradição acadêmica vigente durante o movimento moderno ou, pelo menos, da aplicação de algumas categorias teóricas com valor genérico desenvolvidas por essa tradição, ou ainda, não vinculadas diretamente à uma formulação estilística determinada. Isto não é novidade. Teóricos como Colin Rowe, Alan Colquhoun e Reiner Banham exploraram exaustivamente esse tema durante a segunda década do século XX. Em sua tese, *Theory and Design in the First Machine Age* (1960), Banham<sup>27</sup> afirma que é justamente a tradição de instrução acadêmica uma das causas específicas para o surgimento da arquitetura moderna durante a década de 20. Comas concorda com a tese de Banham sobre a relação então existente entre a instrução acadêmica e os primeiros modernos e acrescenta a idéia de que algo semelhante ocorria no Brasil, sob a articulação de Lucio Costa<sup>28</sup>:

Distribuída em todo o mundo, a maior parte de sua energia e autoridade derivava da École des Beaux-Arts em Paris, da qual Guadet foi o último teórico. Professor de Perret e de Tony Garnier, não deixa de afetar as idéias e a prática de Le Corbusier. Banham propõe logo, sem desenvolver o argumento, que a influência de Le Corbusier foi maior onde a tradição francesa da Beaux-Arts foi mais forte. Quando se sabe que Guadet foi livro de cabeceira de Lucio, a viabilidade potencial do argumento aumenta<sup>29</sup>.

Mas quem era Guadet? Em sua aula inaugural do curso de Teoria da Arquitetura da École des Beaux-Arts em 1984, publicado como *Éléments et Théorie de l'Architecture*, Julien Guadet afirma que a originalidade da École reside na liberdade absoluta, no direito do estudante escolher seu professor e sua vida artística.<sup>30</sup> Guadet insiste na exemplaridade do precedente clássico, mas o define de modo estilístico. O precedente clássico é toda a forma que resistiu ao julgamento do tempo, porque vazada em elementos consagrados pela razão, pela tradição lógica e firme respeito aos princípios superiores, gerais e invariáveis da arte. Guadet nota que cada grande época artística tem a sua beleza própria, mas em todas, a despeito das diferenças exteriores, são axiomáticas a busca da beleza no verdadeiro e pelo verdadeiro, a fidelidade leal ao programa, tanto quanto respeito ao terreno, à localização e ao clima, assim como a verdade da construção, implicando que interior e exterior apareçam como a consequência recíproca, rigorosa e necessária um do outro e a estabilidade se evidencie incontestemente<sup>31</sup>.

Não há como se negar a validade das declarações de Guadet, e o porque de sua influência sobre mestres da arquitetura moderna como Le Corbusier e Lucio Costa.

Assim, embora negada por toda a vanguarda européia, encontra-se com frequência elementos compositivos na construção dos projetos modernos. A simetria se enquadra perfeitamente a isso e as plantas e fachadas livres de Le Corbusier são explícitas estratégias compositivas. Trata-se, portanto, da composição

moderna que, recebe nomações diversas como *composição elementar*, aplicada por Banham, e *composição periférica* utilizada por Colin Rowe, abaixo definida por ele:

A composição periférica dificilmente era reconhecida, devido a uma postura mental contra o exercício de uma preferência estética; mas, se era empregada conscientemente ou não, parece sempre ter proporcionado um princípio de organização muito importante. Quando Siegfried Giedion escreve que a Bauhaus “se expande como um molinete” ou que “a planta baixa não tem a menor tendência a contrair-se sobre si mesma”, está identificando uma de suas manifestações. Quando Philip Johnson adverte que nos primeiros edifícios de Mies “a unidade do projeto já não é a habitação cúbica, mas uma parede isolada e independente que sai de sob a cobertura e se estende em direção à paisagem”, está reconhecendo outra. Mas em Garches a “abolição do centro” acontece de um modo ainda mais radical que na Bauhaus ou no Pavilhão de Barcelona, e é aí que a importância da idéia periférica se põe claramente de manifesto<sup>32</sup>.

Mesmo os cinco pontos da nova arquitetura, o pilotis, o teto terraço, a planta livre, a janela horizontal e a fachada livre, podem ser interpretados como cinco elementos compositivos de arquitetura, algo como as ordens de Sêrlio para a arquitetura tradicional. Como na lâmina da *Oeuvre Complète 1910-29*, cada um dos cinco pontos se esquematiza contraposto a um elemento de arquitetura, elemento de composição ou princípio de composição predominante na prática convencional. Comas chama a atenção que nenhum dos cinco pontos é invenção própria ou necessariamente contrário à tradição, embora invertendo a norma mais convencional:

O pilotis interpreta a base do edifício em termos de vazio, como no Palácio dos Doges ou qualquer construção sobre arcadas. Como na arquitetura árabe ou moçárabe, o teto-jardim se opõe ao telhado tornando efetiva a horizontalidade da cornija. Tomados em conjunto, pilotis e teto-jardim implicam uma elevação tripartite, com base, corpo e coroamento. A janela horizontal contradiz a janela vertical antropomórfica, mas recorda fechamentos de galerias em La Coruña ou em casario ibérico e ibero-americano. A fachada livre substitui a parede perfurada regularmente por uma superfície livremente composta e possivelmente pitoresca. A planta livre se opõe à planta paralisada em que celularização espacial e estrutura coincidem<sup>33</sup>.

Pode-se, portanto, mais que se referir ao senso de composição de cunho clássico, evocar a idéia de composição corbusiana, com sua simultânea afirmação e negação da simetria, da centralidade e da hierarquia, com seu plano livre e sua seção paralisada, com seus limites geometricamente precisos e seus incidentes periféricos informais, com suas inversões de tectonicidade e sua utilização de traçados reguladores, com seus jogos de volumes geometricamente unitários.

É a essa composição que Lucio Costa e os jovens arquitetos cariocas tomarão como bíblia da arquitetura.

## NOTAS

<sup>1</sup> KOPP, Anatole. *Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa*. Nobel, Edusp, São Paulo, 1990, p.122.

<sup>2</sup> KOPP, Anatole, Op. Cit., p. 123.

<sup>3</sup> ROWE, Colin- *Maneirismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*, The Massachussets Institute of Tecnology, Cambridge (Massachussets) e Londres, 1976 e para a edição castelhana Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1978,1999, p.120.

<sup>4</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias - Tese de Doutorado prestada na Universidade de Paris VIII, em 2002, sob a orientação de Philippe Panerai, *Precisões Brasileiras, sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945*. p. 63.

<sup>5</sup> A Gestalt é uma Escola da Psicologia Experimental. Considera-se que Von Ehrenfels, filósofo vienense de fins do século XIX, foi o precursor da psicologia da Gestalt. Mais tarde, por volta de 1910, teve seu início mais efetivo por meio de três nomes principais: Max Wertheimer (1880/ 1943), Wolfgang Kohler (1887/ 1967) e Kurt Koffka (1886/ 1941), da Universidade de Frankfurt. O movimento gestaltista atuou principalmente no campo da teoria da forma, com contribuição relevante aos estudos da percepção, linguagem, inteligência, aprendizagem, memória, motivação, conduta exploratória e dinâmica de grupos sociais. A teoria da Gestalt, extraída de uma rigorosa experimentação, vai sugerir uma resposta ao porquê de umas formas agradarem mais e outras não. Esta maneira de abordar o assunto vem opor-se ao subjetivismo, pois a psicologia da forma se apóia na fisiologia do sistema nervoso, quando procura explicar a relação sujeito-objeto no campo da percepção.

<sup>6</sup> ROWE, Colin. *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978, 1999, p. 18-19.

<sup>7</sup> MARTÍNEZ, Alfonso Corona – Ensaio sobre o Projeto. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000, p. 12.

<sup>8</sup> MARTÍNEZ, Alfonso Corona, Op. Cit, p. 17.

<sup>9</sup> Conforme o verbete caractere, Quatremère de Quincy, Encyclopédie Méthodique, vol. , Paris, C. J. Panckoucke, 1788, que se estende por 50 páginas.

<sup>10</sup> SANVITTO, Maria Luiza Adams. *Brutalismo Paulista: uma análise Compositiva de Residências Paulistanas entre 1957 e 1972*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1994.

<sup>11</sup> COSTA, Lucio – Memória para o Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York de 1939, citado por Carlos Comas em sua tese de Doutorado *Precisões Brasileiras*.

<sup>12</sup> COSTA, Lucio, op.Cit.

<sup>13</sup> Gruppo 7: integrado por sete arquitetos milaneses: Luigi Figini, Guido Frete, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini, Carlo Henrico Rava e Giuseppe Terragni. O grupo, fundado em 1926, se apresentou ao público em 1927, com uma exposição na Bienal de Monza, e foi convidado no mesmo ano à exposição Werkbund de Stuttgart. Representava uma arquitetura fundada na análise racional das funções da obra e tratou de fundar uma tradição italiana de arte moderna da construção.

<sup>14</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias, Op. Cit., p. 6

<sup>15</sup> Carta de Lucio Costa para Le Corbusier, 05/02/56, em *Le Corbusier e o Brasil*, Cecília Rodrigues dos Santos (et al), São Paulo, Tessela, Projeto Editora, 1987.

<sup>16</sup> COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*, 1986-94, retirado de *Com a Palavra, Lucio Costa*, roteiro e seleção de textos de Maria Elisa Costa, Rio de Janeiro, Editora Aeroplano, 2000, p.56, 57.

<sup>17</sup> ROWE, Colin- *Maneirismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*, The Massachussets Institute of Tecnology, Cambridge (Massachussets) e Londres, 1976 e para a edição castelhana Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1978,1999, p.43.

---

<sup>18</sup> MARTÍNEZ, Alfonso Corona. Op. Cit, p. 16.

<sup>19</sup> OBA, Leonardo Tossiaki. Depoimento concedido ao autor da dissertação em novembro de 2002. Uma das críticas correntes aos arquitetos paranaenses (que tiveram êxito em concursos nacionais e atuaram como professores de escolas de arquitetura como as da UFPR e da PUC), foi a insípida fundamentação teórica de seus trabalhos e, mesmo, a irrelevante formação teórica promovida nos cursos por eles coordenados. Nenhum texto foi produzido e nenhum arquiteto da primeira geração se dedicou a pós-graduações e, muito menos em se preocupar em instalar cursos de mestrado e doutorado no Paraná, fato ainda hoje vigente.

<sup>20</sup> E.E. Viollet-le-Duc, *Entretiens sur L'architecture*, 1863-1872, 6º Entretien, p.192, citado por Alfonso Corona Martínez em *Ensaio sobre o Projeto*, p. 17 e 18.

<sup>21</sup> COLQUHOUM, Alan.

<sup>22</sup> NEUTRA, Richard. *Survival through Design*, 1952, p.292.

<sup>23</sup> DURAND, J. N. L., *Recueil et parallèle des édifices de tous genres, anciens et modernes*, Paris, 1801, e *Précis des Leçons d'Architecture données à l'École Polytechnique*, 2vols. Paris, 1802-1809.

<sup>24</sup> MARTÍNEZ, Alfonso Corona. Op. Cit, p. 89-90.

<sup>25</sup> J. N. L. Durand, *Précis des Leçons d'Architecture données à l'École Royale Polytechnique*, 1819, p.92, citado por Alfonso Corona Martínez em *Ensaio sobre o Projeto*, p. 20.

<sup>26</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dictionnaire Historique de l'Architecture*, Paris, 1832, p.630.

<sup>27</sup> BANHAM, Reyner- *Theory and Design in the First Machine Age*, Londres: Architectural Press, 1960.

<sup>28</sup> A relação entre a arquitetura moderna brasileira e a tradição acadêmica é fundamental para o estudo dos concursos aqui abordados e, portanto, será melhor abordado mais adiante.

<sup>29</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias- Tese de Doutorado prestada na Universidade de Paris VIII, em 2002, sob a orientação de Philippe Panerai, *Precisões Brasileiras, sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945*.

<sup>30</sup> Julien Guadet, *Éléments et Théorie de l'Architecture*, Paris, Librairie de la Construction Moderne, 1904, tome I, p. 82. (Retirado da Tese de Doutorado de Comas, p. 28.)

<sup>31</sup> Deve-se entender como imutáveis os princípios da arte, a tríade vitruviana firmeza, comodidade e beleza, não os princípios de composição. (Retirada da Tese de Doutorado de Comas, p. 28).

<sup>32</sup> ROWE, Colin. Op. Cit., p. 127.

<sup>33</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. Op cit, p. 54.



## SEGUNDA PARTE

**O CENÁRIO INTERNACIONAL,  
ORNAMENTALISTAS X RACIONALISTAS**

À medida que o século XVIII avança, as diferenças dentro do classicismo se tornariam insuportáveis. Paralelo à arquitetura baseada nos ideais de beleza da Beaux-Arts, surgem os *racionalistas*, críticos cuja característica maior era tornar explícito em suas obras os avanços tecnológicos, antes de ocultá-los ou disfarçá-los sob pesadas camadas de adornos. Na França, estas divergências ideológicas resultariam na fundação, em 1794, da Escola Politécnica, na qual um dos principais mestres foi Jean Nicolas Louis David Durand (1760-1834). Esta seria a primeira diferenciação percebida na história entre os afazeres ligados à arquitetura e à engenharia, noção que, mesmo sofrendo diferentes graus de interpretação, persiste até hoje. O título de engenheiro surgiu na França pós-revolucionária, utilizado vulgarmente pelos oficiais das *Artes de Fortificações e Cercos*, durante as guerras revolucionárias acontecidas entre 1792 e 1804.

Na Escola Politécnica, a tradição clássica como era conhecida até Blondel acabaria sendo subjugada pela crítica racionalista de Durand. Com ele, as formas clássicas seriam reduzidas a somente um repertório formal, passíveis de serem articuladas como um jogo de montar. Em contraste à preocupação enciclopédica de Quatremère de Quincy (1755-1849), que pensa no *tipo* como um sistema de classificação para ser utilizado sobre a história da arquitetura, Durand utiliza o *tipo* como um sistema de produção.

O então aluno da École des Beaux-Arts de Paris, Henry-Labrouste (1801-1875), aos 23 anos, obteve o 1º lugar no Grande Prêmio de Roma (1824) com um projeto para um Tribunal Penal e passaria a fazer parte desta elite descrita por Anatole Kopp. Labrouste ficaria cinco anos em estudos na Villa Médici. Doze anos após voltar de Roma seria encarregado de projetar e construir a biblioteca Saint Geneviève em Paris (1843-1850) [fig. 81]. Labrouste, embora educado sob os cânones Beaux-Arts, surpreende a cidade ao adotar para o edifício uma geometria prismática pura e quase desprovida de ornamentos. Entretanto a surpresa maior estava guardada para seu interior. Estruturas metálicas incrivelmente delgadas, em ferro fundido, foram utilizadas de maneira a ficarem expostas do solo até a cobertura. Era a primeira vez em que estes sistemas seriam utilizados em edifícios não industriais. Santa Genoveva era também o primeiro edifício da França destinado a abrigar exclusivamente uma biblioteca, como programa único e independente, até então desconhecido como tipo.

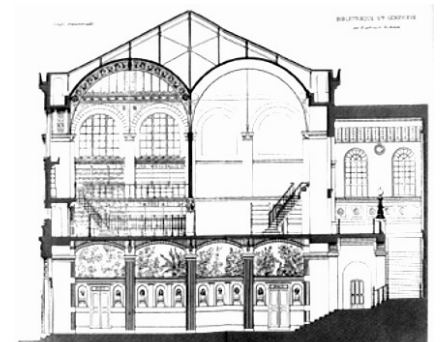
Porém, o ápice da carreira de Labrouste aconteceria com a construção da Biblioteca Nacional de Paris [fig. 82], iniciada em 1858 e concluída após sua morte. Nesta obra, a criação de um novo tipo atinge sua maturidade. Pela primeira vez em um edifício destinado a abrigar uma biblioteca, separam-se as áreas de leituras do espaço destinado ao acervo de livros. Entretanto, o



**Fig. 81: Biblioteca Saint Geneviève, Paris (1843-1850), Henry Labrouste.**



**Fig. 82: Biblioteca Nacional (1858), Paris, Henry Labrouste.**



**Fig.83: Biblioteca Nacional (1858), Paris, Henry Labrouste, corte transversal.**



**Fig.84: Biblioteca Nacional (1858), Paris, Henry Labrouste, Vista externa.**

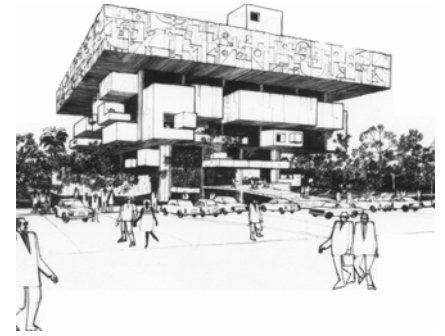
significado maior destas duas bibliotecas está no avanço da técnica sobre o ornamento. Embora as estruturas metálicas ainda apresentassem adornos aplicados lembrando ordens clássicas, aparecem surpreendentemente nuas e esbeltas para aquele momento da história. Tratava-se da transferência, ainda que romantizada, dos sistemas metálicos funcionais das estruturas dos galpões industriais [fig. 83] para os edifícios destinados aos afazeres da nova sociedade.

A Saint Geneviève inaugura um interessante artifício na busca pelo caráter dos edifícios, no caso o inédito programa para biblioteca. Se a idéia de caráter é dotar o edifício de valor simbólico ou, ainda, revelar a função do edifício, Labrouste parte disso para transformar as superfícies externas da edificação em uma verdadeira ilustração sobre o que se passa em seu interior, princípio semelhante às próprias capas duras e decoradas dos livros que abrigam e protegem um conteúdo rico e frágil em seu interior. Labrouste expõe os nomes de escritores e das grandes obras da história em baixo relevo nas pedras do revestimento externo da Saint Geneviève [fig. 84].

Um paralelo não muito distante pode ser visto na proposta para a Biblioteca da Bahia [fig. 85] realizada pelos arquitetos paranaenses. A grande caixa suspensa abriga todo o acervo e suas paredes externas em concreto aparente são tratadas como uma composição abstrata em baixo relevo, segundo um tema ligado à cultura da Bahia.

A crescente diferença de ideologias, existente entre a Escola de Belas-Artes e os racionalistas da Politécnica, seria colocada à prova em 1857, no concurso para a Ópera de Paris [fig. 86], obra que fazia parte da política de reformas comandadas por Napoleão III e pelo prefeito do Departamento do Sena, o barão Georges-Eugène Haussmann. Ambas as escolas estariam representadas neste concurso em que sairia vencedor o projeto de Charles Garnier, talvez a obra chave de toda a produção acontecida sob a doutrina da Belas-Artes. Aqui o ideário desta escola se transforma no veículo para a arquitetura da ostentação e do esplendor.

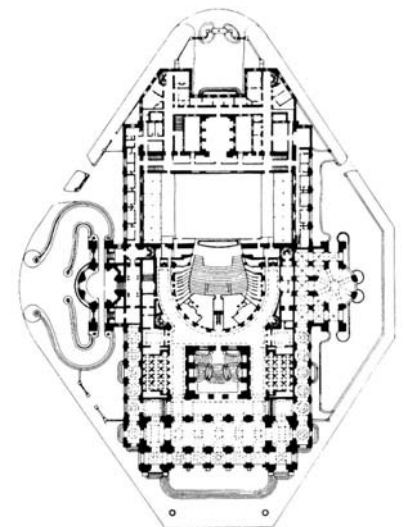
Em linhas gerais, o edifício de Garnier [fig.87] é concebido sob muitos dos ideais típicos do século XIX: a planta organizada com clareza é regida pelas regras da composição clássica, em que se ordenam os intercolúnios simetricamente ao longo de um eixo principal. O edifício abriga uma profusão de salas alinhadas em fila (enfilade), e pode se dizer que, ao menos em princípio, respeita o sistema clássico. No entanto, há aspectos ligados à composição espacial que podem ser considerados como novidade para sua época e até mesmo, marcar uma fase de transição na arquitetura. Sob uma rápida análise, externamente o edifício poderia ser visto como um volume único. Mas, ao observarmos os acessos colocados lateralmente a leste e a oeste e principalmente pela torre de urdimentos, esta primeira impressão muda. Porém, é visto do interior que surgem as grandes mudanças. A composição espacial em nada se parece com uma simples distribuição de ambientes dentro de uma entidade única. A complexidade da seqüência dos espaços principais do vestibulo, escadarias e



**Fig.85: Concurso Biblioteca Central da Bahia, 1968, 3º prêmio, Abrão Assad, Jose Sanchotene e Roberto Gandolfi.**



**Fig. 86: Charles Garnier, Ópera de Paris, 1878, vista frontal.**



**Fig. 87: Ópera de Paris. Planta.**

auditório, eleva a tarefa de projetar à de “compor” espaços. A esta seqüência espacial os franceses chamarão de *marche*, isto é, curso, progresso, ou o ato de se movimentar através do edifício com o intuito de vivenciar o espaço interior. Na Ópera de Paris esta marcha está longe de se limitar apenas à circulação horizontal. Trata-se de uma rota ondulante, que ascende livremente ao longo da majestosa escadaria [fig. 88]. Uma influência, talvez, do paisagismo pitoresco dos jardins ingleses. Há quem diga que esta famosa escadaria, onde o público passeia e se demora em longas conversas, se converte sob as mãos de Garnier em um espetáculo que ameaça obscurecer a representação que se descortina no cenário. Le Corbusier se aproveitaria deste conceito de marcha para propor a *promenade architecturale*, também um percurso em movimento dotado de significado especial que sincronizaria as sucessivas sensações proporcionadas pelo edifício. A natureza seqüencial desses eventos seria o fio condutor que alinhavaria seus projetos, como na Ville Savoye de Poissy [fig. 89].

Concorrendo com Garnier no concurso para a Ópera de Paris estava Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, arquiteto e teórico de arte francês. Este representava a causa do racionalismo e a honesta expressão dos valores burgueses. Em seu projeto, a estética imediata é obstruída para dar lugar às virtudes mais verdadeiras, seja sob um detalhado estudo de circulações ou sob uma criteriosa distribuição espacial. Embora seu projeto tenha sido preterido pelo de Garnier, o sistema de concurso proporcionou a preciosa oportunidade de se colocar lado a lado, propostas opostas para um mesmo problema, tornando explícitas muitas das diferenças de pensamento de projeto até então abstratas.

Segundo Alan Colquhoun<sup>1</sup>, ao lutar contra os preceitos da Beaux-Arts, Viollet-le-Duc lança as bases para uma nova arquitetura. Isto fica claro em seu projeto para o Hotel Entretien [fig. 90], em que uma inédita possibilidade espacial para a arquitetura era proposta, ao liberar o corpo do edifício das divisas do terreno. É o abandono do sistema espacial Homotópico que vinha desde as cidades medievais e Renascentistas, ainda repetido pela tradição da Beaux-Arts. Trata-se da criação do espaço Heterotópico, o qual consiste em edifícios individualizados, seja conceitualmente ou fisicamente, em relação aos vizinhos. O edifício assume o centro do terreno e o espaço o circunda, oposto ao que se fazia até então, em que os edifícios ocupavam o lote todo, e a iluminação e ventilação eram providas através de pátios internos. A planta tipo borboleta desenvolvida para o Hotel Entretien influenciou profundamente os movimentos de arquitetura que se sucederam, como o Arts and Crafts inglês. Esta tipologia de planta também foi constantemente utilizada pelos arquitetos do movimento moderno, entre eles, Alvar Aalto em seu projeto para o Sanatório Paimio [fig. 91] e Denys Lasdun & Partners, na torre residencial quádrupla (1965-1958), em Londres [fig. 92]. Entretanto, mais importante que o tipo de planta borboleta criado por Viollet-le-Duc, era o novo conceito de espaço que se inaugurava e que seria fundamental para o pensamento da arquitetura moderna algumas décadas mais tarde.



Fig. 88: Ópera de Paris, escadarias.

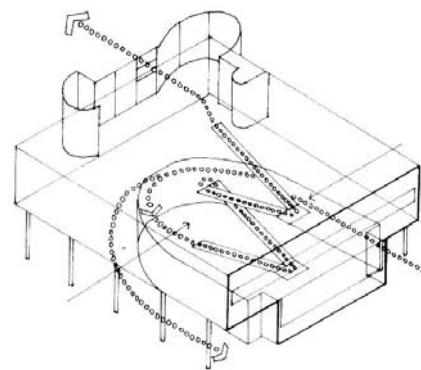


Fig. 89: Ville Savoye, promenade architecturale.

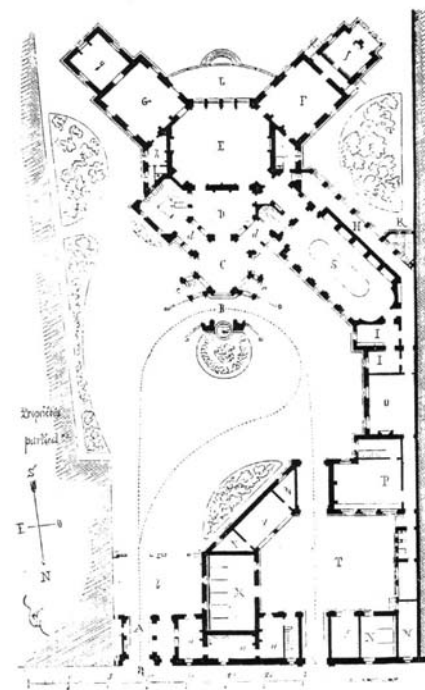


Fig. 90: Viollet-le-Duc, Hotel Entretien, planta térreo.

Tão relevante quanto as considerações espaciais de Viollet-le-Duc, foi seu tratado *Entretiens sur l'architecture* (1863), em que descreve um método de projeto racional baseado em princípios góticos, segundo o qual o projeto de um edifício deve ser determinado unicamente por considerações estruturais. Seu tratado expunha com bastante clareza que a forma de um edifício deveria surgir da solução de problemas estruturais, ou seja, que os métodos construtivos são a essência da forma edificada.

A princípio, suas idéias sobre a veracidade da expressão da estrutura [fig. 93] tiveram maior repercussão entre os engenheiros franceses da Escola Politécnica, os primeiros a empunhar a bandeira do desenho racional dentre as escolas de arquitetura. Com o surgimento de novos materiais de construção como o ferro fundido, o vidro plano e o concreto armado, deu-se forma aos novos tipos de edifícios solicitados pela revolução industrial, como: pontes, fábricas, estações de trens, coberturas para mercados e salas de exposições e grandes armazéns.

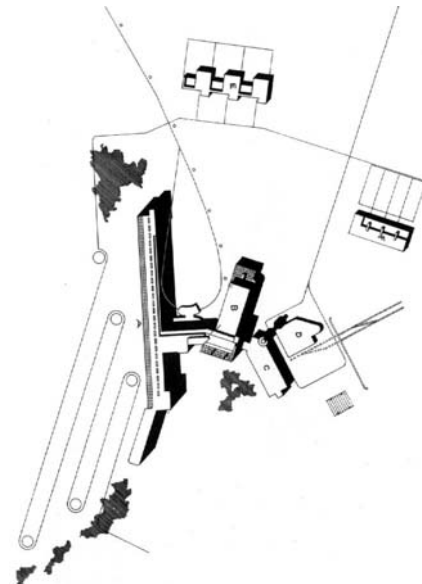
Porém, ao virar de século, sob uma análise mais profunda percebe-se que a obra de Viollet-le-Duc teria também uma influência essencial sobre arquitetos tão diversos como Antonio Gaudí, Victor Horta, Hendrick Petrus Berlage, Auguste Perret e Ludwig Mies van der Rohe.

Com o advento da industrialização acirra-se a concorrência entre o engenheiro e o arquiteto de formação acadêmica. Acentuava-se o contraste entre "construção" e "arquitetura", entre técnica e ornamento, ou seja, entre École Polytechnique e a Beaux-Arts. Por sua própria natureza, a metodologia de projeto dos engenheiros era altamente experimental. Os novos métodos e materiais de construção eram submetidos a provas rigorosas, forjando-se assim um vínculo direto entre os avanços da técnica e da indústria. As escolas de engenharia se interessavam em aplicar os materiais com o máximo de eficiência e economia, de modo que cada novo edifício construído pudesse ampliar um pouco mais o conhecimento sobre as novas probabilidades estruturais. A arquitetura ligada à engenharia alimentada por uma sólida fé no progresso tecnológico, avançava resoluta e rapidamente. Era ampla e palpável a sensação de que as possibilidades técnicas eram ilimitadas e que "os novos problemas suscitados pela indústria e a técnica sempre poderiam ser resolvidos mediante a correta organização e a tecnologia avançada".<sup>2</sup>

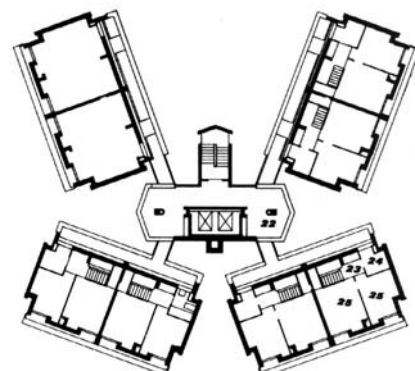
Os princípios de projeto dos engenheiros se baseavam na objetividade e honestidade da estrutura. Para eles, os ritmos e a nítida articulação das estruturas de ferro e vidro simbolizavam a velocidade da vida moderna. De acordo com estes pontos, a arquitetura surgida destes conceitos se opunha frontalmente aos princípios compositivos clássicos, como os ensinados pela Academia de Belas Artes. Camuflar a estrutura ou agregar ornamentos era considerado ato censurável. A base da ordem e da composição, segundo os engenheiros, teria que emanar dos princípios da estática e da estrutura portante dos edifícios.

## A VIRADA DO SÉCULO XIX

Em 1885, Hendrick Petrus Berlage<sup>3</sup> (1856-1934) participa

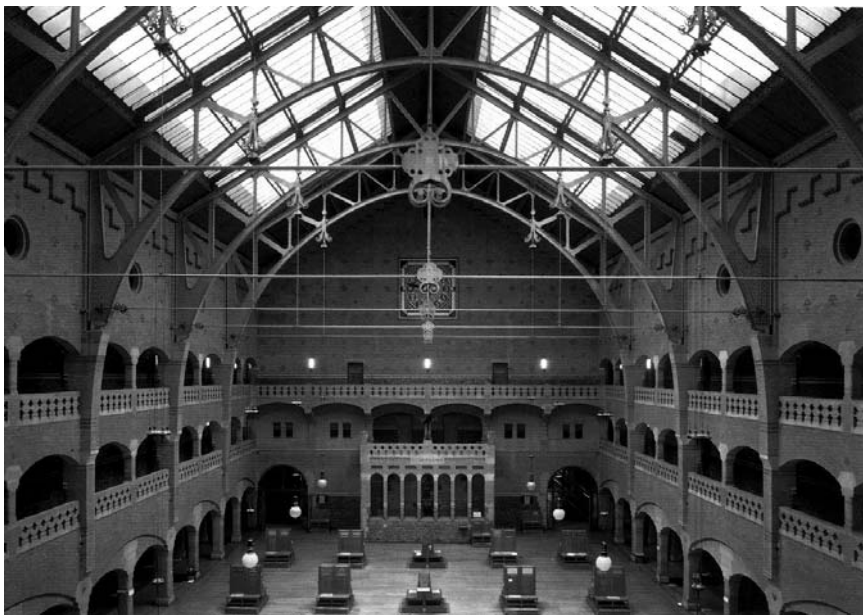


**Fig. 91:** Alvar Aalto, Sanatório Paimio para o tratamento da tuberculose, projeto resultado de um concurso público acontecido em 1928. Construção entre 1929 e 1933.



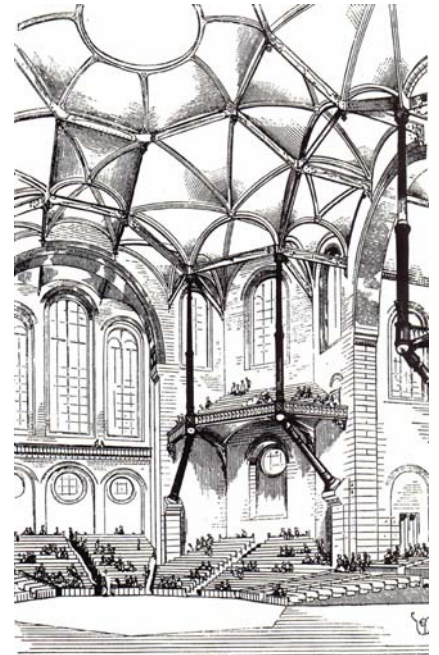
**Fig. 92:** Denys Lasdun & Partners, Londres, 1955-1958, torre residencial quadruple. Este projeto é uma derivação da planta tipo borboleta sugerida por Viollet-le-Duc no Hotel Entretien.

de um concurso internacional e utiliza pela primeira vez em um edifício não destinado a conter instalações industriais, grandes tesouras de metal totalmente aparentes, de maneira a estruturar uma grande cobertura em vidros translúcidos. Tratava-se da reconstrução da Bolsa de Valores de Amsterdã [fig. 94] destruída por um incêndio, obra concluída apenas em 1903. Sem dúvida um importante avanço ao qual Mies van der Rohe não deixaria de observar. Embora de formação tradicional, Berlage se encontrava entre os vários arquitetos daquele fim de século que adotaram um expressivo uso da tecnologia. Esta obra pode ser considerada como o mais convincente exemplo de um edifício projetado sob os princípios de Viollet-le-Duc. Em contraste com a Ópera de Paris, do arquiteto educado na tradição Beaux-Arts, Charles Garnier, no edifício da bolsa se percebe imediatamente como está construído. Se na Ópera se fazia uma clara distinção entre os espaços de representação e os espaços em que se resolviam problemas construtivos, na estrutura da Bolsa não há nada que se oculte à vista. Em lugar de se camuflar os materiais (basicamente, tijolo, pedra talhada e ferro fundido), sob revestimentos de gesso e estuque, de acordo com o costume da época, todos se encontram expostos orgulhosamente à vista. No grande salão da Bolsa, os elementos que mais se destacam são a ampla e livre superfície de piso e a graciosa estrutura de ferro da cobertura. O espaço desta sala é como um cenário onde se desenvolvem os dinâmicos rituais do mundo do comércio, mas a cobertura segue fielmente os cânones da engenharia estrutural.

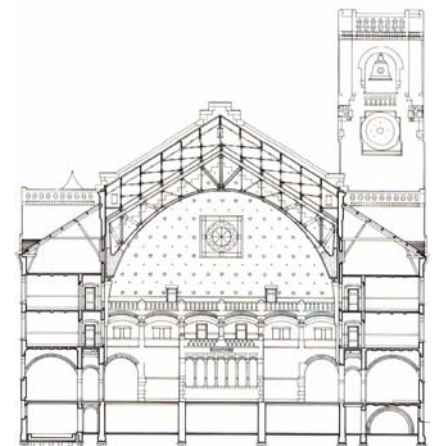


**Fig. 94: Hendrik Petrus Berlage, Bolsa de Valores de Amsterdã, 1903.**

Os materiais do edifício são aplicados de acordo com suas características e respectivas leis mecânicas. Assim, as pesadas tramas em tijolos aparentes são aplicadas nos vãos menores, formando arcos. Já as leves e resistentes estruturas de ferro são utilizadas para vencer os maiores vãos e prover amplas aberturas para entradas de luz natural. Portanto, percebe-se nesta obra uma mudança de atitude quanto ao significado da decoração no



**Fig. 93: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Projeto para uma Sala de Concertos com capacidade para 3.000 pessoas.**



**Fig. 95: Hendrik Petrus Berlage. Bolsa de Valores de Amsterdã (1903), corte transversal.**



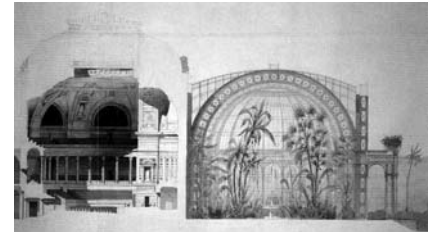
**Fig. 96: Bolsa de Valores de Amsterdã, vista externa.**

tratamento espacial; esta mudança está na correta técnica estrutural conquistada através das propriedades dos materiais e na maneira como se aplicam e se combinam. Ao invés de uma imagem conquistada por adornos e apliques, bastam a técnica e a textura própria de cada material para um resultado suficiente e decisivo [fig. 95 e 96].

Em 1877, Paul-Henri Nénot ganharia o primeiro prêmio da École des Beaux-Arts, num concurso para um abstrato programa que necessitava de salas de reunião, uma biblioteca e uma estufa [fig. 97]. Mais tarde, Nénot construiria a Universidade Sorbonne em Paris dentro dos preceitos acadêmicos, completamente alheio às grandes transformações que se avizinhavam. Nénot seria ainda o grande representante da tradição Belas-Artes no século XX e, protegido pelo amplo aparato construído por séculos de tradição, se embaterá contra os arquitetos adeptos de uma arquitetura socialista que vinha do leste europeu. O auge desta diferença aconteceria em 1927, quando após uma série de artimanhas, o júri o escolheria, juntamente com outros arquitetos acadêmicos, para a execução do segundo e definitivo projeto para o Palácio da Liga das Nações em Genebra [fig.98], conturbado concurso em que Le Corbusier havia sido premiado em sua primeira fase, capítulo que será comentado adiante.

A questão em torno do adorno era crucial daquele momento, pois a tradição clássica o considerava sinônimo de beleza. Mesmo as sistemáticas tentativas a fim de superar as regras da arquitetura clássica, realizadas por Victor Horta (1861-1947) no estilo Art Nouveau, utilizariam a decoração como uma sintaxe formal derivada do mundo orgânico vegetal [fig. 99]. Talvez quem tenha tratado dessa questão com maior consciência tenha sido Adolf Loos (1870), arquiteto que combatia os exageros decorativos do Grupo Secessão, derivativo do Art Nouveau de Bruxelas. Em 1908 o arquiteto vienense publicou seu polêmico e célebre artigo "Ornamento e Crime"<sup>4</sup>, em que criticava a arquitetura da Secessão, uma variante vienense do Art Nouveau, combatendo a vontade quase tirânica daquele movimento de tudo decorar. Loos afirmava ainda que o uso excessivo da ornamentação nos tempos modernos supunha um esbanjar desnecessário da força do trabalho. Ao afirmar isto, não estabelecia nenhuma classe de distinção entre a ornamentação estilo Beaux-Arts e a ornamentação utilizada pelos seguidores de Viollet-le-Duc, que, como vimos, baseava-se em considerações funcionais/estruturais. Qualquer forma de ornamentação, sustentava Loos, conduziria inevitavelmente à escravização do artesão e por ele deveria ser repudiada. Defendia ainda um desenho contido, não enfático, cuja distinção não viria de considerações puramente artísticas, mas de uma excelente execução. Em sua arquitetura, a beleza do processo construtivo prevalecia sempre sobre a do ornamento. "A nobreza dos materiais e a excelência da execução não devem ser consideradas somente como uma mera compensação à falta de ornamentação, mas como uma garantia de poder superá-la em suntuosidade."<sup>5</sup>

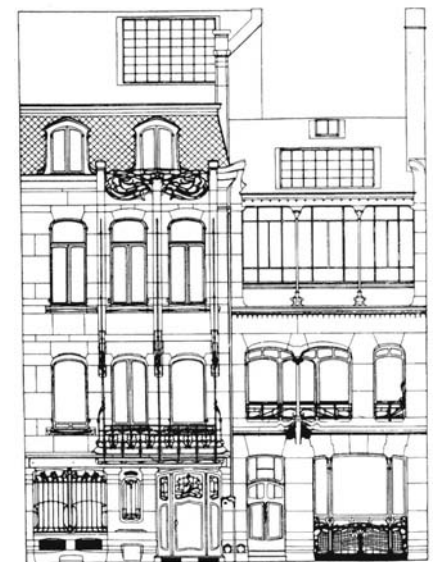
Loos construiria uma série de casas, em que aos poucos desenvolve seu conceito de "Raumplan" ou "plano de volumes",



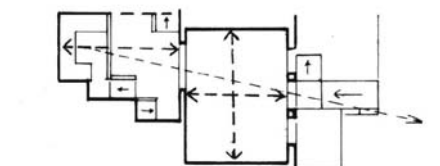
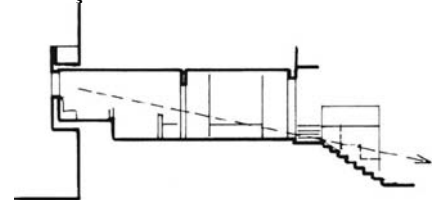
**Fig. 97: Paul-Henry Nénot, projeto que mereceu o Prêmio de Roma em 1877, pela École des Beaux-Arts.**



**Fig. 98: Le Corbusier, Concurso Palácio Liga das Nações, 1927.**

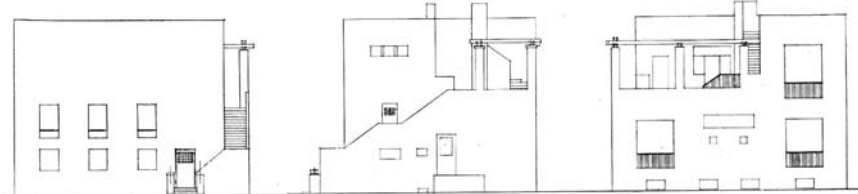


**Fig. 99: Victor Horta, casa em Amerikastraat, Bruxelas, 1889-1901, elevação frontal.**



**Fig. 100: Adolf Loos, casa Moller, conceito de Raumplan, planos em cascata e visadas obliquas.**

[fig. 100] um sistema complexo de organização interna que vai culminar nas casas de vários níveis que criou quase no fim de sua vida: a Casa Moller (1928) [fig. 101] em Viena e a Casa Müller (1930) [fig.102] perto de Praga. Quando construiu a Casa Steiner em Viena em 1910 [fig. 103], Loos já havia chegado a uma linguagem externa bastante abstrata, um prisma branco sem adornos, que antecipou em pelo menos oito anos o chamado Estilo Internacional.

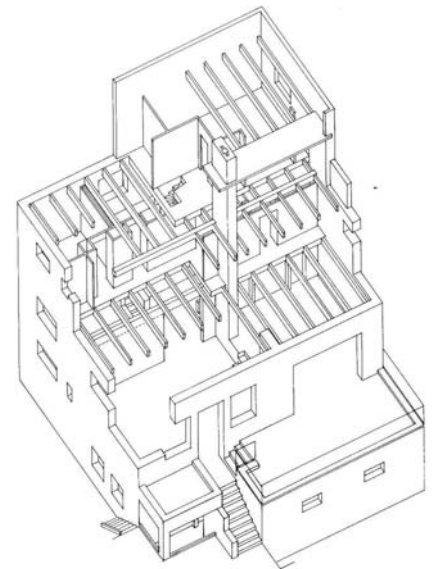


**Fig. 104: Adolf Loos, Casa Moisi, no Lido de Veneza, 1923.**

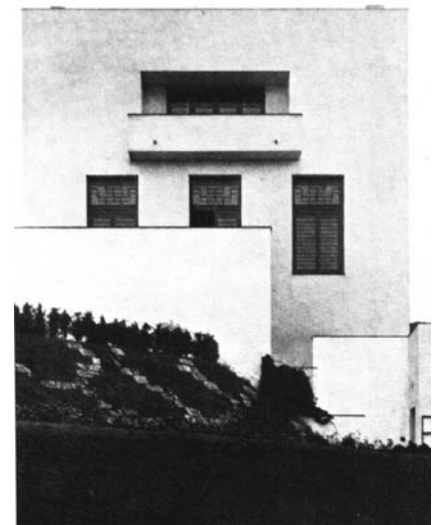
É incontestável a influência que Adolf Loos exerceu sobre Le Corbusier. A intensa preocupação social e as propostas para residências destinadas às populações desfavorecidas o levarão ao conceito de tipo, como uma matriz a ser repetida, antecipando a noção de *objet-type* do mestre francês. O conceito de *Raumplan* também não deixa de ser uma antecipação da *promenade* arquitetônica de expressão sensual, como Corbusier faria mais tarde. Acima de tudo, hoje Loos deve ser visto como o primeiro a postular o problema que Le Corbusier acabaria por resolver com o pleno desenvolvimento da planta livre. Segundo Kenneth Frampton "O problema tipológico proposto por Loos consistia em como conciliar a propriedade da massa platônica com a conveniência do volume regular. Essa proposição nunca foi apresentada com maior lirismo do que em seu projeto de 1923 para uma *villa* no Lido de Veneza [fig. 104]. Esta casa estava destinada a tornar-se a forma-tipo da *villa* canônica de Le Corbusier, sua *villa* purista em Garches, de 1927."<sup>6</sup>

## O ENTRE GUERRAS

Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), regiões inteiras da Europa Ocidental estão em ruínas. Na Rússia, a Revolução de Outubro de 1917 levou os bolcheviques ao poder. Os sobreviventes do grande massacre esperam que com a paz a vida melhore. As cidades devem ser reconstruídas tendo como principal preocupação o imenso déficit habitacional acumulado, sendo que só na Alemanha chegava a 1.000.000 de alojamentos. Como agravante, os edifícios sobreviventes da guerra e os em construção logo após dela, eram típicos cortiços, os *Mietskasernen*, idealizados apenas para dar lucros à classe dominante. É preciso mudar a forma de pensar, mudar a forma de viver e mudar a forma de construir. É nesse contexto em que aparecem os arquitetos funcionalistas: o *Novembergruppe*, na Alemanha e Le Corbusier e o movimento do *L'Esprit Nouveau*, na França. Daí foi concebida a casa Dominó por Le Corbusier: "Sob a impressão das devastações causadas pela guerra na região de Flandres. Esse esqueleto em concreto armado deveria permitir



**Fig. 101: Adolf Loos, casa Moller, 1928. Perspectiva cavaleira para estudo de materiais. Loos demonstraria seu conceito de como "resolver a planta no espaço", ao introduzir níveis distintos para quartos individuais e salas compensatórias, situadas umas contra as outras.**



**Fig. 102: Adolf Loos, Casa Müller, Praga, 1930.**



**Fig. 103: Adolf Loos, Casa Steiner, Viena, 1910.**

uma reconstrução rápida, enquanto que os apartamentos seriam instalados pelos habitantes segundo suas necessidades.”<sup>7</sup>

Concomitante à reconstrução que traria novas possibilidades de vida para as populações, sedimentavam-se também as conquistas da Revolução industrial que, em sua primeira fase (século XVIII e início do século XIX) explorou as indústrias de base, como o carvão, a metalurgia e a indústria pesada. A segunda fase acontecida no final do século XIX foi responsável pelo aparecimento do telefone (1876), da lâmpada elétrica (1879), do motor à explosão (1885) e do avião (1903). O fim de século deixaria ainda, as relações comerciais mais próximas com o desenvolvimento dos transportes, que incluíram ações como a construção do canal de Suez (1869), do túnel de Sainy-Gothard (1884) e do Transiberiano (1902).

A *Deutscher Werkbund* (1907), de quem a *Neues Bauen* (arquitetura moderna) em muitos aspectos será sua herdeira, unirá a arte à indústria, através da noção de tipificação, isto é, a produção em série de um objeto para que este possa ter acesso ao público comum. Neste aspecto ela vai se diferenciar da *Arts and Crafts* inglesa, que só aceitava trabalhar com o objeto artístico artesanalmente. Pois são estes dois aspectos da Werkbund: a tipificação e a produção industrial, que consistirão a base da realização das habitações modernas da República de Weimar, os grandes Siedlungen [fig. 105 e 106], entre os anos de 1925 e 1933. Os arquitetos destes conjuntos habitacionais alemães tentaram resolver o problema da moradia de massas e para isso, usaram técnicas que na época ainda eram novas, aumentando assim a produtividade e diminuindo os prazos e custos. Colocaram a serviço da população equipamentos coletivos que substituíam certos utensílios domésticos, então inacessíveis à maioria das famílias, e trouxeram para o conjunto dos usuários os elementos da natureza como o ar puro, o sol e o verde, tão tragicamente ausentes das habitações operárias da Grande Berlim, a maior *MietsKazernestadt* do mundo.

Portanto, será a esquerda que dará o apoio necessário aos arquitetos alinhados com a nova arquitetura para que estes concebam as teorias arquitetônicas e artísticas da década de vinte, doutrinas que respondiam pelo conceito fundamental de “cultura de modo de vida”, ou a nova forma de se viver. Serão as municipalidades socialistas que irão edificar a maior parte dos conjuntos modernos e, embora Gropius condene todos os partidos políticos, serão os políticos de esquerda que o apoiarão na implantação da Bauhaus em Weimar.

Um exemplo é a pesquisa realizada nesta época em torno da tentativa de afastar a mulher dos três “K’s”, kinder, küche e kirche, isto é, criança, cozinha e igreja, derivada da crescente participação da mulher na mão de obra das indústrias e empresas de modo geral. As primeiras e fracassadas tentativas vieram dos edifícios com a cozinha única e coletiva. Estes estudos acabaram evoluindo para os conjuntos habitacionais complementados com: creches, escolas, lavanderias, áreas de lazer e pequeno comércio. Um exemplo clássico disso, embora um pouco tardio, é a Unidade de Habitação de Marselha de Le Corbusier (1946), ou o próprio



**Fig. 105: Siedlungen em Frankfurt, Bairro Römerstadt, Ernst May, H. Boehm e C. H. Rudolff, 1927-1928.**



**Fig. 106: Siedlungen em Colônia, Bairro Kalkerfeld, 1927, Wilhelm Riphahn.**



**Fig. 107: Jardim de infância situado no terraço da Unidade de Marselha.**



Conjunto Pedregulho de Affonso Eduardo Reidy (1946). Há inclusive quem diga que os verdadeiros edifícios monumentais desta época foram os que proveram os pequenos confortos tão necessários à simplificação das tarefas cotidianas, culturalmente sob a responsabilidade da mulher, como as creches, os jardins de infância, as lavanderias coletivas [fig. 107 e 108].

Assim, os grandes conjuntos alemães que comportavam centenas de habitações e equipamentos coletivos eram, no que se refere à sua arquitetura e à sua composição de conjunto, resultado de um novo método de concepção arquitetônica, baseados em critérios científicos e normas para a boa higiene. As cansativas barras de orientação norte/sul [fig. 109], sempre paralelas e iguais, eram a exata resposta à iluminação, ventilação e espaço, adequado para todos, sem distinção. Neste campo estão os estudos e diagramas de evolução de um terreno retangular com filas paralelas de blocos de apartamentos de diferentes alturas de Walter Gropius, realizados em 1929 [fig. 110], e o projeto para Berlim Central de Ludwig Hilberseimer (1927) [fig. 111]. O estudo para o dimensionamento das unidades não partiu do estrito conceito de economia, pois daí surgiram as *Mietkasernen*. Para se chegar a um padrão de habitação, os arquitetos desenvolveram estudos denominados por *existensminimum*, em que buscavam as reais necessidades de espaço para as atividades a serem executadas, incluindo os aparelhos diversos e equipamentos para isso [fig. 112]. Desta experimentação surgiu a produção em escala industrial de elementos de habitação, ou seja, fabricados nas indústrias e montados na obra. Sob a direção de Ernst May, a cidade de Frankfurt criaria fábricas municipais produtoras de diversos elementos constitutivos das habitações. Foi a primeira vez na Europa que essas técnicas foram empregadas maciçamente. Daí surgirão as *Frankfurter Küche* (Cozinha de Frankfurt) [fig. 113], cozinhas completamente racionalizadas e equipadas para habitações mínimas, que nada devem às de hoje.

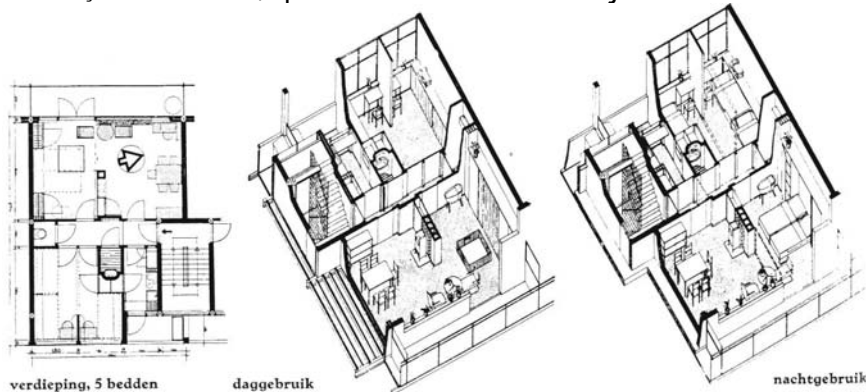


Fig. 112: J. H. van den Broek, projeto de concurso para habitações econômicas para a classe operária (1935). Planta de mobiliário e isométricas apresentando os usos diurnos e noturnos.

Não é à toa que o segundo CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), de 1929 só poderia ter acontecido em Frankfurt sob o tema da habitação mínima, pois esta era a cidade com o maior número de realizações concluídas ou em vias de conclusão nesta área até então. A delegação alemã, a mais



Fig. 108: Lavanderia coletiva situada no Conjunto Residencial Pedregulho, RJ, 1946.



Fig. 109: Plano para o Bairro Amsterdã Sul, realizado em 1934.

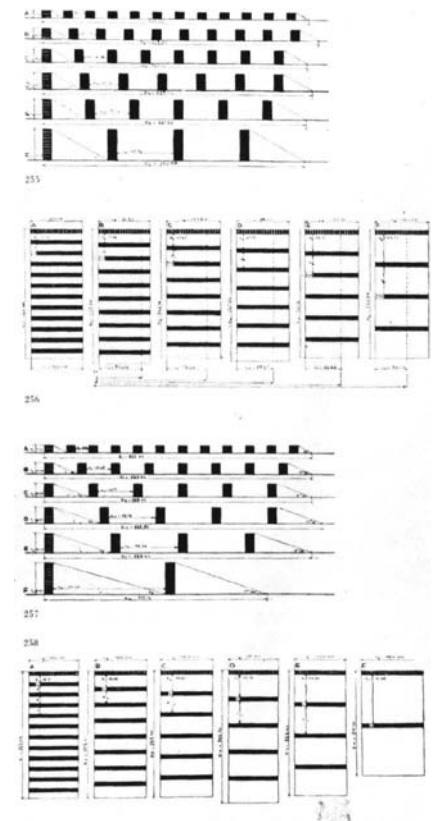


Fig. 110: Walter Gropius, diagramas da evolução de um terreno retangular com filas paralelas de blocos de apartamentos de diferentes alturas, 1929.

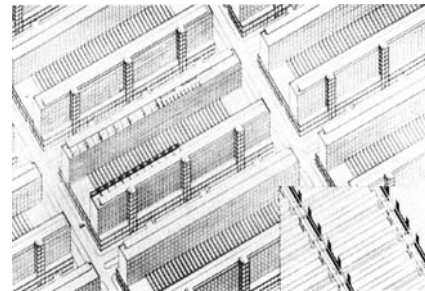
avançada na área da habitação, teve um papel predominante nos debates do congresso. Estes arquitetos juntamente com Le Corbusier insistirão na idéia de que o problema da habitação não está somente na área e na composição, mas na “maneira de viver dos habitantes”. Para isso não só a concepção e a construção devem ser racionalizadas, mas também o comportamento dos indivíduos dentro da habitação. Para essa racionalização três condições são essenciais:

- 1) viver de outra maneira, ou seja, de forma que cada habitante tenha seu quarto “não importa quão pequeno”, dirá Gropius;
- 2) que a cozinha seja concebida de maneira a simplificar ao máximo o trabalho doméstico;
- 3) que a mobília não imite o mobiliário burguês, mas sim, concebida em função de uma manutenção simples, de condições de vida higiênicas e a um preço baixo.

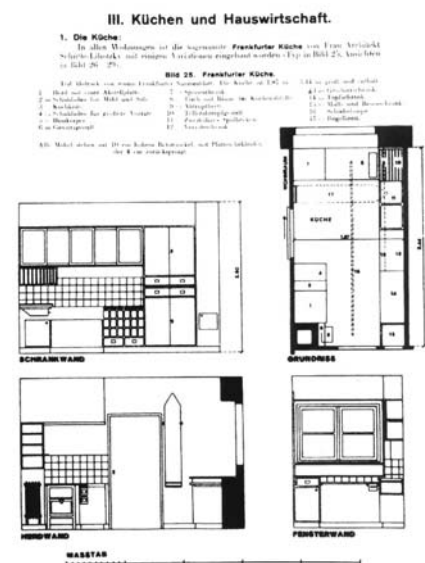
Mantidas as devidas proporções, é válido observar a proximidade desta nova ordem européia com uma tendência ocorrida no Brasil cerca de trinta anos depois, ou seja, as casas paulistas realizadas nas décadas de '50 e '60, pensadas como ferramentas ativas para a mudança do modo de vida de seus habitantes. Isto se verificava na idéia de protótipo e industrialização, na diminuição das áreas privativas, na ênfase dos espaços sociais e no mobiliário simples executado em concreto armado, pensado de forma a organizar os ambientes. [fig. 114]

Porém, em meados da década de 1930, grandes diferenças contrastam o Brasil e a Europa, especialmente a Rússia. Em 1927, os arquitetos construtivistas da OSA procuravam uma nova forma de abrigar as famílias em comunidades cooperativas, subtraindo as cozinhas individuais e adicionando equipamentos coletivos. Tais famílias agora viveriam sob outras possibilidades, como o sexo livre, o divórcio, a legalização do aborto, o trabalho da mulher em igualdade de condições com o do homem e a criação e a educação dos filhos pelo estado. Para se chegar a este tipo de habitação ainda inédito na história da arquitetura, a revista SA lançou um concurso anunciado com o título “As novas formas da habitação contemporânea”. Esse problema, segundo o editorial da revista: “É inteiramente atual, pois nossa vida hoje é diferente da de antigamente; com efeito, não podemos fazer entrar um conteúdo novo em formas que ainda ontem eram válidas(...) mas que não se adaptam mais à vida contemporânea. Responder a esta questão significa romper com os laços do passado. É esclarecer o que a vida espera do arquiteto que recusa totalmente todas as concepções anteriores de habitat. Enfim, é não mais apelar para as tradições da cultura burguesa nas áreas onde ela contradiz o espírito e o sentido de esforço do país do proletariado e do socialismo em construção.”

Enquanto isso no Brasil, mais exatamente em 1921, José Mariano Filho abria o concurso visando a criação de um sobrado de dois pavimentos a ser edificado em um terreno de 20m. X 50m., em que era obrigatória a utilização da linguagem neocolonial, o estilo nacionalista brasileiro em vias de ser implantado. O concurso para o sobrado que deveria atuar como



**Fig. 111: Ludwig Hilberseimer; projeto para Berlin Central, 1927.**



**Fig. 113: Grete Schütte-Lihotzky, projetos para a cozinha modelo Frankfurter Küche, 1926.**



**Fig. 114: Paulo Mendes da Rocha, residência James Francis King, 1971-72, planta pavimento superior.**

modelo ao sonho de consumo das famílias burguesas brasileiras, demonstra como o novo estilo neocolonial estava longe de considerações sociais revolucionárias ou, ainda, movido por qualquer preocupação em construir de forma econômica.

Para a nova vanguarda européia, entretanto, o passado e a tradição estavam inexoravelmente ligados ao que havia de mais sórdido no meio de vida burguês, responsável pelas cidades fétidas e insalubres deformadas pela revolução industrial. De certa forma a guerra e as revoluções sociais atuaram como as ferramentas que tornaram possível reconstruir o caos, sob novas e mais felizes perspectivas. A vanguarda do Movimento Moderno passa a negar explicitamente os estilos arquitetônicos e elege a ciência e a máquina como os ícones da nova arquitetura. Assim, as locomotivas, os navios a vapor, os aviões e os veículos automotores, como também os grandes silos graneleiros, os hangares e os pavilhões industriais, foram considerados desenhos exemplares, pois eram concebidos por engenheiros que visavam a função sob economia de meios, apoiados unicamente na técnica e na ciência mais avançada. Enquanto isso, os arquitetos educados sob a tradição da Belas-Artes ainda passavam o tempo a aplicar ornamentos em gordos e rançosos edifícios. Le Corbusier se atém a este tema em seu *Vers une Architecture*, publicado em 1924. "Estética do engenheiro, arquitetura, duas coisas solidárias, consecutivas, uma em pleno florescimento, a outra em penosa regressão. O engenheiro, inspirado pela lei da economia e conduzido pelo cálculo, nos põe em acordo com as leis do universo. Atinge e harmonia."<sup>8</sup> Para ele a verdadeira arquitetura ainda estava por vir, mas o caminho mais lógico passava pelos engenheiros e não pelos arquitetos educados sob a tradição da Academia. O resgate da arquitetura, então, estaria na fusão das duas áreas. Assim a funcionalidade na arquitetura será um tema que habitará o pensamento do mestre por toda a sua carreira, em que se pode dividir em duas fases, antes e depois da Segunda Guerra. A primeira fase se caracteriza pelo funcionalismo e a segunda por tendências mais orgânicas. Entretanto, percebe-se em sua frutífera carreira que projetava por instinto, espontaneamente, a totalização do conjunto, sem particularizar, a intuição da função, colocando e combinando o equilíbrio entre ambiente, território, planta e massa, sem uma preocupação preponderante pela estrutura portante, tarefa esta considerada do engenheiro. Dois meses antes de seu falecimento, numa entrevista a Hugues Desale, Le Corbusier opinava sobre a relação entre as duas profissões: "O arquiteto é aquele que se ocupa de coisa humana em todo e qualquer programa. O engenheiro, aquele que se ocupa da física das coisas. São dois fatores muito diferentes, mas que se podem associar..."<sup>9</sup>

A grande dificuldade da vanguarda moderna era passar dos discursos teóricos para os problemas concretos. Na verdade, eles precisavam derrubar uma grande barreira e fazer com que suas idéias saíssem dos ambientes fechados dos estúdios, e fossem apresentadas ao grande público. Toda forma de propaganda era viável, desde que tomadas as devidas precauções em alertar que a nova arquitetura não se tratava de mais um estilo.

Le Corbusier afirmou que:

Devemos abolir as escolas! (tanto a escola Corbu, quanto a escola Vignola, é claro!). Nenhuma fórmula, nenhum expediente. Estamos no início da descoberta arquitetônica dos tempos modernos. Que venham, de todas as partes, respostas francas. Dentro de cem anos poderemos falar de *um estilo*. Agora isso não nos é útil, mas somente podemos falar de estilo, isto é, da coerência moral em cada obra criada.<sup>10</sup>

Certos de terem nas mãos mais que um bom produto, ou seja, uma nova ética que poderia salvar o mundo, os mestres do modernismo se entregam a uma verdadeira cassa por oportunidades, seja lá onde estivessem. Esta irreprimível pressa em conquistar espaço os leva, por vezes, além dos limites da prudência. Isto fica explícito em Le Corbusier, que aceita trabalhar para qualquer comitente, do Exército da Salvação aos Soviets, de Mussolini (1934, cidades no Agro Pontino) a Getúlio Vargas.

Os meios considerados como os mais adequados para persuadir o público não são, portanto, as mostras, os livros, os manifestos, mas os próprios edifícios. Ocasões particularmente propícias são os concursos, que permitem confrontar mais de uma solução para um tema concreto.

Entretanto, deve-se olhar com cuidado esse discurso pregado pela vanguarda do Movimento Moderno, de que a revolução ética e social poderia ser realizada por meio da arquitetura.

Mesmo após a segunda grande guerra, apesar de explícitos sinais em sentido contrário, muito daquela verve ainda persistia. Ernesto Nathan Rogers, em sua luta pela reconstrução da Itália pós duas décadas de Mussolini, entendia ser a arquitetura a ferramenta mais adequada para a intermediação entre a política e a sociedade. Para ele, muito além de ser um fato formal e estético, a arquitetura era também um fato humano, cultural e social. Rogers assim descreveria essa idéia: "Acreditamos ainda na utilidade de uma batalha ideal no campo de arquitetura, em seus profundos conteúdos humanos, políticos e sociais, no sentido antifascista, democrático e progressista<sup>11</sup>". Da crença de Rogers e de sua busca por uma continuidade aos propósitos que deram início ao Movimento Moderno, anexou-se o termo Continuidade ao nome da revista Casabella<sup>12</sup>, a qual dirigiu entre 1953 e 1964.

Numa visão retrospectiva sobre a arquitetura e seu discurso ético, Josep Maria Montaner afirma que o Movimento Moderno estabeleceu uma série de conceitos, atitudes e formas que insistiam no valor social da arquitetura e do urbanismo e, na sugestão, ainda que não consciente, entre a forma e a política desde seu ponto de vista ético. "Assim, a transparência das fachadas, conseguida com estrutura independente e as vedações de cristal, é correspondente à honestidade; a planta livre à democracia e ampla possibilidade de escolha; a ausência de ornamentação à economia e estreiteza ética<sup>13</sup>".

No entanto, Colin Rowe, que talvez melhor tenha compreendido as dissimulações existentes por de traz dos discursos oficiais sob o movimento moderno, entendia que, o

arquiteto tem atuado na história como: "(...) uma espécie de caixa de ressonância humana, ou como uma antena sensível que recebe e transmuta as mensagens lógicas do destino<sup>14</sup>". Rowe ilustra essa capacidade do arquiteto (para o bem e para o mal) de interpretar as sugestões subliminares existentes no meio político social de seu tempo, através da *Ville Radieuse* de Le Corbusier, dizendo tratar-se indiretamente da releitura dos discursos de uma nova época de diplomacia e democracia: "Poderíamos examinar de maneira breve os 'contratos abertos conseguidos com acordos transparentes' do presidente norte americano, já que das esperanças de Woodrow Wilson na política internacional para a *ville radieuse* não há mais que um passo. Tanto a cidade de cristal como o sonho de uma negociação livre de qualquer dissimulação (sem cartas na manga) representava, cada um a seu modo, a expulsão total do mal após a catarse da guerra<sup>15</sup>". Para concluir Rowe lista algumas das possíveis características prometidas pela cidade de cristal: "(...) se tratava de uma cidade em que toda a autoridade deveria ser dissolvida e toda a convenção substituída; em que a troca deveria ser contínua e simultânea à ordem completa; em que o domínio público, convertido em supérfluo, estaria destinado a desaparecer, e onde o domínio privado, já sem razão para justificar-se, haveria de surgir sem disfarces ou fachadas mascaradas"<sup>16</sup>. Porém, como Colin Rowe<sup>17</sup> bem demonstrou em seus textos, Infelizmente nem a política de Woodrow Wilson pôde suplantar as diferenças frente os representantes da *Realpolitik* e nem a cidade radiosa esteve perto de se estabelecer como uma realidade positiva.

Há, portanto, na história recente da arquitetura, centenas de citações que vinculam a arquitetura às decisões políticas determinadas pelos homens que a conduzem, escolhidos ou não pela sociedade. Entender de que forma a política, a sociedade e a arquitetura interagem é de suma importância para a compreensão dos concursos públicos realizados durante o período de regimes totalitários no Brasil, como os vividos sob Estado Novo de Getúlio Vargas e o ciclo militarista iniciado em 1964 que, se utilizaram desse expediente de uma forma bastante semelhante. Certamente o edifício sede do Ministério de Educação e Saúde (1936-1945) é o exemplo que mais se destaca na primeira fase e, o edifício sede da Petrobrás o que melhor representa os tempos vividos na segunda. Entretanto, como bem apontou Montaner, assim como a simbologia das fachadas de cristal representou a transparência nas relações humanas e a planta livre a democracia, as pesadas proporções dos 150.000m<sup>2</sup> da Petrobrás representariam os obscuros porões da ditadura militarista.

---

### TRÊS CONCURSOS E UMA TESE

Três concursos internacionais marcaram a história da arquitetura moderna no período do entre guerras. O primeiro aconteceu em 1922 e se destinava à sede do jornal Chicago Tribune, nos EUA, o segundo ocorreu em 1927 para o Palácio das Nações Unidas em Genebra e o terceiro em 1931, para o Palácio dos Soviets. Em comum entre eles apenas o fato de que em nenhum venceu a arquitetura moderna, tendo sido premiados apenas projetos acadêmicos. Embora não tenham resultado em

edifícios construídos, os três projetos modernos aqui abordados atuaram então como verdadeiros porta-estandartes da nova arquitetura que se apresentava. Dos três concursos, apenas o primeiro resultou em obra construída. Sua importância aumenta por se tratar de um concurso para um arranha-céu acontecido na terra natal dessa tipologia, Chicago. O segundo concurso vale entre outras coisas pela disputa entre a arquitetura acadêmica representada por Nenot e Le Corbusier. O terceiro marca a mudança do cenário político na URSS com imprevisíveis conseqüências para a arquitetura moderna.

### CONCURSO PARA O CHICAGO TRIBUNE, 1922.

O primeiro concurso de ressonância mundial, no qual fazem sua prova inicial alguns mestres do movimento moderno, acontece a 10 de julho de 1922, patrocinado pelo jornal americano *Chicago Tribune*, para sua nova sede, com prêmios de um milhão de dólares. Como requisito básico, repetido várias vezes no regulamento, estava a inequívoca necessidade do novo edifício vir a ser "the most beautiful skyscraper in the world". Portanto, era requerida pelos organizadores a necessidade do novo edifício se impor perante a caótica profusão de edifícios monumentais existentes na cidade. Se a aceitação das primeiras obras de concepção totalmente moderna ainda engatinhava na Europa, na América isto parecia ainda mais difícil. Os projetos racionalistas europeus não causam qualquer impacto entre o público e o júri americano. Cerca de 260 projetos de 32 países participam da concorrência.

O resultado final foi conhecido em 3 de dezembro daquele mesmo ano e o primeiro prêmio, U\$ 50.000,00, foi entregue à proposta dos arquitetos americanos Jones Mead Howells e Raymond H. Hood, (proposta criticada por Louis H. Sullivan em um artigo na revista *The Architectural Record*, Fev. 1923). Tratava-se de um arranha-céu semi-moderno [fig. 115], de inspiração gótica de forte verticalidade, encimada por uma "coroa de espinhos". A torre era subdividida em três zonas: o cimo, as imponentes colunas verticais, ao centro, e uma base com quatro andares. É impossível não aliar o edifício às imagens das histórias em quadrinhos do Super Homem sobrevoando o Planeta Diário em Metrópolis. Eiel Saarinen (1873-1950) juntamente com os holandeses A. van Baalen e D. A. van Zanten ficaram com o segundo prêmio. O terceiro prêmio foi para Holabird e Roche. Participaram também arquitetos europeus altamente qualificados como os alemães Walter Gropius (1883-1969), Adolf Meyer (1881-1929), Ludwig Hilberseimer (1870-1956), Bruno e Max Taut (1884-1967), Hans Luckhardt (1890-1954) e Wassili Luckhardt (1889-). Onze arquitetos italianos também tomaram parte, inclusive o acadêmico Marcelo Piacentini.

A proposta [fig.116] de Gropius e Meyer apresenta um edifício prismático composto de três alturas diferentes. A parte central é mais alta e junto a esquina se forma um porticado de pé direito duplo. Trata-se de uma exoestrutura, entretanto, em algumas partes aleatórias surgem elementos em balanço,



Fig. 115: Raymond Hood e John Mead Howells. Torre do Chicago Tribune, vencedora do concurso. Chicago, Illinois, 1923-1925.

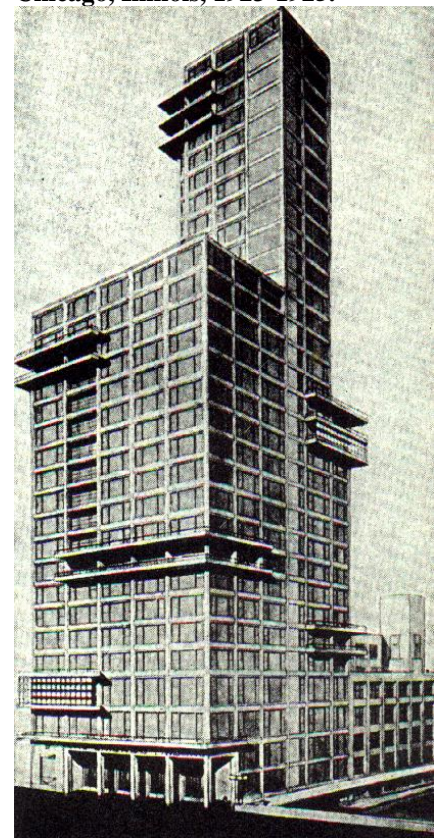


Fig. 116: Walter Gropius e Adolf Meyer. Projeto para o concurso Chicago Tribune, 1922.

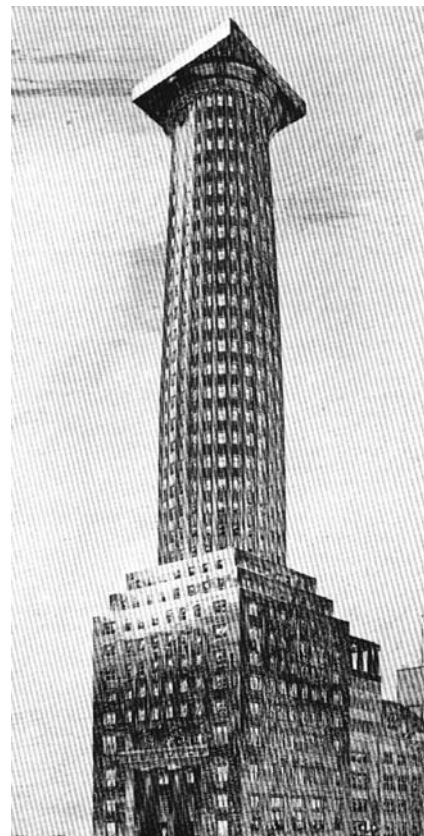
acompanhados do recuo da vedação, recurso que expõe os pilares de forma livre.

O arquiteto austríaco Adolf Loos (1870-1933) é um capítulo à parte neste concurso. Intencionalmente ou não, inaugura uma postura crítica e irônica que passará a ser utilizada muitas vezes por arquitetos do mundo todo, através de seu enigmático edifício em forma de coluna dórica [fig. 117 e 118] revestida em granito negro polido. Seu projeto que não estaria citado nem mesmo entre os primeiros cinquenta colocados acabaria tendo maior repercussão que os primeiros premiados. Por que um dos precursores da arquitetura moderna, autor de *Ornamento e Crime*<sup>18</sup>, realizaria tal guinada em direção ao historicismo, justamente quando os esforços para contrapor a nova arquitetura contra o ecletismo eram imensos? Tal fato se torna ainda mais grave ao se considerar que os E.U.A. representava a nova era da modernidade, embora isto ainda não estivesse claro na arquitetura produzida por eles. Estes fatos, portanto, conduzem a imaginar que a participação de Loos tenha sido no sentido de criar ironia, embora outros elementos, como o detalhado desenvolvimento das soluções de seu projeto, levam em sentido contrário.

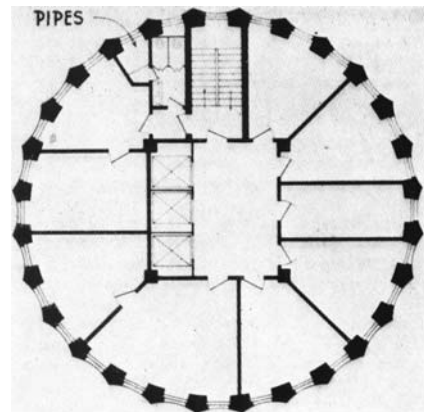
De qualquer forma, apenas em um concurso aberto como este, seria possível reunir tão distintas tendências. Algo como um grande tubo de ensaios de um laboratório. Os arquitetos do movimento moderno sempre que possível aproveitavam estas possibilidades para testar e apresentar seus conceitos em culturas ainda não preparadas para entendê-los. Historicamente não deixa de ser importante, por permitir uma radiografia da evolução do tipo torre, sob o diferente enfoque dos europeus e dos americanos.

Embora os Estados Unidos da América já pudessem ser considerados como a maior potência das Américas e seu crescimento acelerado após a Primeira Guerra Mundial fosse entendido como sinônimo de modernidade, tal conceito não se prestava para a arquitetura. Mesmo utilizando técnicas novas como a estrutura metálica para as torres de edifícios comerciais, o fazia através de estilos históricos, principalmente o neo-gótico. Não havia a preocupação social, dos arquitetos alemães e russos, em criar espaços mínimos adequados para populações carentes, baseadas no único intuito de melhor servi-las, mesmo que para isso tivessem que desconsiderar o fator econômico e sua resultante lucrativa mais imediata. E bem se sabe que eram muitos os cortiços que abrigavam negros e imigrantes nas maiores cidades americanas como Chicago e Nova York. Para os americanos, a livre iniciativa deveria prover as condições necessárias para o cidadão ter acesso às condições de moradia, sem que para isso o governo devesse interferir. Iniciativas como planos de habitação coletivas para populações carentes, financiados pelo governo, assumiam mesmo o sentido de ações comunistas, sendo agressivamente vetadas pelos senadores. Isto mudaria com o *crash* da Bolsa em 1929, e a política do New Deal implantada pelo presidente Roosevelt a partir de 1933.

Portanto, a arquitetura moderna entrou lentamente



**Fig. 117: Adolf Loos, projeto para o concurso internacional Sede do Jornal Chicago Tribune, Chicago, Illinois, 1922.**



**Fig. 118: Adolf Loos, planta demonstrando a subdivisão dos escritórios.**

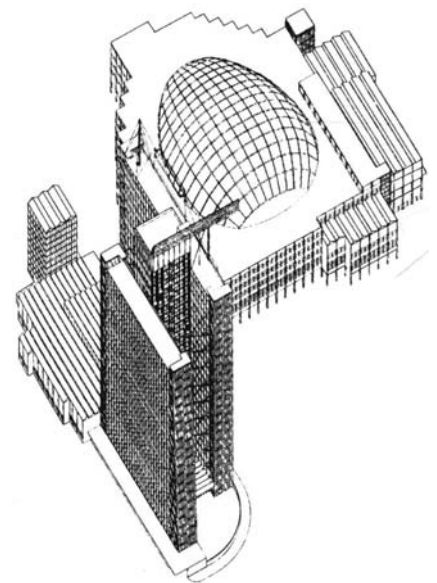
naquele país, através de eventos como o concurso para o Chicago Herald Tribune, e a exposição "*Modern Architecture- International Exhibition*" acontecida no Museu de Arte Moderna de New York (MOMA) em 1932, em que Henry Russel-Hitchcock e Philip Johnson apresentam a face mais visível do Movimento Moderno sob o título "*The International Style*".

Assim, a introdução da Arquitetura Moderna naquele país não aconteceria através das grandes deficiências habitacionais, como se poderia esperar, mas pela face estética de obras caprichosamente selecionadas para a exposição acontecida no MOMA, em que nem uma imagem e nem uma linha as aliarão à explícita tentativa das esquerdas em resolver o gigante problema de moradia das populações proletárias. O catálogo de apresentação da exposição, escrito por Alfred Barr, caracteriza a arquitetura moderna por sua estrutura, seus materiais, seu projeto livre, seus volumes simples, sua regularidade de formas, sua flexibilidade e sua ausência de ornamentos: "Essa exposição permitirá que os visitantes compreendam o que é entendido como 'Estilo Internacional' e em que difere do estilo decorativo modernista que, acrescido à persistência dos estilos do passado, contribui tanto para a confusão que reina na arquitetura contemporânea"<sup>19</sup>.

A consolidação da arquitetura moderna nos Estados Unidos, apesar de nomes como Louis Sullivan e Frank Lloyd Wright, aconteceria realmente com a chegada dos Alemães Mies van der Rohe (1937), Walter Gropius (1937), Marcel Breuer (1937), e os austríacos Rudolph Michael Schindler (1914) e Richard Neutra (1923).

### CONCURSO PALÁCIO DAS NAÇÕES UNIDAS EM GENEBRA, 1927.

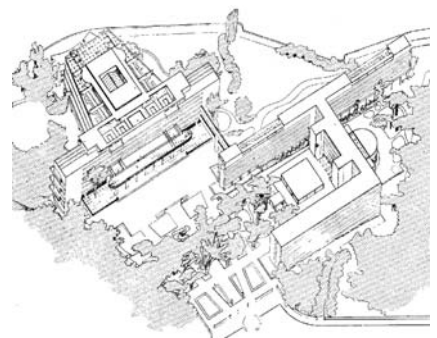
Uma mudança mais sólida a favor dos mestres modernos pôde ser sentida em 1927, no Concurso Internacional para o Palácio das Nações Unidas em Genebra. Trezentos e setenta e sete projetos são enviados de todas as partes do mundo; dentre os concorrentes, Hannes Meyer (1889-1954) [fig. 119] e Hans Wittwer, A. Fischer-Essen, o holandês Vijdeveld, os austríacos Schindler e Neutra, já residentes em Los Angeles, EUA, e, com particular empenho, os franceses Le Corbusier (1887-1965) e Pierre Jeanneret [fig. 120 e 121]. Constituem ainda uma minoria no oceano de arquitetos com seus projetos neoclássicos, porém estão modificadas as condições do debate e as probabilidades de afirmação, já que o júri compreende, ao lado dos acadêmicos J. Burnet, C. Gato, C. Lemaesquier e A. Muggia, alguns mestres da geração passada, Hendrik Petrus Berlagge (1856-1934), Josef Hoffmann (1870-1956), Karl Moser (1860-1936) e Tengbom, capazes de entender a continuidade entre as suas experiências e as dos mais jovens mestres do pós-guerra. O presidente do júri é Victor Horta (1861-1947), o artista mais refinado da *art nouveau*, embora o menos adequado para compreender o novo curso da arquitetura européia.



**Fig. 119: Hannes Meyer e Hans Wittwer, projeto para o concurso internacional para a Sede das Nações Unidas de Genebra, 1927.**



**Fig. 120: Le Corbusier e Pierre Jeanneret, projeto para o concurso da Sociedade das Nações selecionado entre os nove primeiros colocados classificados para a segunda etapa.**

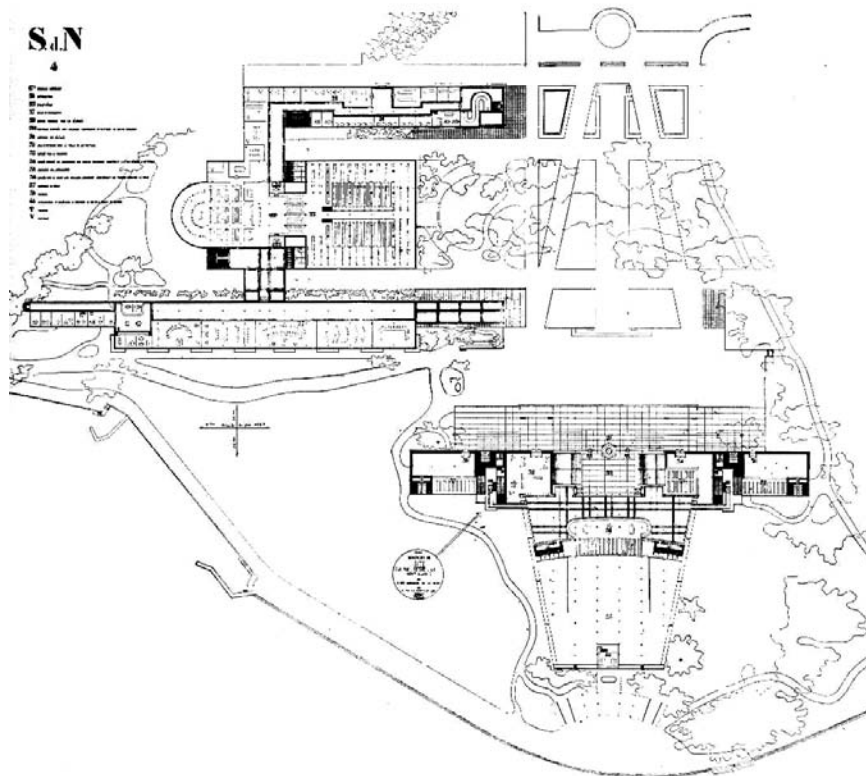


**Fig. 121: Le Corbusier e Pierre Jeanneret, projeto para o concurso da Sociedade das Nações, vista posterior.**



Aos 40 anos, Le Corbusier apresentaria seu mais empenhado projeto, em que o imenso programa seria funcionalmente subdividido em quatro gêneros de atividades afins:

- *uma atividade quotidiana: a Secretaria Geral com a biblioteca;*
- *uma atividade intermitente: as pequenas comissões sem público e as grandes com público;*
- *uma atividade trimestral: o Conselho das Nações;*
- *uma atividade anual: a Assembléia geral das Nações.<sup>20</sup>*



**Fig. 122: Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Palácio Sociedade das Nações, 1927, planta térreo.**

Para Le Corbusier, estas atividades deveriam estar colocadas logicamente em organismos diversos. Assim, projeta um sistema articulado de pavilhões, bem espaçados no terreno em ligeiro declive para a margem do lago. A rigorosa análise funcional (“o problema bem colocado”) permite-lhe, entre outras coisas, movimentar-se com notável liberdade em uma área considerada pelos outros como restrita demais, e conter as despesas dentro de limites modestos. A paisagem de bosques, dominada pela extensão horizontal do lago, é aproveitada com grande inteligência, evitando os pátios fechados e promovendo amplas vistas repousantes de todos os locais [fig. 123].

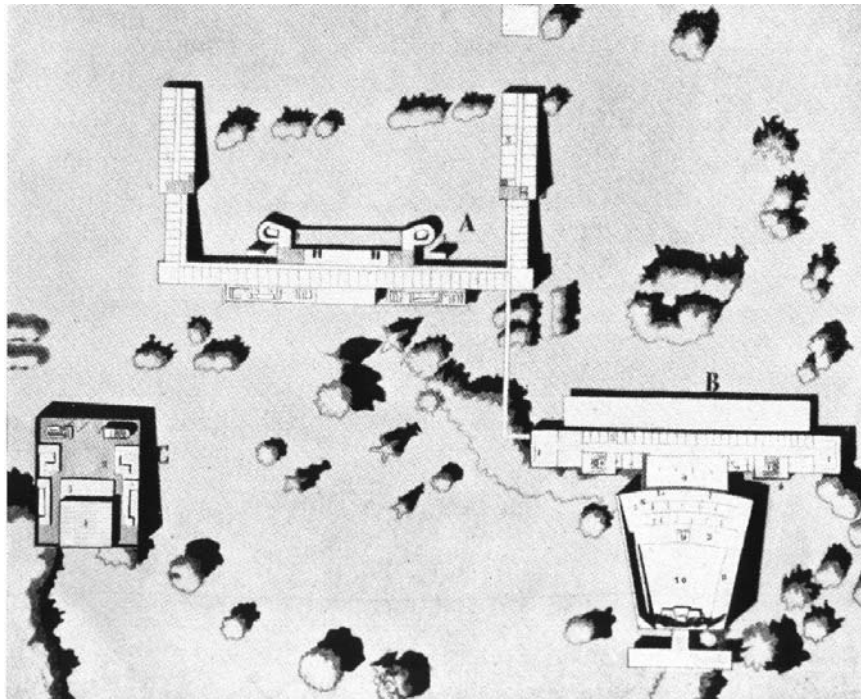
Embora o projeto contenha problemas, sobretudo pela insistência em conservar alguns eixos de simetria, vale principalmente por sua imediata eficácia demonstrativa, isto é, ele faz com que o grande público veja que o método da análise funcional pode ser aplicado com êxito a grandes organismos. Sabe-se que espaços bem proporcionados, circulações simples, custos baixos e bom vínculo com o ambiente, foram obstáculos

muitas vezes insuperáveis sob os critérios tradicionais de composição.



**Fig 123: Le Corbusier, Palácio da Sociedade das Nações, face voltada para o lago.**

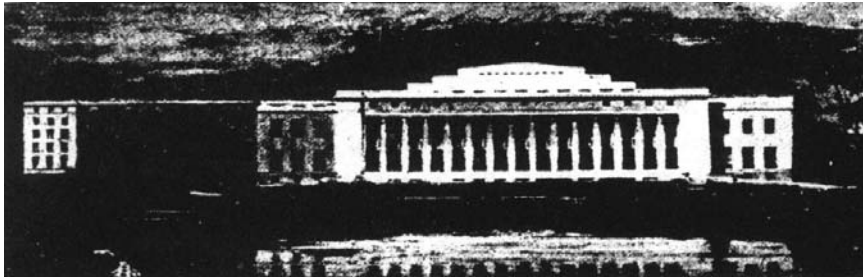
Segundo Leonardo Benevolo<sup>21</sup>, os jurados, Berlage, Hoffmann, Moser e Tengbom apóiam esse projeto, enquanto os quatro acadêmicos o combatem. Parece que pode conquistar o primeiro prêmio, mas as hesitações de Horta impedem que se chegue a um veredicto claro e são premiados *ex-aequo* nove projetos de tendências extremamente diversas, dentre os quais aquele tão discutido de Le Corbusier. Nesse ínterim, por insistência dos acadêmicos, é proposta mais uma área e os concorrentes são convidados a formular novos projetos. Le Corbusier e P. Jeanneret adaptam seu organismo à nova área e o pioram fragmentando a primitiva unidade em três pavilhões demasiado distantes (para o Secretariado, a sala e a biblioteca), simétricos entre si [fig. 124].



**Fig. 124: Le Corbusier e Pierre Jeanneret, segunda proposta para o concurso Palácio das Nações Unidas, 1927.**

No final, a proposta dos acadêmicos é que prevalece definitivamente e quatro<sup>22</sup> dos nove premiados recebem o encargo de construir o Palácio [fig. 125]. Muitas das propostas funcionais e de distribuição de Le Corbusier são aceitas no projeto a ser

executado. Mais que isso, as estruturas básicas são inegavelmente semelhantes, a ponto de o mestre francês polemizar asperamente e tentar mesmo as vias legais<sup>23</sup>.



**Fig. 125: Nénot, Broggi e Vago, primeiro prêmio na segunda fase do concurso para o Palácio da Liga das Nações. Segundo Le Corbusier, “o Palácio não é mais uma máquina para trabalhar, é um mausoléu representativo. A Academia triunfa!”**

Entre os arquitetos acadêmicos premiados está Paul-Henri Nénot, que realizara o projeto da Sorbone em Paris. É interessante acompanhar como o concurso da Sociedade das Nações e o nome de Nénot vão ocupar a mente de Le Corbusier por longo tempo, algo semelhante a uma sombra negra ou um trauma. Aparecem repetidas vezes nas cartas enviadas ao Brasil, quando de sua negociação para fazer palestras em São Paulo e Rio de Janeiro e nos textos “O Espírito Sul Americano” (1929) e “Prólogo Sul Americano” (1929).<sup>24</sup>

Seu desgosto pelo desfecho com o concurso da Liga das Nações seria anexado em seu livro *Vers une Architecture* por ocasião da terceira edição, sob o título “Temperatura”. Após duras considerações contra Sr. Lemaesquier, (um dos principais jurados) e contra toda a Academia, assim conclui:

Pensávamos que este livro *Vers une Architecture* tinha cumprido sua missão. Sendo um manifesto, tivera sua hora, e estava acabado. O veredicto da Liga das Nações (22 de dezembro de 1927) faz medir a verdadeira situação. O veredicto dá a temperatura da época.

O senhor Nénot, arquiteto, membro do Instituto, presidente da Academia de Belas-Artes, construtor da Sorbonne, vencedor da batalha para o Palácio das Nações, nos confirma a temperatura.

Sinto-me feliz pela Arte simplesmente; a equipe francesa (SIC; e os outros arquitetos de Paris?) tinha por objetivo, quando aceitou a concorrência, derrotar a barbárie. Chamamos barbárie uma certa arquitetura que faz furor desde alguns anos, ns Europa Oriental e Setentrional...Ela nega todas as belas épocas da história e, de qualquer modo, insulta o senso comum e o bom gosto. Ela foi vencida, tudo está bem.

(entrevista do Intransigeant, 24 de dezembro de 1927)

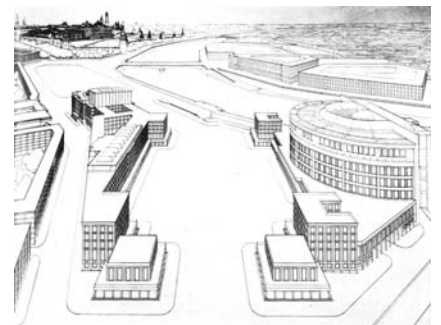
Então, *Vers une Architecture* permanece mobilizado. Depois das traduções alemã, inglesa e americana, esse livro-manifesto retoma o cabresto e continua seu trabalho.

Este manifesto, ai de mim! Ainda é atual.

1º de janeiro de 1928.



**Fig. 126: Perret. Implantação.**



**Fig. 127: Auguste Perret, perspectiva.**

Entretanto, embora os modernos tenham sido derrotados, estava dado o golpe de misericórdia contra o prestígio da Academia. A proposta de Le Corbusier deixara explícita que frente a um problema concreto, com vínculos técnicos e econômicos bastante restritos, a arquitetura acadêmica se mostrara incapaz de resolvê-lo de modo satisfatório. Seus representantes foram obrigados a fazer uma nítida distinção entre valores técnicos e artísticos, e, perante o júri, foram obrigados a defender o primeiro em detrimento do segundo. Ao final ficou claro que o organismo funcional que defendiam fora tomado de empréstimo e revestido por formas classicizantes. Ainda pior; por baixo de dispendiosas toneladas de insossas cornijas e espessas paredes, não existia a verdadeira arquitetura.

A História demonstraria que para os modernos e principalmente para Le Corbusier, o concurso para o palácio da Liga das Nações se trataria de uma grande proeza. Considere-se ainda que seu livro *Vers une Architecture* havia sido publicado há apenas três anos e, até aquela data, aos quarenta anos, projetara apenas algumas casas sendo que poucas haviam sido construídas. Embora seu projeto não tenha sido executado, suas idéias caem feito uma bomba sobre o mundo acadêmico dominante. Le Corbusier tinha muitas teses a por em prática, mas ainda poucos clientes dispostos a abraçá-las. Naquele momento, o projeto de risco através de concursos públicos era sua melhor arma.

Para Frampton<sup>25</sup>, o projeto para a Sociedade das Nações de Le Corbusier, marcaria ao mesmo tempo o clímax e o momento de crise da primeira fase de sua carreira. Ao mesmo tempo que sua pintura se tornaria orgânica e figurativa, sua arquitetura, pelo menos a nível público, adquiriu uma configuração cada vez mais simétrica.

### CONCURSO PALÁCIO DOS SOVIETS, 1931.

A resposta russa contra a construção da Liga das Nações Unidas ocorreu logo em seguida, em 1931, com o Concurso Internacional para o Palácio dos Soviets, que deveria demonstrar a superioridade do mundo socialista diante do capitalista. O governo encomenda diretamente alguns projetos aos mais célebres mestres modernos, a Gropius, a Mendelson, a Le Corbusier, a Poelzig, numa explícita mensagem de que a União Soviética acolhia de boa vontade as forças progressistas derrotadas na Europa capitalista. Outros arquitetos participaram como Perret [fig. 126 e 127] e Lubetkin, incluindo ainda as facções arquitetônicas soviéticas como a ASNOVA (Associação de Novos Arquitetos, fundada em 1923) de El Lissitzky. A OSA (União dos Arquitetos Contemporâneos) de Ginsberg, que se autodeclararam construtivistas, e a VOPRA também participaram [fig. 128].

Le Corbusier fazia o projeto de características mais construtivistas de sua carreira [fig. 129 e 130]. Tratava-se de um complexo organismo em que a articulação dos volumes reproduzia analiticamente os elementos de distribuição e suas ligações, tal como em Genebra. Novamente o arquiteto adota uma abordagem mais elementar sobre o projeto: primeiro estabelece os elementos construtivos, os quais foram em seguida manipulados de modo a



Fig. 128: Alexander, Leonid e Viktor Vesnine.

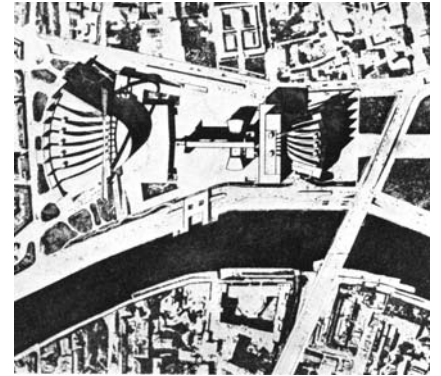


Fig. 129: Le Corbusier e Pierre Jeanneret. Implantação Palácio dos Soviets. Colin Rowe e Fred Koetter utilizaram este projeto frente ao de Auguste Perret para comparar as formas de se inserir no lugar. Perret o faz de maneira a se relacionar com a cidade e o rio, enquanto Le Corbusier o faz de dentro para fora, derivado de uma necessidade interior<sup>26</sup>.

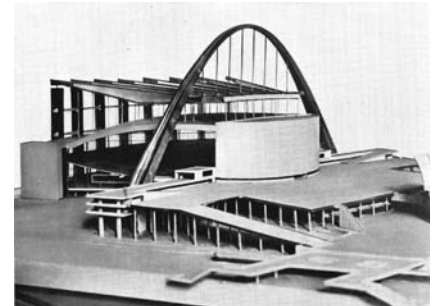
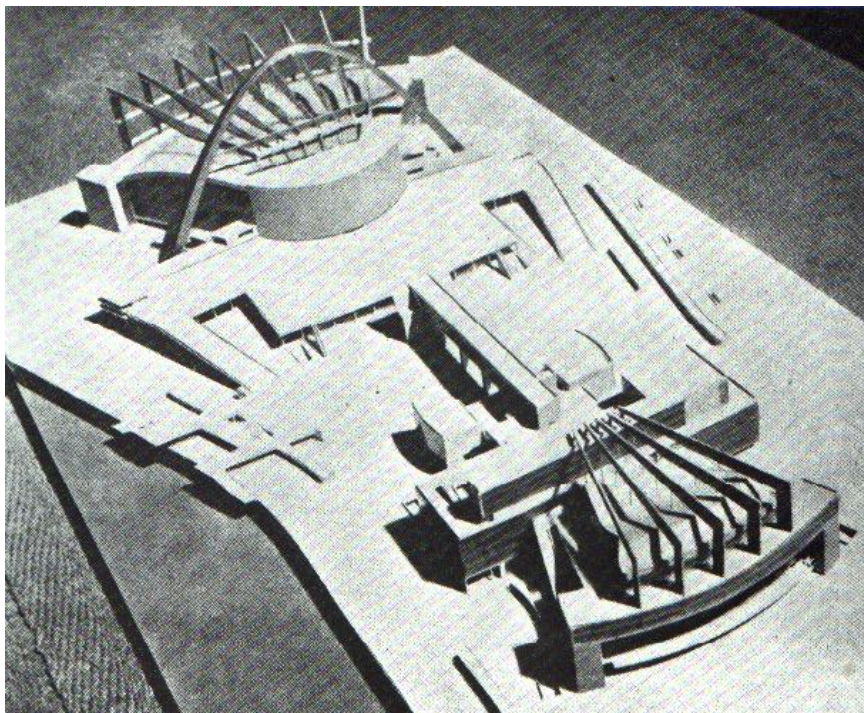


Fig. 131: Le Corbusier e Jeanneret, maquete da Grande Sala do Palácio dos Soviets.

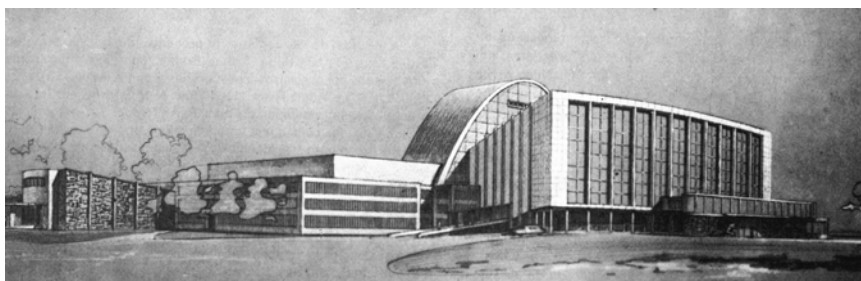


Fig. 132: Proposta vencedora para o Palácio dos Soviets, realizada pelos arquitetos russos Jofan, Schouko e Helfreich.



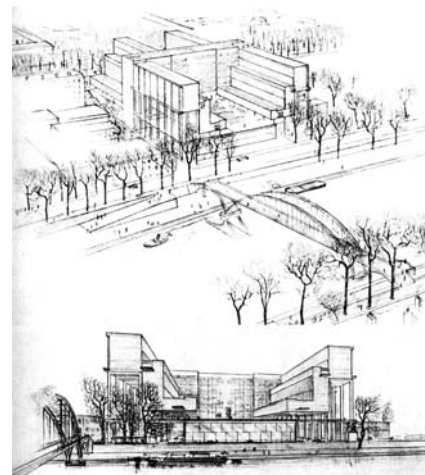
**Fig. 130:** Le Corbusier e Pierre Jeanneret, projeto para o concurso Palácio dos Sovietes, 1931.

gerar um determinado número de ordenações alternativas<sup>27</sup> [fig. 79]. As estruturas de sustentação das duas grandes salas são exibidas no exterior, uma nítida referência à escola construtivista russa [fig.131]. O júri elogia um pouco todos os projetos, especialmente o de Le Corbusier, que fala uma linguagem mais familiar, porém conclui que “era por demais condescendente ao culto da máquina e à estetização”. Finalmente o júri acaba por conceder os primeiros prêmios aos acadêmicos: o primeiro e o terceiro aos russos B. M. Jofan e N. B. Joltowsky, o segundo a Hamilton. O projeto definitivo é atribuído em 1933, depois de um segundo concurso, a Jofan, juntamente com os tradicionalistas Schouko e Helfreich [fig.132]. Tratava-se de uma espécie de arranha-céu de base circular, composto por cilindros concêntricos decrescentes e coroado por uma estátua de Lênin com uma altura de uma centena de metros, mais alto que o *Empire State Building*, construído neste ínterim em Nova York.



**Fig. 133:** Rubens Meister, Teatro Guaíra em Curitiba, 1948.

Embora não tenha sido premiado, o projeto de Le Corbusier influenciaria toda uma geração de arquitetos e muitas ainda por vir. É impossível não nos lembrarmos dele quando observamos o Teatro Guaíra de Curitiba<sup>28</sup> [fig.133], projeto originado de um



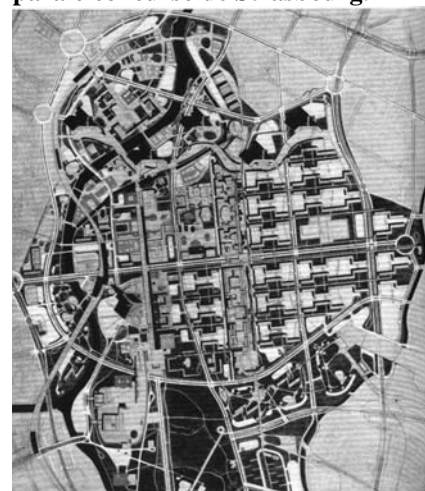
**Fig. 134:** Le Corbusier, projeto para Musées de la Ville e de l'Etat, 1935.



**Fig. 135:** Le Corbusier, implantação concurso de Strasbourg, 1951.



**Fig. 136:** Le Corbusier, maquete para o concurso de Strasbourg.



**Fig. 137:** Le Corbusier, concurso internacional de urbanismo de Berlim, 1958.

concurso público acontecido em 1948, realizado pelo engenheiro paranaense Rubens Meister.

Em 1935, mais um ruidoso revés seria contabilizado para o Mestre da “Máquina de Morar”: seu projeto para o palácio das Belas Artes de Paris (Musées de la Ville et de L’Etat) [fig.134] foi, ao primeiro escrutínio, eliminado do concurso, apesar de ser o único museograficamente aceitável, como comentou Max Bill<sup>29</sup>. “La conception du présent projet est une *recherche de lumière solaire*, entrant dans les locaux, dans des conditions précises”. O projeto era mais adequado ao compromisso com as primeiras bases do modernismo e se harmonizava com a monumentalidade de Paris.

A incansável luta do arquiteto franco-suíço por encontrar um cliente, qualquer que fosse, indiferente de credo, cor, raça, tendência política ou país, fez com que a primeira obra de porte erigida sob seus princípios arquitetônicos viesse a ser construída no Brasil, em 1936. Trata-se do Palácio para o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro. Os meios para a realização deste fato também estão intimamente ligados ao sistema de concurso-público, como se verá adiante. Esta obra iniciaria uma relação de amor e ódio entre o arquiteto e o Brasil, que perduraria por toda sua vida. Le Corbusier ainda participaria de mais dois concursos internacionais: um em 1951, destinado à construção de 800 habitações em Estrasburgo [fig. 135 e 136] e outro em 1958, o concurso de urbanismo para o plano piloto da cidade de Berlin [fig. 137].

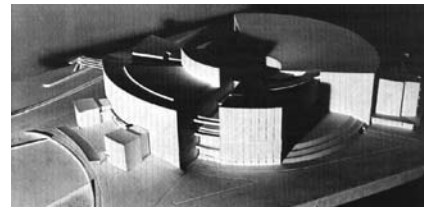
Em 1955, quando se falava seriamente em construir a cidade de Brasília, o mestre do modulator tentou se impor como o encarregado deste plano e chegou a ser designado pelo Marechal João Pessoa, presidente da Comissão da Nova Capital do Brasil, a dar seu parecer a uma comissão de profissionais brasileiros, que responderia pelo planejamento da cidade. Para Le Corbusier era a possibilidade de concretizar um sonho antigo, nascido em sua primeira viagem ao Brasil em 1929, com o nome de Planaltina.

Cansado de tantas derrotas com o cliente “Estado”, Le Corbusier se posicionaria contrário quanto à possibilidade de se criar um concurso nacional para a escolha do projeto piloto:

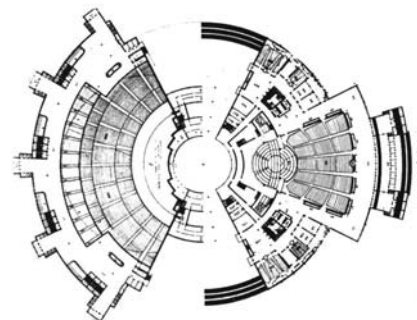
Minha idéia pessoal é que o método dos concursos é uma fraqueza democrática. Atualmente, nos tempos modernos, a obra das pessoas capazes pode ser inteiramente apreciada através das publicações mais amplamente informadas: jornais, revistas, etc.. Um governo que se respeite deveria ter a coragem de designar um grupo de algumas personalidades capazes de constituírem uma força apta a enfrentar as tarefas visadas.<sup>30</sup>

É, portanto, uma postura oposta à verificada no início de sua carreira que, se houvesse sido tomada naqueles tempos, teria impedido o surgimento de suas propostas inovadoras para os projetos acima citados.

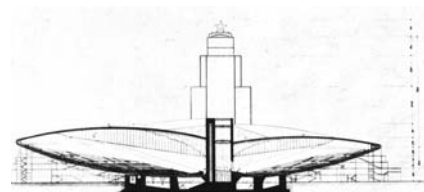
Entretanto, em 31 de janeiro de 1956, Juscelino Kubitschek assume a presidência do Brasil e dissolve a antiga comissão e cria a Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP) em que Niemeyer desempenha a função de Diretor do Departamento de



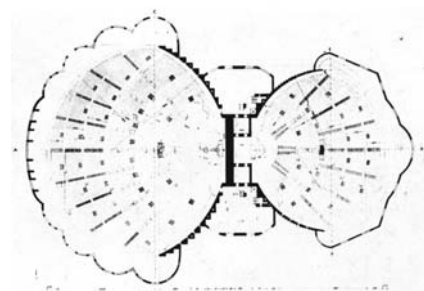
**Fig. 138: Walter Gropius, proposta para o concurso Palácio dos Soviets.**



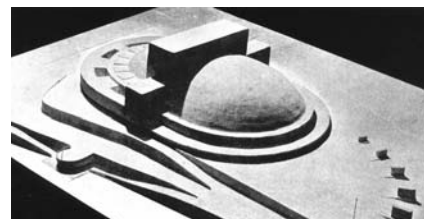
**Fig. 139: Walter Gropius, planta proposta para o concurso Palácio dos Soviets.**



**Fig. 140: Naum Gabo (1890-1977), corte transversal proposta concurso palácio dos Soviets.**



**Fig. 141: Naum Gabo, planta proposta para o concurso Palácio dos Soviets.**



**Fig. 142: Erich Mendelsohn (1887-1953), maquete para proposta concurso Palácio dos Soviets.**

Arquitetura, respondendo pela concepção dos principais edifícios da cidade.

Para o estabelecimento do plano urbanístico, Niemeyer recomenda que seja realizado um concurso nacional, vencido então por Lúcio Costa.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> COLQUHOUN, Alan - "The Beaux-Arts Plan". In: *Essays in Architectural Criticism*.

<sup>2</sup> MÜLLER, Werner, VOGEL, Gunter - *Atlas zur Baukunst*. Múnic: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1981, p.497.

<sup>3</sup> Berlage foi indicado para a construção da Bolsa, apesar de ter sido apenas o quarto colocado no concurso, doze anos depois de divulgado o resultado.

<sup>4</sup> Muito provavelmente influenciado pelo ensaio *Ornament in Architecture*, escrito em 1892 por Louis Sullivan, pois estivera em Chicago nos EUA em 1893. Doze anos depois, em 1908, escreveria seu próprio ensaio, *Ornament und Verbrechen*, Ornamento e Crime.

<sup>5</sup> Adolf Loos - *Ornament und Verbrechen*, em Franz Gluck (ed.), *Samtliche Schriften*, Herold, Viena, 1962, pp.272 e seguintes. Citado em Frampton, Kenneth, *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.105.

<sup>6</sup> FRAMPTON, Kenneth - *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

<sup>7</sup> Citado por VAN MOOS, Stanislas em: *Le Corbusier, l'architecte et son mythe*. Paris, 1968.

<sup>8</sup> CORBUSIER, Le - *Vers une Architecture*, p.3.

<sup>9</sup> BARDI, Pietro Maria - *Lembrança de Le Corbusier, Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984, p.16.

<sup>10</sup> Le Corbusier, carta a Martienssen de 23 de setembro de 1936, reproduzida em *Oeuvre Complete 1910-1929*, cit. P.5.

<sup>11</sup> ROGERS, Ernesto Nathan - *Editoriali di architettura*. Turin: ed Giulio Einaudi, 1968.

<sup>12</sup> Para se conhecer mais sobre a importância de Rogers para a arquitetura italiana e, também para a arquitetura moderna internacional, ler o texto a ele dedicado por Josep Maria Montaner em seu livro *Después Del Movimiento Moderno*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993. No capítulo *Los escritos de Ernesto Nathan Rogers*, Montaner afirma que, segundo Rogers, dos mestres do Movimento Moderno, mais que suas propostas formais, o que se deveria aprender a dar continuidade eram suas posturas metodológicas e morais. Citando diretamente a Rogers "Se os mestres nos deixaram o exemplo da luta, e o iniciaram em nome de uma humanidade teórica, nos mesmos deveríamos continuar a batalha indo à luta ombro a ombro com os outros homens. Se a bandeira de nossos antecessores imediatos se chamava 'vanguarda', a nossa se denomina continuidade".

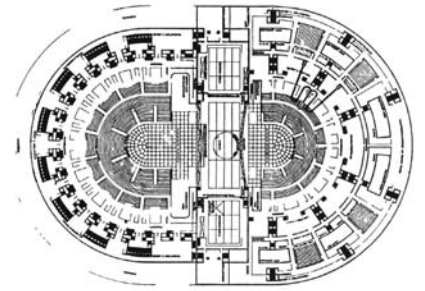
<sup>13</sup> MONTANER, Josep Maria - *Después Del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad Del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, 4ª edição, 1999, p.12.

<sup>14</sup> ROWE, Colin, KOETTER, Fred - *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p.12.

<sup>15</sup> ROWE, Colin, KOETTER, Fred - Op. cit, p. 10.

<sup>16</sup> ROWE, Colin, KOETTER, Fred - Op. cit, p.10.

<sup>17</sup> Para se ter uma noção mais completa da leitura crítica que Colin Rowe desenvolveu frente aos dogmas da Arquitetura Moderna, leia-se *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, Cambridge, EUA, MIT Press, 1982; *Maneirismo y Arquitectura Moderna y otros Ensayos*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978.



**Fig. 143: Erich Mendelsohn, Palácio dos Soviets, 1931, planta.**

<sup>18</sup> LOOS, Adolf – *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: R. L. Schachel, 1972.

<sup>19</sup> BARR, Alfred H - *Catálogo da Exposição do MOMA*, acontecida de 10 de fevereiro à 23 de março de 1932.

<sup>20</sup> Le Corbusier - Op. cit., p. 162.

<sup>21</sup> BENEVOLO, Leonardo - *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p.454.

<sup>22</sup> Paul-Henri. Nenot, J. Vago, C. Lefebvre, C. Broggi.

<sup>23</sup> Ver: Le Corbusier, *Une Maison, un Palais*. Paris, 1928; e *Oeuvre Complete 1910-1929*, pp. 160-173.

<sup>24</sup> Carta de Le Corbusier a Paulo Prado em 16 de dezembro de 1927: “Também já há oito meses a Sociedade das Nações tem colocado meus nervos à flor da pele, com a construção de seu palácio. Talvez o senhor não saiba que havíamos sido designados pelo júri para a execução do Palácio, no concurso internacional do qual participaram todos os grandes escritórios de arquitetura do mundo, concurso que levou a Genebra, mais de dez quilômetros de plantas. Mas, intrigas infectas privaram-nos momentaneamente do fruto de nosso sucesso e começou então uma luta diplomática que está movimentando as embaixadas das grandes potências. Se, como é justo, nós conseguirmos a encomenda desse projeto, este será um programa magnífico.”

Texto *O Espírito Sul Americano*: “(...) Atrás dessas altivas fortalezas, após o desembarque, não se encontra senão precipitação, casas de opereta, arquiteturas Nénot e S.D.N.\*! Inconsciência ou derrotismo. (...) Ingênuos e tímidos como os pensionistas de um convento. De repente, magníficos e luminosos, verdadeira América do Sul. Depois, desastrosamente medrosos. Tomados do medo do ridículo, fazem referência ao senhor Nénot, que construiu a Sorbonne no século XIX, envolveu-se no vergonhoso troféu de açúcar do monumento a Victor Emmanuel na Praça Veneza de Roma, e que traz ao século XX uma imitação de Versalhes destinada a glorificar os atuais reis da S. D. N.

Texto *Prólogo Americano*: “(...) Pensava no problema das casas populares da nossa Europa envenenada pelos príncipes da renascença, os Papas ou o sr. Nénot, (...) Os palácios acadêmicos de Genebra eram os mais inconcebíveis baldaquins de pelúcia vermelha e pasmarias douradas que se possa imaginar.”

\*S. D. N.= Sociedade das Nações de Genebra.

<sup>25</sup> KENNETH Frampton - *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2000, p.190.

<sup>26</sup> ROWE, Colin, KOETTER, Fred - *Ciudad Collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

<sup>27</sup> Essa extensão do elementarismo, professada na virada do século pelo mestre Julien Guadet, da École des Beaux-Arts, teria chegado a Le Corbusier por intermédio de dois discípulos de Guadet, Garnier e Perret. Esta sistemática seria verificada também na apresentação do projeto para a sede do Ministério da Educação e Saúde.

<sup>28</sup> Esta relação entre o Palácio dos Soviets de Le Corbusier e o Teatro Guaira de Rubens Meister foi realizada por Salvador Gnoato em sua Tese de Doutorado apresentada na FAU USP em 2001, denominada *Arquitetura de Curitiba, Transformações do Movimento Moderno*.

<sup>29</sup> BILL, Max - *Le Corbusier & P. Jeanneret- 1934-1938*, p.83.

<sup>30</sup> SANTOS, Cecília Rodrigues dos, PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da, *Le Corbusier e o Brasil*, p.284.



---

TERCEIRA PARTE  
**O CENÁRIO BRASILEIRO**

---

A segunda parte desse capítulo procurou demonstrar como os precursores do movimento moderno utilizaram todas as possibilidades para impor a nova arquitetura frente ao sistema acadêmico vigente, e como o concurso foi uma ferramenta importante para isso. Este modesto passeio pela história também abordou a mudança de conceito em relação à utilização das novas técnicas e dos materiais, em que gradualmente o ornamento vai sendo rechaçado, cedendo lugar à honesta expressão dos sistemas estruturais. Embora arquitetos como Viollet-le-Duc buscassem avidamente pela nova razão desta transformação, seriam os engenheiros de pontes e pavilhões industriais os primeiros a demonstrar o caminho mais limpo e econômico para isso. As novas técnicas possibilitariam a alteração das formas externas e, principalmente, do espaço interno. Este deixa de ser estático e contido para adquirir movimento e continuidade, como já se percebe na *marche* da Ópera de Paris de Garnier ou, ainda de forma ainda mais radical, nas casas de Victor Horta e no *Raumplan* de Adolf Loos.

Esta terceira parte abordará rapidamente as antecedenções ocorridas em solo brasileiro, a partir do neoclássico, passando pelo eclético e o neocolonial, para finalmente realizar uma análise mais demorada sobre a arquitetura moderna ocorrida a partir da Semana de Arte Moderna ocorrida em 1922, sempre, na medida do possível, tentando relacionar concursos públicos que tenham tido relevância para a evolução da Arquitetura Moderna.

---

**A CHEGADA DO NEOCLÁSSICO AO BRASIL (1816 –1889)**

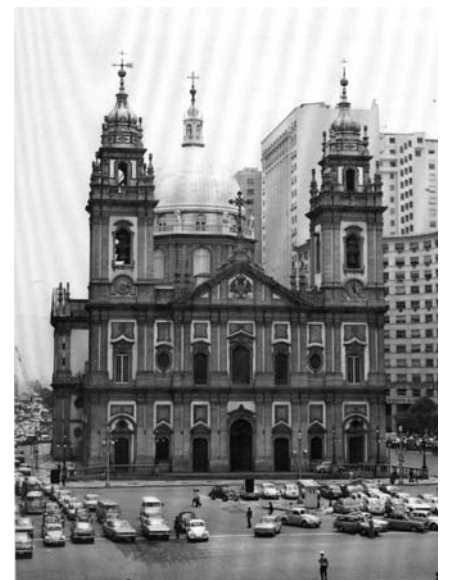
A sistemática de se criar concursos para definir o melhor projeto para um edifício específico, pelo menos no que diz respeito ao ensino acadêmico, já era utilizado no Brasil Império, introduzido no Rio de Janeiro pela missão artística francesa, que veio ao País em 1816 a convite de D. João VI.

Sob uma visão simplificada, a chegada de D. João VI e sua corte ao Brasil separa o período da arquitetura colonial brasileira, que acontecera entre 1500 a 1808, da arquitetura neoclássica, que teria vigência a partir de 1808 até as primeiras décadas do séc. XX.

A expressão *arquitetura colonial* tem sido freqüentemente utilizada para designar aquela realizada nas Américas após o seu descobrimento pelos europeus. Mesmo a arquitetura realizada após a independência das nações que ali surgiram desde os fins do século XVIII também recebe essa denominação. Entretanto, colonial não é categoria de análise de arquitetura. No Brasil Colônia, a arquitetura foi maneirista, barroca e rococó. Houve mesmo uma corrente classicizante na arquitetura ocorrida no Pará<sup>1</sup> [fig.144], ainda em finais do séc. XVIII, que se prolongaria até meados do séc. XIX, graças ao rico ciclo da borracha ocorrido naquela região.



**Fig. 144: Igreja de Santana, em Belém do Pará, projetada por Antonio José Landi.**



**Fig. 145: Igreja de Nossa Senhora da Candelária, Rio de Janeiro, projeto de Francisco João Roscio, em 1775.**

Não há como se negar, entretanto, que é a partir do séc. XIX que se difunde o ecletismo no Brasil, tendência que vai se prolongar até a década de 30 do século XX. Curiosamente, o mesmo neoclássico que substituíra o colonial e o barroco no início do séc. XVIII seria, então, combatido por uma corrente nacionalista que promovia uma expressão estética livre do pensamento importado europeu e próxima das origens locais, o neocolonial.

O início do neoclássico ao Brasil, entretanto, não deve ser vinculado à chegada da corte em 1808, uma vez que a corrente arquitetônica vigente em Portugal era o chamado estilo pombalino. Lembre-se que Lisboa fora destruída por um terremoto em 1755 e reconstruída então por Marquês de Pombal, segundo uma interpretação sua do estilo clássico, este sim, de franca oposição ao rococó, já considerado ultrapassado no continente europeu. Algo do estilo pombalino chega ao Rio de Janeiro, como a Igreja da Candelária projetada em 1775 [fig.145].

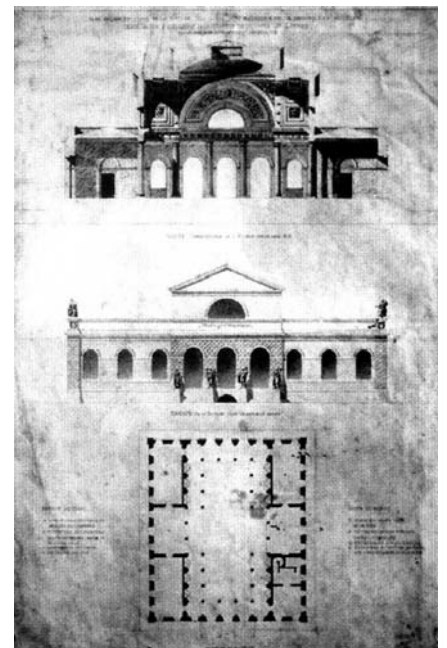
É, portanto, com a chegada da missão francesa ao Rio de Janeiro, em 1816, vinda a convite da corte portuguesa, que se estabelecerá a influência do academicismo francês na arquitetura realizada na Colônia. Segundo Geraldo Gomes<sup>2</sup>, seria com a criação da Escola de Belas-Artes pelos franceses dessa missão, que se quebraria a tradição de confiar a concepção e execução de edifícios aos engenheiros militares e mestres-de-obra. Os engenheiros-militares portugueses foram responsáveis pela construção dos fortes construídos ao longo da costa brasileira. A partir de 1690, estes passaram a se formar no Brasil e a atuar largamente também como arquitetos civis.

Cabe ao arquiteto Grand Jean de Montigny, fundador da Escola de Belas-Artes, ser o primeiro titular da cadeira de arquitetura. Ele impõe à arte oficial a linguagem neoclássica pura e transfere aos seus discípulos, uma formação muito rígida baseada nos princípios aplicados na França, da época da Revolução e do Império. As obras desse arquiteto, que sobreviveram às transformações por que passou a cidade, são a casa que ele projetou para si próprio [fig.146] e o edifício da antiga alfândega ou Praça do Comércio [fig.147]. Da Academia de Belas-Artes, restou apenas a portada monumental, hoje remontada no Jardim Botânico [fig.148]. Em seu terreno foi edificado o edifício sede do Ministério da Fazenda.

Com a independência do Brasil em 1822, a cidade do Rio de Janeiro tornou-se a capital do novo império e, como tal, passou a necessitar dos mais diversos tipos de edifícios públicos para abrigar as atividades administrativas. Todos esses edifícios foram construídos em estilo neoclássico, linguagem oficial do império, como o Paço São Cristóvão (1831), atual Museu Nacional, e a Real Academia Militar (atual escola de engenharia). Este surto neoclássico tardio de arquitetura acabou se prolongando por mais tempo que no resto do mundo, sendo aceitos também os estilos dos Luíses, Napoleão III e variantes.



**Fig. 146:** Antiga casa de Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro.



**Fig. 147:** Projeto de Grandjean de Montigny, para a Alfândega do Rio de Janeiro.



**Fig. 148:** Grandjean de Montigny, Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro, 1826. (mais tarde abrigou o Ministério da Fazenda). O andar superior foi acrescentado posteriormente.

---

## O ECLETISMO NO BRASIL (1889-1920)

A Proclamação da República do Brasil e a Exposição Internacional de Paris, em que a Tour Eiffel é construída, acontecem no mesmo ano de 1889. Com a República a Academia Imperial de Belas-Artes fundada em 1826 é substituída pela Escola Nacional de Belas-Artes, que seria dirigida a partir de 1897 pelo espanhol naturalizado brasileiro, Adolfo Morales de los Rios, graduado pela Beaux-Arts de Paris em 1882. Persiste na escola carioca, portanto, a referência direta a Beaux-Arts de Paris. Seguindo o modelo da Polytechnique de Durand surge ainda em 1874 o Curso de Engenheiro Civil da Escola Politécnica do Rio, descendente direto da Academia de Artilharia, Fortificações e Desenho, fundada em 1792. Em 1894 entra em atividade o Curso de Engenheiro Arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo, que teria por Diretor Ramos de Azevedo. Em 1917 é fundado o Curso de Arquitetura da Escola de Engenharia da MacKenzie paulista (derivado do MacKenzie College de origem norte-americana fundado em 1896), que teria como primeiro diretor Christiano Stockler das Neves, de quem se voltará a falar mais à frente devido sua relação direta com os arquitetos que atuariam no Paraná.

Nos primeiros anos da República imperaria o caos econômico, marcado ainda pela instabilidade política, em que se destaca a demissão e o exílio de Rui Barbosa em 1891, acusado de conspirar contra o governo do primeiro presidente brasileiro, o herói da Guerra do Paraguai, Marechal Manuel Deodoro da Fonseca (1827-1892). Embora esses percalços persistissem, o país procuraria a modernização através da integração ao capitalismo internacional, fato que significaria uma maior europeização e um evidente afastamento das coisas que representavam Portugal. Segundo as palavras do engenheiro Francisco Pereira Passos (1836-1913), tratava-se do "desportuguesamento<sup>3</sup>" do Brasil. Naquele momento todas as mazelas do País eram atribuídas à colonização portuguesa e à impureza de raça.

Essa ânsia por importar um novo estilo de vida faria com que chegassem ao Brasil idéias de arquitetura adequadas aos problemas europeus, isto é, sem a devida discussão ou busca por uma interpretação regional. As complexas cidades européias sofriam dos mais diversos tipos de problemas como: habitacionais, transporte, circulação e insalubridade. Não era à toa que no século XIX foram construídos muitos hospitais e presídios como resposta aos males urbanos como as epidemias, promiscuidade e marginalidade. Com isso surgiram estudos sobre higiene das edificações que se estenderam em forma de infraestrutura de saneamento para as cidades. Porém, se formas características de estilos que não faziam parte de nossa cultura como o gótico e o românico foram importados à granel, com eles vieram as noções de urbanismo e saneamento, o hábito de morar em casas afastadas das divisas e por isso ensolaradas e ventiladas, diferentes do sistema colonial de fachadas alinhadas ao limite da rua dos sobrados conjugados portugueses, até então vigente no país.

Se a Europa era o exemplo a ser copiado, deve-se então ter em mente que o cenário arquitetônico europeu na virada do século era composto por três correntes: o grupo histórico, fiel à estética mais conhecida, ou seja, que aceita somente as arquiteturas que caracterizavam as duas civilizações mais notáveis: a greco-romana e a da Idade-Média; o grupo eclético, que reserva-se o direito de escolher entre todos os estilos, as manifestações da construção que mais perfeito julgar para o fim que se tiver em vista; e o grupo racionalista, que atua como uma reação do presente contra o passado, lançando mão das novas técnicas e materiais. Esse grupo adotaria a liberdade da forma, sem obrigação de atender às leis da estética legadas pelo passado.

Destas três correntes, a eclética foi a que encontrou, naquele momento, um melhor campo para se desenvolver no Brasil. A arquitetura do ferro acontecida no Brasil a partir da metade do século XIX poderia ser interpretada como uma possível vertente da corrente racionalista, porém essa é quase que totalmente fruto de importações. Os edifícios eram totalmente pré-fabricados em metal em países como a Alemanha, Bélgica, França e Inglaterra, e, trazidos desmontados a bordo de navios. Geralmente eram montados por engenheiros europeus, com baixíssima participação brasileira.

Não só vieram edifícios públicos como estações ferroviárias, teatros, mercados municipais [fig.149], armazéns, casas comerciais, como também casas unifamiliares (essas em número inexpressivo), coretos, reservatórios d'água [fig.150], balcões, escadas e parapeitos. A exploração de serviços por países estrangeiros como o abastecimento de água, portos marítimos e fluviais, energia elétrica e, principalmente as estradas de ferro acelerariam esse processo de importações.

Portanto, devido ao subdesenvolvimento industrial do país e pelas suas características fortemente agrárias, a corrente racionalista tardaria a chegar, embora não se deva esquecer da estação ferroviária em Mairinque, São Paulo (1905-1908) [fig.151], de Victor Dubugras, realizada em uma técnica ainda desconhecida no país, o concreto armado, obra que poderia ser considerada de inédita postura estético-construtiva. Tal obra chamaria a atenção da Escola Politécnica de São Paulo e mereceria uma matéria especial editada na Revista Polytechnica, periódico produzido pelo grêmio estudantil daquela escola. O seguinte parágrafo abre o artigo assinado por P.J. (hipoteticamente Hyppolito Pujol Júnior, 1880-1952, engenheiro civil recém-formado):

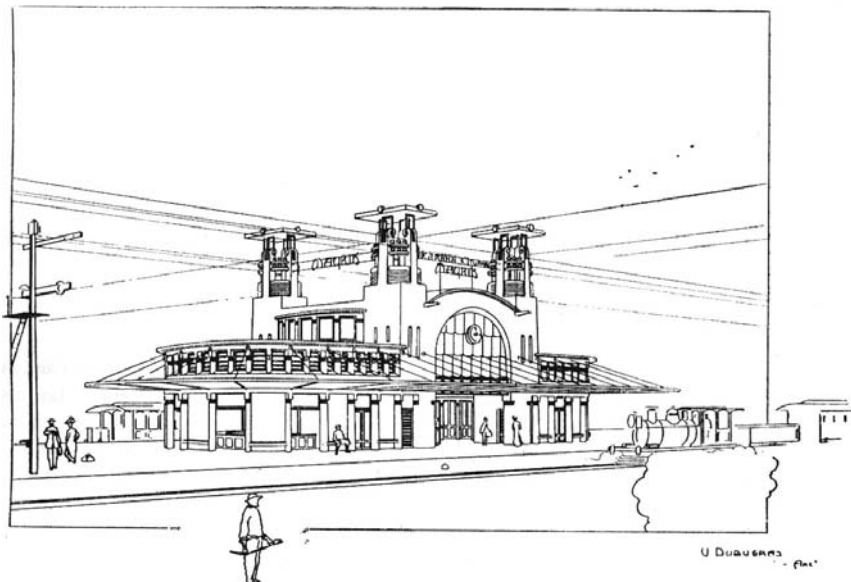
A bela construção do Sr. Dubugras tem (...) (o) grande mérito (...) de convencer da possibilidade de fazer bela uma obra de cimento armado os descrentes da estética do novo sistema de construção, os que acreditam que o único meio de tornar atraente uma obra executada com esse material é esconder a natural rigidez geométrica das formas que decorrem da construção mesma, fazendo-a desaparecer sob sucessivas camadas de emboço e reboco(...).<sup>4</sup>



**Fig. 149: Pavilhão do mercado de Manaus, pré-fabricado por Walter MacFarlane em Glasgow, Escócia.**



**Fig. 150: Caixa d'água em ferro, no Rio Grande do Sul, pré-fabricada na Inglaterra em 1876.**



**Fig. 151: Victor Dubugras, estação ferroviária em Mairinque, SP, 1905-1908. Estrutura monolítica em concreto armado em estilo Art Nouveau.**

Deve-se fazer justiça, entretanto, às universidades brasileiras, especialmente as politécnicas como a de São Paulo acima citada, que se dedicariam a pesquisas na área do cálculo de estruturas, em especial as relacionadas à técnica do concreto armado, uma das áreas em que em poucas décadas o Brasil conquistaria o respeito internacional através de nomes como Emílio Baumgart e Joaquim Cardozo.

O ecletismo e o poder público estariam de mãos dadas também no Brasil. Talvez o melhor exemplo dessa parceria esteja em Pereira Passos, que foi o prefeito da cidade do Rio de Janeiro entre 1902 e 1906. Era acostumado a grandes desafios como as obras ferroviárias por ele anteriormente projetadas e construídas, como a que liga Raiz da Serra a Petrópolis (1871), a E. F. Corcovado (1883), além da colaboração na construção da E. F. Santos – Jundiá. Sob sua gestão Passos assumiria a responsabilidade por modernizar e re-urbanizar a Capital Federal. Influenciado pelas obras de Haussmann em Paris, paradigma urbano do século, Pereira Passos destrói parte do centro antigo para abrir amplas avenidas, como a Mem de Sá, a Central [fig.152] e a Atlântica, obras que mudariam em definitivo as feições daquela cidade. Sobre o impacto das primeiras realizações efetivadas no Rio sob a luz do ecletismo, Lucio Costa comentaria:

Não foi, pois, em verdade, sem propósito que o começo do século se revestiu, no Rio de Janeiro, das galas de um autêntico espetáculo. O urbanismo providencial do prefeito Passos, criador das belas avenidas Beira-Mar e Central, além de outras vias necessárias ao desfogo urbano, provocara o surto generalizado de novas construções, dando assim oportunidade à consagração do ecletismo arquitetônico, de fundo acadêmico, então dominante<sup>5</sup>.

Seria, portanto, graças à iniciativa do poder público que o ecletismo se implantaria nas cidades, com excepcional condição

para o Distrito Federal, sede dos edifícios administrativos. Entre muitos edifícios públicos construídos naquela época, cabe destacar o Teatro Municipal (1904) [fig.153], a Biblioteca Nacional (1905) e o edifício sede da Fundação Oswaldo Cruz [fig.154], este em estilo mourisco. Esta relação entre o poder e a arquitetura encontrada no Rio de Janeiro acabaria por galvanizar uma franca relação com a cultura francesa. Já São Paulo, que se desenvolveria às margens das benesses do governo federal, desenvolveria uma estrita ligação com a cultura italiana, origem das maciças imigrações ocorridas desde o final do século XIX.



**Fig. 152:** Início da Avenida Central, esquina com a Praça Mauá. A esquerda a casa Mauá, em final de construção, palacete erguido pelos padres beneditinos em estilo neogótico, segundo projeto do arquiteto Gastão da Bahiana, que fez vários outros prédios na nova avenida.

Estabelece-se então em 1904, o estranho Concurso de Fachadas para os edifícios da futura Avenida Central [fig.155], hoje Rio Branco, que teve 138 candidatos. Tratava-se sem dúvida, da construção de um cenário, digno dos verificados em Paris, em que cabia à prefeitura construir praças já contornadas pela fachada frontal dos edifícios circunvizinhos, cabendo ao proprietário executar as casa por detrás. Segundo depoimento de Geraldo Gomes sobre esse singular capítulo da história da arquitetura brasileira:

Embora os proprietários dos terrenos situados na avenida que estava por se abrir não fossem obrigados a seguir estritamente os desenhos do ganhador do concurso, os desenhos serviriam de *guia* ou de *modelo*. Todos os modelos eram ecléticos, não só por reproduzir, com extrema liberdade, elementos decorativos do



**Fig. 153:** Teatro Municipal e Museu de Belas-Artes em 1910, Rio de Janeiro.



**Fig. 154:** Palacete de Manguinhos em estilo neomourisco (Sede da Fundação Oswaldo Cruz), Rio de Janeiro. Projeto do arquiteto português Luís de Moraes Junior em 1903.



**Fig. 155:** Avenida Central em 1907, Rio de Janeiro.

vocabulário clássico, como também por introduzir, coexistindo com esses elementos, formas características dos estilos gótico e até orientais<sup>6</sup>.

Era o espírito da “Escola de Belas-Artes” que dominava. Ironicamente, trinta anos depois, as ações de Passos receberiam o endosso de um dos mestres do modernismo e do “L’esprit Nouveau”. O prefeito seria especialmente citado por Le Corbusier na abertura do ciclo de palestras proferidas por ele, em 1936, por ocasião da assessoria aos projetos do MESP e da Cidade Universitária do Rio:

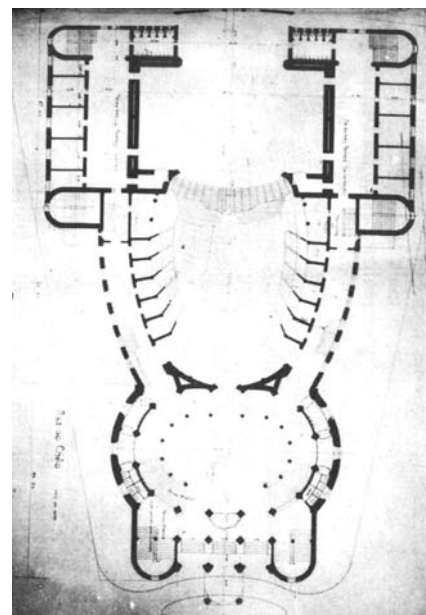
Desejo Colocar, no frontispício das conferências do Rio, o nome do Prefeito Passos, o grande Prestidigitador. Passos fez do Rio uma cidade que é um milagre, um espetáculo admirável. Ele conseguiu com muito pouca coisa do ponto de vista de meios técnicos. Mas sua grandeza de visão o conduzia. É isso que me interessa colocar no limiar dessas conferências. Tudo hoje depende da grandeza de visão dos dirigentes. Estamos numa época em que é necessário ter grandeza de visão.<sup>7</sup>

A “grandeza de visão” de Pereira Passos também inauguraria no cenário brasileiro, além dos concursos de fachadas, o concurso *maracutaia* (sic), ou seja, o concurso sob suspeitas. A 15 de outubro de 1903 foi instituído o concurso para o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, julgado em março de 1904. Francisco de Oliveira Passos, filho do prefeito e engenheiro conselheiro da administração municipal, venceria o concurso em que ainda hoje persistem dúvidas quanto à imparcialidade do júri. O projeto apresentava uma arquitetura inspirada no Segundo Império Francês, e lembrava a Ópera de Paris de Charles Garnier. Muitos concordam que a proposta em ligeiros traços *Art Nouveau* de Victor Dubugras [fig.156 e 157], premiado com o segundo lugar, era superior. Yves Bruand faz uma longa apreciação desse projeto. Segundo suas palavras:

O Teatro Municipal do Rio de Janeiro teria sido, sem dúvida, se houvesse sido construído, sua obra-prima e forneceria a melhor síntese de suas sucessivas tendências. (...) Contudo, o projeto de Dubugras era muito mais original (que o de Francisco Oliveira Passos). Tinha respeitado a solução clássica, marcando com volumes distintos as três partes essenciais de um teatro: palco, sala de espetáculo, foyer. Mas apenas a planta do palco podia ser inscrita num retângulo, enquanto que, nas demais, predominava em termos absolutos, a elipse (longitudinal e truncada no caso da sala, transversal e completa no caso do foyer)<sup>8</sup>.

Quanto aos elogios de Le Corbusier ao prefeito Passos, duas linhas de interpretação são possíveis: a primeira tem evidente relação com a idéia vigente no Movimento Moderno de tabua rasa; já a segunda está ligada a um certo desespero por parte do mestre franco-suíço em conseguir encomendas para implantar suas teorias.

Na realidade, as duas razões eram quase que indissolúveis. Era necessário destruir as camadas mais antigas e caóticas das



**Fig. 156: Victor Dubugras, projeto premiado com o segundo lugar para o concurso Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1903.**



**Fig. 157: Victor Dubugras. Perspectiva interna apresentando o foyer do Teatro Municipal.**

velhas cidades para se construir a nova cidade dos edifícios soltos em jardins. Lembre-se que foi também na gestão Pereira Passos em que parte do Morro do Castelo foi arrasado para a abertura da Avenida Central. Em 1922, no Salão de Outono, Le Corbusier horrorizaria os parisienses ao apresentar sua *Ville Contemporaine* [fig.158], uma cidade de três milhões de habitantes a ser implantada sobre Paris, sem considerar a camada urbana já existente. Em 1925 novamente assombraria os franceses ao criar o *Plan Voisin* [fig.159] para o centro de Paris que, embora procurasse preservar alguns monumentos como o Louvre e o Jardim des Tuileries, arrasava o histórico bairro Quartier Latin para a implantação de uma malha de edifícios similar ao plano de 1922. Cansado de tentar convencer os governantes europeus, Le Corbusier tenta viabilizar suas idéias nos mais diversos países orientados sob as mais opostas políticas. Le Corbusier sabia que era necessária a anuência de um mandatário para suas obras, não importando raça, religião ou crença política. Neste aspecto, o Brasil e especialmente o Rio de Janeiro de Pereira Passos poderiam ser promissores.

O desmanche do Morro do Castelo que teria seu início oficializado por volta de 1920/21, pouco antes da proposta do Salão de Outono de Le Corbusier, aconteceria sob muitas controvérsias, pois se tratava de uma das regiões mais simbólicas e importantes do Rio de Janeiro. Por ali começara a Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, em 1565. Em 1567 Mem de Sá escolheria aquele morro para construir a cidade por ser um local estratégico, exatamente em frente à ilha de Villegaignon, onde os franceses haviam se fortificado com o objetivo de fundar no Rio de Janeiro o projeto da França Antártica. No Morro do Castelo foram construídos o colégio e a igreja dos jesuítas, a sé, o Forte de São Sebastião e a primeira muralha, que propiciava ares medievais à nascente cidade maravilhosa. Na época do desmanche [fig.160 e 161] os modernistas ainda não haviam criado o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, fundado apenas em 1937, que viria para assumir a função de proteger, valorizar e divulgar o vasto patrimônio cultural brasileiro. Segundo declaração de Lucio Costa sobre aquele acontecimento, tratara-se de uma: “Demolição feita com desamor e sem os cuidados que no caso se impunham<sup>9</sup>”. O lamento de Marisa Assumpção resume os sentimentos contraditórios da classe intelectual do Rio de Janeiro, sobre o significado de modernidade:

É lamentável ouvir, numa propaganda do governo, que intervenções como o desmonte do Morro do Castelo, no início do século, sejam considerados um ato de modernidade para a cidade do Rio de Janeiro. Modernidade nem sempre é sinônimo de civilidade ou cultura. Além disto, a cidade moderna zela pelo seu patrimônio em vez de destruir aquilo que não entende. Com a remoção do que para eles era um obstáculo para a modernidade e saneamento da cidade, perdemos monumentos de grande valor para a nossa história e nossa arquitetura, como por exemplo, o colégio dos jesuítas<sup>10</sup>.



**Fig. 158: Le Corbusier, Paris, Ville Contemporaine, 1922.**



**Fig. 159: Le Corbusier, Paris, Plan Voisin, 1925.**



A coragem ou, mais provavelmente o desapego às questões históricas nacionais, fez com que os brasileiros realizassem o que os franceses se negaram a fazer em Paris, ou seja, arrasar parte do tecido histórico central e implantar no vazio deixado uma nova camada regida por normas do urbanismo moderno. É interessante observar que o desmanche dos morros do Rio de Janeiro foram realizados sob o espírito do ecletismo que se apoderara da cidade na virada do século XX, no entanto, serviram sob medida para a implantação do espírito moderno do pós II Guerra Mundial.

Não apenas o Morro do Castelo foi desmontado como também o Morro do Santo Antônio, embora nesse segundo tenha se tomado o cuidado de preservar o convento ali existente. Na esplanada resultada do primeiro morro aconteceriam importantes obras para a arquitetura brasileira, em especial o edifício sede para O MESP, Ministério da Educação e Saúde Pública iniciado em 1937 e concluído em 1945. Em suas imediações também seriam edificadas a sede da ABI, Associação Brasileira de Imprensa, entre 1936 e 1938 e o edifício do Instituto de Resseguros do Brasil, construído em 1942, ambos projetados pelos irmãos Roberto, três obras que marcariam o início da Escola Carioca. A esplanada surgida em função do desmonte do Morro do Castelo abrigaria duas obras realizadas por arquitetos paranaenses ambas resultadas de concursos públicos de arquitetura. A primeira é o edifício da Petrobrás, fruto de concurso em duas partes (1966 e 1967) e obra iniciada em 1968 e a segunda é a sede do BNDE<sup>11</sup>. Foi projetado em 1974 e teve suas obras civis concluídas em 1982.

Os três edifícios para escritórios realizados pelos arquitetos cariocas entre 1936 e 1941 são importantes precedências para os paranaenses e serão melhor analisados mais a frente.

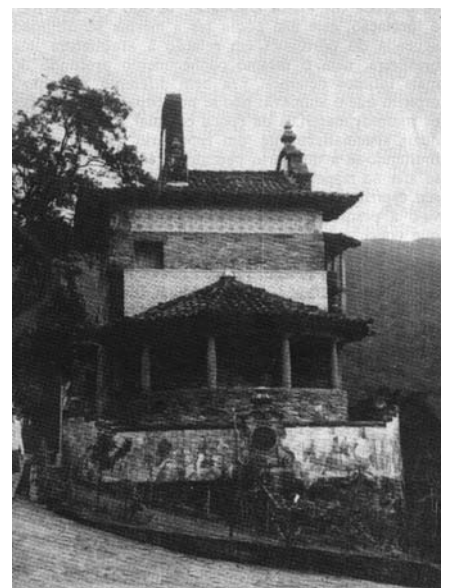
Com a virada do século aumentou a produção industrial e a arquitetura passa a ser encarada como um produto de consumo. Veja-se o exemplo das fachadas da Avenida Central ou a própria carreira do arquiteto Victor Dubugras, nascido na França em 1868 e instalado em São Paulo em 1891. Inicialmente partidário dos estilos medievais passa para o *Art-Nouveau* em 1902 com o projeto da casa de Flavio Uchoa. Em 1903 utiliza o estilo *Flamboyant* com uma pitada de gótico na casa Numa de Oliveira, para chegar finalmente ao neocolonial, em 1922, no Monumento comemorativo do centenário da Independência do Brasil [fig.162]. O exemplo de Dubugras talvez não seja o mais adequado, pois há, em sua carreira, uma evolução que motiva a troca de estilos adotados, diferentemente da maioria dos arquitetos de então. Para esses, seria absolutamente comum se adotar todos os estilos em uma mesma época, ou ainda, em uma mesma obra. Daí que, o bom arquiteto era aquele que tinha domínio sobre o maior número de estilos para atender à diversidade dos gostos dos clientes. De uma forma mais crua, o processo por que passava a arquitetura naquele momento da história assemelhava-se a uma soma de três etapas distintas: a primeira consistia em organizar o edifício com o auxílio de um esquema modular distributivo; a segunda em atribuir-lhe um princípio estrutural de sustentação, geralmente imaginado como paredes autoportantes descarregadas em



**Fig. 160:** Vista do Morro do Castelo antes do início do desmonte, ocorrido a partir de 1907.



**Fig. 161:** Vista dos trabalhos de desmonte do Morro do Castelo em 1922.



**Fig. 162:** Victor Dubugras. Monumento comemorativo ao Centenário da Independência do Brasil. Caminho do Mar. 1922

baldrames corridos, e, finalmente, revesti-lo interna e externamente com espessas camadas de argamassa segundo o estilo desejado. Não há como se precisar, mas, dentro desse sistema aparentemente anárquico que envolvia a convivência com múltiplos estilos, surgiu uma convenção reguladora, uma divisão tipológica-estilística. Geraldo Gomes<sup>12</sup> aponta que: estufas, armazéns, mercados públicos e pavilhões de exposição seriam construídos no estilo *metalúrgico moderno*; as igrejas, nos estilos bizantino, românico e gótico; e os edifícios públicos, nos estilos neoclássicos, que utilizavam o vocabulário formal das civilizações gregas e romanas. Essa subdivisão aparentemente abstrata estava intimamente ligada à adequação do caráter correto a cada função abrigada pelos diferentes edifícios. Tratava-se sem dúvida do espírito dórico e severo para as coisas públicas e institucionais e o espírito jônico e gracioso para as atividades que envolvessem lazer e entretenimento, já mencionados por Lucio Costa. Numa rápida verificação nos mais de sessenta concursos paranaenses aqui cadastrados se verificará com facilidade que essa adequação quanto ao caráter do edifício persistiria na década de 60 e 70.

Pode-se afirmar, portanto, que até 1925, a arquitetura brasileira cumpria uma certa hierarquia, ou seja, os estilos clássicos continuavam a ser utilizados em edifícios públicos e residenciais de luxo, os estilos pitorescos para as casas, os edifícios utilitários eram concebidos sob um racionalismo estrutural muito próximo da disciplina classicizante de Auguste Perret ou Tony Garnier. Dubugras e sua obra idiossincrática fogem à essa classificação.

---

### **O NEOCOLONIAL (1921-1930)**

Já se falou que em um primeiro instante, o ecletismo teria vindo para criar uma nova condição para o desejo de nacionalismo brasileiro, algo novo e diferente, portanto, do que existira no Brasil colônia e do que se encontrava em vigência no Brasil metrópole. No entanto, nada se conseguiu além de obras sem caráter definido. Não havia ainda no Brasil uma cultura estabelecida, seja por parte dos construtores, seja por parte da população em geral, capaz de discernir e fomentar uma arquitetura responsável e equilibrada. O ecletismo que se viu no Brasil foi, com raras exceções, um amontoado de construções sem o menor senso estético e estranho ao ambiente.

Entre as décadas de 10 e de 20, os intelectuais brasileiros passaram a negar com veemência o ecletismo dos falsos estilos europeus. Procuravam então, um estilo arquitetônico que pudesse atuar como embalagem das aspirações nacionalistas, que levasse em conta o clima, o quadro local, o meio social e a funcionalidade.

A América Hispânica já traçava essa rota desde meados da segunda década do século XIX. Paradoxalmente, vêm da Califórnia os exemplos mais inspiradores. A universidade de Stanford projetada por Shepley, Rutan & Coolidge em 1885, apresentava detalhes românicos e pátios contornados por arcadas em superfícies lisas que faziam reminiscência aos edifícios de adobe das Missões californianas. O Pavilhão da Califórnia para a Feira de Chicago de 1893 também causaria impacto.

Por paralelismo, a resposta à questão brasileira naquele momento parecia estar, então, no colonial, pois ali existiriam as verdadeiras raízes da cultura brasileira. Com isso surge o estilo neocolonial desenvolvido por arquitetos como Ricardo Severo (1869-1940) [fig.163] em São Paulo e Victor Dubugras (1868-1933) no Rio de Janeiro. Hugo Segawa<sup>13</sup> aponta como sendo 1914 o ano inaugural desse movimento que buscava novos caminhos para a modernização da arquitetura do Brasil. Para ele, a conferência que Ricardo Severo proferiu na Sociedade de Cultura Artística intitulada "A Arte Tradicional no Brasil" galvanizaria a valorização da arte tradicional como manifestação de nacionalidade e como elemento de constituição de uma arte brasileira: "Discorrendo sobre as origens portuguesas da cultura brasileira, Severo defendia o estudo da arte colonial como orientação para perfeita cristalização da nacionalidade"<sup>14</sup>. Tratava-se portanto, de uma reaproximação à cultura portuguesa, rechaçada após a proclamação da República.

Entretanto, a denominação de "neocolonial" e mesmo a idéia de movimento não viriam de um arquiteto, mas de um médico e historiador de arte, José Mariano Filho<sup>15</sup>. Mariano [fig.164] foi também o incentivador da criação do IAB, Instituto dos Arquitetos fundado em 1921, do qual participou como diretor. Homem de muitas atividades acabaria por se tornar o grande mecenas e maior incentivador da arte neocolonial, fazendo-a entrar no meio intelectual do Rio favorável até então aos estilos europeus. Uma de suas primeiras iniciativas a fim de chamar a atenção para o neocolonial foi a criação do já comentado concurso para um sobrado, cujo patrono escolhido com grande habilidade, era Heitor de Mello, arquiteto de prestígio falecido em 1921. Tratava-se de um concurso público (julgado pelo Instituto dos Arquitetos em 5 de setembro de 1921) "destinado a criação de um tipo de arquitetura nacional, inspirada diretamente no estilo das construções arquitetônicas sacras e civis feitas no Brasil durante o período colonial"<sup>16</sup>. O tema proposto era o projeto de um sobrado a ser edificado em um terreno de 20m de largura por 50m de profundidade, e um orçamento de 100.000 réis. As condições impostas eram:

- 1) todos os motivos arquitetônicos, decorativos ou da construção deviam inspirar-se *exclusivamente em modelos já existentes no Brasil*;
- 2) todos esses motivos teriam um tratamento arquitetônico tradicional (colunas galgadas, arcos nas arcadas rebaixados, etc.);
- 3) uso exclusivo da ordem toscana;
- 4) uso de materiais tradicionais;
- 5) perfeita adaptação às condições da vida moderna (respeito aos regulamentos municipais);
- 6) os projetos premiados passariam a ser propriedade da Sociedade Brasileira de Belas-Artes, que os venderia em leilão trinta dias depois do encerramento do Salão da Escola de Belas-Artes, onde os projetos seriam expostos.

Sairiam vencedores os arquitetos Nereu Sampaio e Gabriel Fernandes.



Fig. 163: Ricardo Severo, casa do Arquiteto. Guarujá, SP, 1922.



Fig. 164: José Mariano Filho, médico de formação e grande mecenas do neocolonialismo, foi também o incentivador da criação do Instituto dos Arquitetos do Brasil e participou de sua primeira diretoria, em 1921

A pregação apaixonada de José Mariano teria grande repercussão entre os arquitetos e o público erudito de então.

O estilo colonial encontraria, em 1922, na Exposição Internacional do Centenário da Independência [fig. 165, 166 e 167], uma magnífica oportunidade de afirmar-se. A grande maioria dos edifícios ali apresentados foi realizada neste estilo. Entretanto, longe de uma demonstração das suas verdadeiras vantagens técnicas e espaciais, vigorou naquelas obras a preocupação com o aspecto formal, inspirada no vocabulário arquitetônico e decorativo da época colonial.

Uma simplória variação do mesmo tema. Talvez, naquele momento, o único mérito do estilo estivesse no resgate dos jogos cromáticos, uma contribuição indiscutível que se tornaria uma clara tendência na arquitetura moderna brasileira.

Entretanto, o sucesso do neocolonial apresentado na exposição internacional de 1922 seria incontestável, a ponto de repercutir internacionalmente, muito provavelmente por seu exotismo. José Mariano Filho se aproveitaria dessa situação favorável e, aprovaria junto ao Governo Federal, uma portaria para que nos futuros concursos envolvendo projetos de pavilhões brasileiros em exposições internacionais, constassem em seus editais, normas obrigando a utilização da arquitetura tradicional brasileira.

O cenário da arquitetura brasileira nesse momento é no mínimo curioso. Note-se que, embora existisse uma corrente neocolonial nacionalista, ainda persistia com bastante vigor a arquitetura eclética. Paralelo a isso começava a surgir obras “modernas” de cunho racionalista, inspiradas nos edifícios construídos sob a técnica do concreto armado projetados por Auguste Perret. A estação ferroviária de Dubugras era um exemplo disso. Entretanto, embora a Semana da Arte Moderna tenha acontecido em 1922 [fig.168], não tivera qualquer repercussão na área de arquitetura, pois, até então, não se sabia ainda o que era o moderno em arquitetura. Uma ilustração desse cenário pode ser visto em 1925, no concurso para o estádio do Clube de Regatas Flamengo, a ser construído na Gávea, Rio de Janeiro. O júri concedeu o primeiro prêmio para um projeto que adotava linguagens ornamentais Beaux-Arts. O segundo lugar foi para o projeto gênero Perret do arquiteto Elisário Bahiana (1891-1980). Até aí nada demais. O interessante é a observação dos jurados a respeito dos trabalhos, que consideram o primeiro lugar como “clássico” e o segundo lugar como “moderno”. Percebe-se que os termos “clássico” e “moderno” tinham até então uma imensa capacidade de abranger significados, menos os reais e adequados a seus verdadeiros sentidos. Comas aponta que essa omissão quanto à arquitetura moderna ocorrida na exposição da Semana da Arte Moderna é perfeitamente compreensível e aceitável, pois, *Vers une Architecture*, de Le Corbusier, a chave para compreensão da arquitetura moderna, seria lançado na Europa apenas em 1925. Além de apresentar aviões, carros, transatlânticos, pontes, hangares, silos, etc, como modelos dignos de serem observados pela nova arquitetura maquinista, prega a racionalidade técnica, a verdade dos materiais, o despojamento e simplicidade formais de



Fig. 165: Nestor de Figueiredo e C. S. San Juan. Pavilhão das Pequenas Indústrias na Exposição Internacional do Rio de Janeiro. 1922.



Fig. 166: Arquimedes Memória e F. Cuchet. Pavilhão das grandes Indústrias na Exposição Internacional do Rio de Janeiro. 1922.



Fig. 167; Cartaz da Exposição de 1922

componentes claramente articulados. A valorização das superfícies planas e da multiplicação dos pontos de vista são apresentados como a antítese do modelado acadêmico e da perspectiva congelada. A composição centrífuga contrapõe a composição centralizada e a assimetria dinamicamente equilibrada substitui a simetria hierática.

A tentativa de oficializar o neocolonial recolhe seus frutos. Em 1926, o Ministério da Agricultura instituiria o concurso para a escolha do anteprojeto para o Pavilhão do Brasil na Exposição de Filadélfia, e a primeira condição do programa era a adoção do estilo neocolonial. Os seis projetos apresentados pelos melhores representantes daquela tendência, embora bastante distintos, revelavam os mesmos e profundos problemas para abrigar um grande programa sob restritos elementos, fato que assemelharia os edifícios a grandes residências, imensas sedes de fazendas ou conventos do século XVIII. O concurso foi vencido pelo jovem arquiteto Lúcio Costa, o único a resolver com certa adequação os problemas de distribuição interna e de circulação, conservando ao mesmo tempo um parentesco formal com a arquitetura da época colonial.

Os concursos nacionais para o pavilhão brasileiro na exposição de Sevilha (1928) e para o projeto do novo edifício da Escola Normal (1928) [fig.169 e 170] também seguiram a obrigatoriedade quanto à arquitetura tradicional brasileira.<sup>17</sup>

Lúcio Costa também conquistaria o primeiro prêmio no concurso da Embaixada do Brasil na Argentina, com um projeto em estilo neocolonial bem ao gosto de Mariano Filho. O segundo lugar caberia novamente ao colega de turma de Costa, Elisiário Bahiana, o mesmo do concurso para o estádio do Flamengo. A proposta racionalista de Flávio de Carvalho, que incluía terraços em balanço que proporcionavam um efeito neoplástico, seria novamente desclassificada por reutilizar o mesmo pseudônimo do concurso anterior. Bahiana executaria uma série de obras nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, com destaque para um dos cartões postais desta cidade, o viaduto do Chá. Segundo Hugo Segawa, Bahiana pode ser enquadrado como um profissional arquetípico da geração pré-moderna, que mesmo formado nos valores Beaux-Arts, procura uma aproximação em relação à arquitetura moderna através linguagens distintas. Há quem considere sua arquitetura como futurista ou Art Déco ou mesmo um moderno que não se aproximava nem de Le Corbusier, nem da Bauhaus. Talvez a arquitetura de Auguste Perret fosse seu maior referencial de "modernidade". Esta influencia de Perret seria visível também no Edifício A Noite (1928), de Bahiana e Joseph Gire, situado na avenida Rio Branco, Rio de Janeiro. Trata-se de uma inovadora torre de apartamentos de 24 andares destinada a moradores de bom padrão econômico, calculado por Baugart. O edifício Saldanha Marinho (1928-1933) de Bahiana, realizado em São Paulo, confirmava o recém inaugurado processo de verticalização acontecido a partir de década de 1930, com os trinta andares do Edifício Martinelli (1924-1929).

Comas salienta que essa arquitetura a meio termo teve repercussão na Exposição de Artes Decorativas de Paris, em 1925,



Fig. 168: Cartaz da Semana de Arte Moderna, São Paulo, 1922.



Fig. 169: Ângelo Bruhms e José Cortez. Escola Normal, hoje Instituto de Educação, Rio de Janeiro. 1926-1930. Fachada.



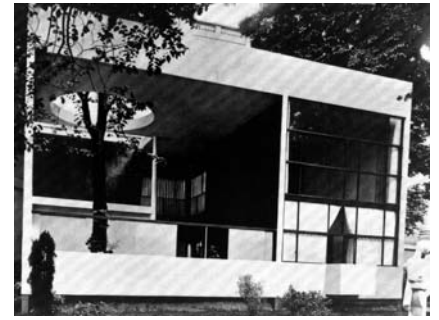
Fig. 170: Ângelo Bruhms e José Cortez. Escola Normal, Rio de Janeiro, pátio central.

momento em que a arquitetura moderna era oficialmente apresentada ao público em geral. Ali compareceram três posturas distintas frente ao moderno. O Pavilhão de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier [fig.171] dividia as atenções com o Pavilhão Russo de Konstantin Melnikov [fig.172], o Teatro de Perret, o Pavilhão de Turismo de Robert Mallet-Stevens, e, fora de Exposição, com o edifício da rua Guynemeer de Michel Roux-Spitz. Daí que, segundo Comas:

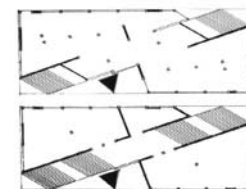
Dum lado está a proposta de vanguarda, apoiada desde a Alemanha pela coletânea da *Internationale Architektur* organizada por Gropius, que projeta no momento a sede da Bauhaus (1925). De outro, o racionalismo estrutural classicizante, preocupado com a expressão arquitetônica direta da estrutura e com um sentido seguro dos materiais. Entre ambas, uma expressão modernista que partilha o gosto da vanguarda pela superfície plana e pela simplificação do detalhe, mas recusa o seu macanomorfismo, não destaca princípios de composição axial ou piramidal e se engaja numa atualização da ornamentação, que Corbusier denomina pejorativamente de "estilo 1925" e hoje se convencionou chamar Art Déco.<sup>18</sup>

Deve-se ter em mente, entretanto, que há uma grande distância entre Perret e o "estilo 1925". Este último é francamente dependente da ornamentação e não corresponde às questões mais atuais vividas então, seja na versão mais seca e geometrizada caracterizada pelas composições axiais de volumes escalonados, seja na versão *streamlined*. Esta se derivava principalmente do expressionismo nórdico, mas não dispensava os motivos navais e a superfície e linha curva aerodinâmica à maneira de Mendelson. O estilo Perret é mais despojado e nem por isso menos sisudo. Não é tão versátil e variável quanto o "1925" e resulta menos provocativo. O detalhe que tudo modifica quando as estruturas de Perret são comparadas à arquitetura de Le Corbusier está na possibilidade do balanço, fundamental para que a fachada possa ser livre. Daí que, Perret passa a ser, apenas um caso particular das muitas possibilidades compositivas do Domino, o do balanço zero, em que a ossatura se revela externamente.

Os pavilhões para exposições foram uma ferramenta no mínimo útil para revelar a incongruência do estilo neocolonial, que insistia em rechaçar as novidades apresentadas na Exposição das Artes Decorativas de Paris. Estes edifícios vinham sendo construídos pelos países desenvolvidos europeus em estruturas metálicas leves e desmontáveis, perfeitamente adequados ao conceito de arquitetura provisória. Eram tratados como verdadeiros estandes da capacidade produtiva de suas indústrias, notadamente as siderúrgicas, das quais o Brasil se mostrou um grande cliente. No entanto, isso não se passava com as edificações brasileiras, construídas em tijolos, telhas goivas de barro e peças camadas de argamassa decorativa. Embora os ornamentos tenham se limitado com o neocolonial, os sistemas estruturais ainda eram baseados em paredes portantes e arcadas. Tratava-se, portanto, de uma arquitetura com aspectos de obra perene. Os curtos prazos para a execução desses edifícios fizeram



**Fig. 171: Pavilhão L'Esprit Nouveau, Exposição Internacional das Artes Decorativas, Paris, França, 1925, Le Corbusier & Pierre Jeanneret**



**Fig. 172: Pavilhão da URSS, Exposição Internacional das Artes Decorativas, Paris, 1925, Konstantin Melnikov. Vista externa e plantas.**

introduzir elementos estruturais metálicos e pilares e vigas fundidos em concreto armado que, por sua vez eram recobertos por revestimentos, explicitando ainda mais a incongruência do sistema neocolonial. Também o sentido de nacionalidade pretendido pelos arquitetos se mostrava falho, pois a partir de um certo momento, o neocolonial espanhol era utilizado por dezenas de países latinos e, mesmo os EUA, com o estilo californiano. O sentido de caráter, como já se comentou, também se mostrou inadequado, uma vez que todas as obras acabavam por assumir ares de seminário jesuíta.

A última obra neocolonial importante executada no Brasil foi o edifício da Faculdade de Direito de São Paulo, projeto de Ricardo Severo inaugurado em 1939, o mesmo ano do concurso para o pavilhão brasileiro de Oscar e Costa para a Feira Internacional de Nova Iorque, inteiramente sustentado por estruturas metálicas.

Com os novos impulsos de desenvolvimento provocados pelo governo de Getúlio Vargas, ficou impossível refrear a chegada das facilidades da vida moderna e da cultura internacional ao país, situação vista pelos neocoloniais nacionalistas como insuportável. Com a incapacidade de assimilar o cubismo, o dadaísmo, a geometria pura e retilínea, e o *jazz-band*, desaba a aparente postura liberal e aberta à modernização pregada pelos neocoloniais. A expressão da derrocada se faz geralmente através de discursos inflamados e ofensivos, proferidos por Severo e Mariano contra as manifestações da arquitetura funcionalista européia, em pleno curso nas décadas de 1920 e 1930, taxando-as como a “praga nevrálgica que assola a sociedade moderna”, segundo Severo e, arquitetura de “comunistas” ou obras “judias” segundo Jose Mariano.

Talvez o grande mérito do neocolonial tenha sido o de lutar contra a utilização festiva e irresponsável dos estilos, exercida pelo ecletismo, embora, a bem da verdade, também tenha se tornado em mais um estilo, que dos outros se diferenciava por seu discurso nacionalista.

## A ARQUITETURA MODERNA CHEGA A SÃO PAULO (1925-1929)

Os primeiros sinais mais evidentes do movimento moderno apareceriam em São Paulo, através de ainda tímidas propostas dos antecipadores do Racionalismo no Brasil. É de 1927 a casa construída na Vila Mariana em São Paulo, por Gregori Warchavchik (1896-1972) [fig.173], considerada como o ponto de partida de nova arquitetura no Brasil. É importante lembrar a atuação deste arquiteto russo emigrado para o Brasil, que em 1925 publicaria o artigo “Acerca da Arquitetura Moderna”, um elogio à racionalidade da máquina, ao princípio da economia e comodidade e à negação do uso dos estilos do passado, salvo no que eles contribuam pelo desenvolvimento de um “sentimento estético”. Era a apologia da indústria: “Aos nossos industriais, propulsores do progresso técnico, cabe o papel dos Médici da época de *Renaissance* e dos Luíses da França. Um dos princípios da grande indústria, a standardização (i. e., produção em grande escala baseada no

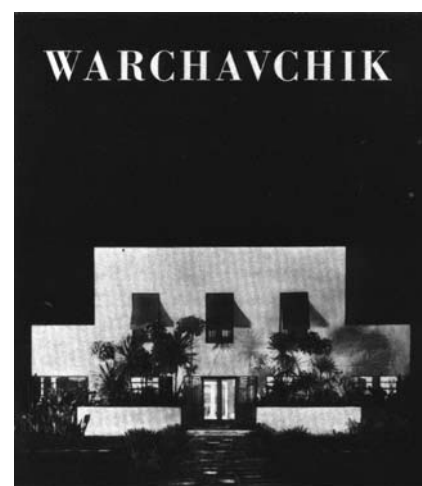


Fig. 173: Gregori Warchavchik, casa do arquiteto, rua Santa Cruz, Vila Mariana, São Paulo, SP, 1927-1928.

princípio da divisão do trabalho), terá que achar a sua aplicação na mais larga escala, na construção de edifícios modernos”.<sup>19</sup>

Outro artigo também publicado em 1925, no jornal *O Estado de São Paulo*, do então estudante da Real Escola Superior de Arquitetura de Roma, Rino Levi (1901-1965), fazia uma apologia da realidade moderna: “aos grandes progressos conseguidos nestes últimos anos na técnica da construção e, sobretudo ao novo espírito que reina em contraposição ao neoclassicismo, frio e insípido”. Clamava ele pela “praticidade e economia, arquitetura de volumes, linhas simples, poucos elementos decorativos, mas sinceros e bem em destaque, nada de mascarar a estrutura do edifício para conseguir efeitos que no mais das vezes são desproporcionados ao fim, e que constituem sempre uma coisa falsa e artificial”. A conclusão de seu artigo surpreende pela clarividência:

É preciso estudar o que se fez e o que se está fazendo no exterior e resolver os nossos casos sobre estética da cidade com alma brasileira. Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter caráter diferente das da Europa. Creio que a nossa florescente vegetação e todas as nossas inigualáveis belezas naturais podem e devem sugerir aos nossos artistas alguma coisa de original dando às nossas cidades uma graça de vivacidade e de cores, única no mundo. (Levi 1987, pp.21-22).

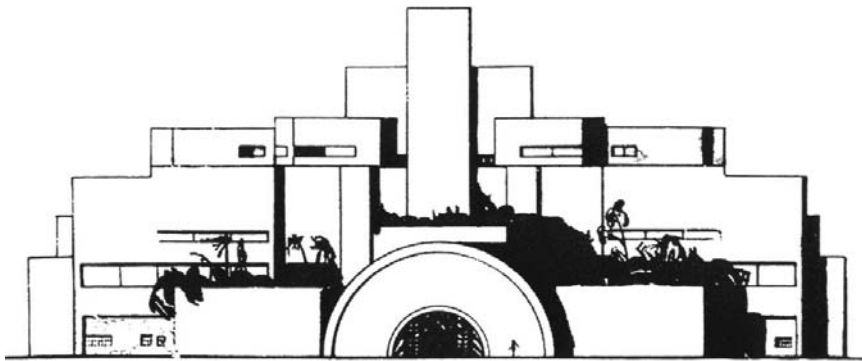
O fato destes dois artigos não terem despertado maiores atenções quando publicados em 1925, somados ainda a pequena repercussão da visita de Le Corbusier acontecida alguns anos mais tarde a São Paulo, em 1929, demonstram o quão afastada se encontrava o sentido de modernidade para a arquitetura naqueles anos.

Deve-se lembrar ainda que a cidade do Rio de Janeiro seria a sede do Governo Federal até 1960, e até então, aglutinava todas as expressões culturais e artísticas do País. São Paulo ainda não se firmara como um pólo intelectual de importância e apenas começava a se constituir como um centro urbano. É, portanto, na cidade do Rio de Janeiro que as primeiras sementes do movimento moderno vão encontrar um solo fértil para eclodir, e assim mesmo, em alguns momentos, sob linhas tortas. As presenças de grandes mestres como Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, em uma primeira instância, quase passaram despercebidas pela classe de arquitetos daquela cidade. A primeira impressão de Lúcio Costa em relação a Le Corbusier foi a pior possível. Em 1929, durante uma das palestras do mestre do modernismo naquela cidade, Lúcio Costa foi escutá-lo: “A conferência estava no meio, sala repleta- cinco minutos mais tarde saía escandalizado, acreditando sinceramente ter me deparado com um cabotino”<sup>20</sup>.

O polêmico concurso para o Palácio do Governo de São Paulo (posteriormente anulado) organizado em fins de 1927 também deve ser considerado como uma intenção rumo ao moderno que, como já se disse, desde a Semana da Arte Moderna de 1922 era uma preocupação corrente muito mais no meio intelectual que propriamente no meio dos arquitetos. O projeto do



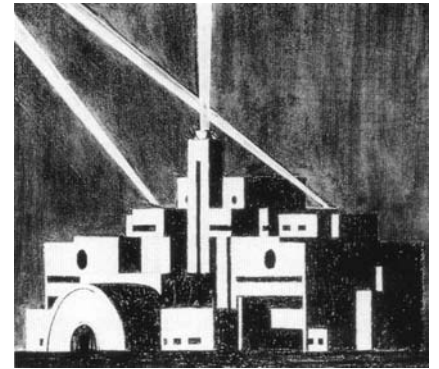
engenheiro Flávio de Carvalho (1899-1973) [fig.174 e 175], formado em engenharia na Universidade de Durham e em Belas-Artes em New Castle, ambas escolas inglesas, chamava a atenção por seu ineditismo formal e suas proposições militaristas: um palácio com aparato bélico/estratégico de uma fortaleza militar. A proposta mereceu vários artigos de apoio dos escritores modernistas na imprensa, em meio à reação dos arquitetos conservadores. Mário de Andrade chegou a lhe dedicar três artigos no *Diário Nacional* analisando e defendendo a idéia. Era uma proposição mais teórica que propriamente um projeto para vencer concurso, mas o seu caráter propagandístico e iconoclasta condizia com a vontade inovadora dos modernistas, da qual Flávio de Carvalho tornou-se um adepto a *posteriori*. Escrevia Carvalho no começo de 1928 que em seu projeto prevalecia “a doutrina moderna de Le Corbusier, modificada para melhor: no prédio o importante é a planta. O prédio é o desenvolvimento natural da planta. A fachada é um termo que não existe na arquitetura moderna”<sup>21</sup>.



**Fig. 174: Flávio de Carvalho. Projeto funcionalista para o concurso do Palácio do Governo do Estado de São Paulo, 1927.**

Flávio de Carvalho participou, em 1928, de mais quatro concursos com suas idéias revolucionárias: o Palácio do Congresso Estadual de São Paulo (no mesmo lugar do anterior Palácio do Governo), a embaixada do Brasil na Argentina, a Universidade de Belo Horizonte e o Farol de Colombo na República Dominicana. Carvalho propôs então a “máquina de legislar”, numa referência à célebre frase de Le Corbusier. Segundo Lauro Cavalcanti, Flávio de Carvalho receberia um prêmio pelo seu projeto para o Farol de Colombo [fig. 176], proposta com nítidas referências formais ao futurismo e a elementos pré-colombianos.<sup>22</sup> Entretanto, Adriana Irigoyen<sup>23</sup> o contradiz ao afirmar que a interessante proposta de Carvalho não ultrapassaria a primeira etapa do concurso.

Em 1929, o ano da quebra da Bolsa de Nova Iorque, Le Corbusier chegaria a São Paulo para uma série de palestras, dando continuidade a sua viagem de dois meses pela América do Sul. Já visitara Buenos Aires e Montevideú. De São Paulo iria ainda ao Rio de Janeiro, antes de retornar à França. Em São Paulo, Le Corbusier seria oficialmente saudado pela Câmara Municipal e pelo prefeito e presidente eleito Julio Prestes, leitor da *L'Esprit Nouveau*. Corbusier conheceria a casa construída na Vila Mariana



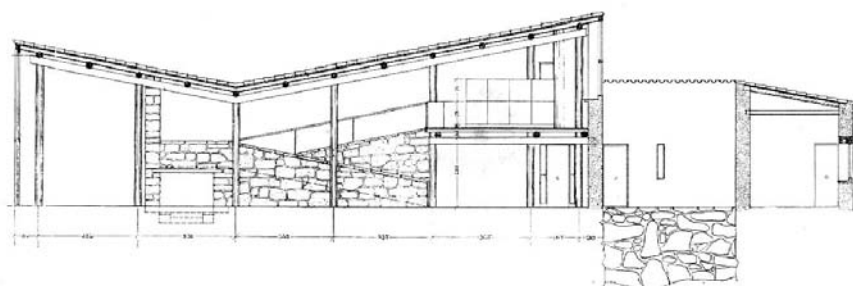
**Fig. 175: Flávio de Carvalho. Projeto para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo, 1927.**



**Fig. 176: Flávio de Carvalho. Proposta para o concurso do Farol de Colombo, República Dominicana, 1928.**

de Warchavchik, a quem convidaria para ser o representante brasileiro nas conferências do CIAM.

Das muitas possibilidades de projeto surgidas com a viagem, nenhuma se concretizou. O mais próximo disso foi a casa Errazuris, no Chile [fig.177], pensada para ser edificada com materiais naturais como a madeira de seção roliça para a estrutura e os muros portantes de pedra bruta, farta na região. Esta opção por parte de Le Corbusier não se dera por uma recaída ruskiana, mas devido ao isolamento do sítio. A grande novidade da Errazuris é a solução encontrada para a cobertura, uma vez que as lajes planas impermeabilizadas estavam fora de questão. Tratava-se de duas águas de pequena inclinação em chapas de cimento amianto com um ponto de captação único próximo ao centro, semelhante a asas de uma borboleta. Grande parte dessa experiência seria reaproveitada por Le Corbusier para a Villa de Madame Mandrot [fig.179], construída entre 1930 e 1931.



**Fig. 177: Le Corbusier, Casa Errazuris, 1930, corte.**

A casa Errazuris seria em grande parte copiada pelo arquiteto M. Raymond e construída, em 1934, nas imediações de Tóquio [fig.178]. Diferentemente do Japão que via nessa casa um estranho e atraente bucolismo, os arquitetos brasileiros como Vilanova Artigas nela viam a possibilidade de trabalhar com muitas das novidades do movimento moderno sem, no entanto, ficarem dependentes de tecnologias ainda não existentes no Brasil, como as traçoeiras impermeabilizações em mantas asfálticas. A casa Czapski [fig.180] de Artigas e a segunda casa [fig.181] construída para sua própria moradia, ambas edificadas em São Paulo em 1949, já têm uma personalidade própria ao se apresentarem como uma folha contínua que se desdobra em partes quebradiças. No entanto, mesmo após vinte anos, está vívido nessas casas o espírito da Errazuris, no uso das rampas, dos meios níveis, dos pés direitos elevados e integradores e da cobertura borboleta.

### SÃO PAULO X RIO DE JANEIRO.

Qual era a condição de São Paulo no cenário nacional a partir do Estado Novo, quando se firma a arquitetura moderna no Rio de Janeiro?. A formação da arquitetura moderna de São Paulo é bastante distinta da arquitetura carioca que, devido à sua condição de Capital Federal, sempre se valera de edifícios diferenciados, geralmente encomendados pelo próprio governo. Os edifícios para a sede do Ministério de Educação e Saúde Pública



**Fig. 178: interpretação da Casa Errazuris de Le Corbusier pelo arquiteto M. Raymond, 1934, em Tóquio, Japão.**



**Fig. 179: Le Corbusier, Villa da Madame Mandrot, construída entre 1930 e 1931.**



**Fig. 180: Casa Czapski, São Paulo, SP, 1949, Vilanova Artigas.**



**Fig. 181: segunda casa do arquiteto Vilanova Artigas, São Paulo, SP, 1949.**

de 1936 e a Cidade Universitária do mesmo ano são exemplos disso. Aos paulistas restavam a arquitetura das residências, indústrias, edifícios comerciais e edifícios residenciais para uma nova classe média que se constituía. Mesmo quando surgia a possibilidade de se projetar edifícios monumentais como museus e teatros, estes eram encomendados pelo governo local ou, surgidos dos esforços da organização da sociedade industrial que rapidamente se formava, fruto das constantes imigrações européias.

Um outro aspecto que também diferenciaria a abordagem à arquitetura moderna entre as duas cidades estava na formação universitária. O Rio de Janeiro, uma vez que era a capital do País, se aproximava da estrutura secular da Escola de Belas-Artes de Paris e de toda a cultura e tradição européia representada principalmente pela França. Já para São Paulo, devido à sua surpreendente pujança industrial, prevaleceria a formação politécnica que, em vários momentos a aproximará ao modelo norte americano de desenvolvimento. A esse respeito assim relatariam Ficher e Acayaba:

A renovação arquitetônica em São Paulo apresentou um panorama distinto, devido as tendências iniciadas anteriormente por Warchavchik, Flávio de Carvalho e Rino Levi e ampliadas pela chegada de inúmeros arquitetos europeus entre os quais Lucjan Korngold, Victor Reif, Bernardo Rudolfsky, Giancarlo Pianti, Lina Bo Bardi e Adolf Franz Heep. Além do mais, em São Paulo os arquitetos se formavam na Escola Politécnica, após complementarem o curso cuja ênfase estava na formação técnica.

A arquitetura moderna do Rio de Janeiro se pautava basicamente pelos ensinamentos de Le Corbusier, interpretados por arquitetos como Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Irmãos Roberto, Attilio Corrêa Lima, Jorge Moreira e Sérgio Bernardes. Também a arquitetura de São Paulo aprecia a obra de Le Corbusier, porém, esta não escondia a admiração pela arquitetura de Marcello Piacentini, Auguste Perret, Mies van der Rohe e, principalmente pela arquitetura de Frank Lloyd Wright. Destes nomes derivariam a produção de Rino Levi, Oswaldo Arthur Bratke e Vilanova Artigas.

De certa forma, a arquitetura do Rio de Janeiro se alimentava da cultura francesa enquanto a arquitetura paulista se aproximava da italiana.

O rigor construtivo, o uso criterioso de materiais e a análise dos aspectos funcionais foram características constantes na obra de Rino Levi, sendo que as preocupações formais jamais exerceram um papel independente das considerações de ordem funcional, nem deixou-se o arquiteto influenciar pela tese que via na arquitetura uma arte social.

Oswaldo Arthur Bratke, arquiteto formado na Escola de Engenharia Mackenzie, em suas primeiras obras sofreu influência de Frank Lloyd Wright, buscando sempre soluções que integrassem a obra aos jardins externos. Porém lá estão também a horizontalidade da fase européia de Mies e suas pesquisas com

exoestruturas. Na mistura de influências desses dois mestres, Wright e Mies, pode-se ver nas obras de Bratke um pouco das pesquisas de três estrangeiros que escolheram a América do Norte para viver, Rudolph Schindler (1887-1953), Richard Neutra (1892-1970) e Marcel Breuer (1902-).

Os primeiros projetos de Vianova Artigas refletem claramente a influência da arquitetura de Frank Lloyd Wright em sua obra, todavia, por volta de 1945, Artigas orientou seus projetos na direção da arquitetura racionalista então praticada no Rio de Janeiro.

A questão entre as formas de se ver e fazer arquitetura existente entre as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo estará bastante presente na produção dos arquitetos imigrantes paulistas, especialmente na primeira fase, momento em que as duas escolas apresentavam-se bastante ativas, uma em fase de declínio em sua estrutura de influências e a outra em franco processo de expansão. Este assunto voltará a ser analisado durante o transcorrer do trabalho.



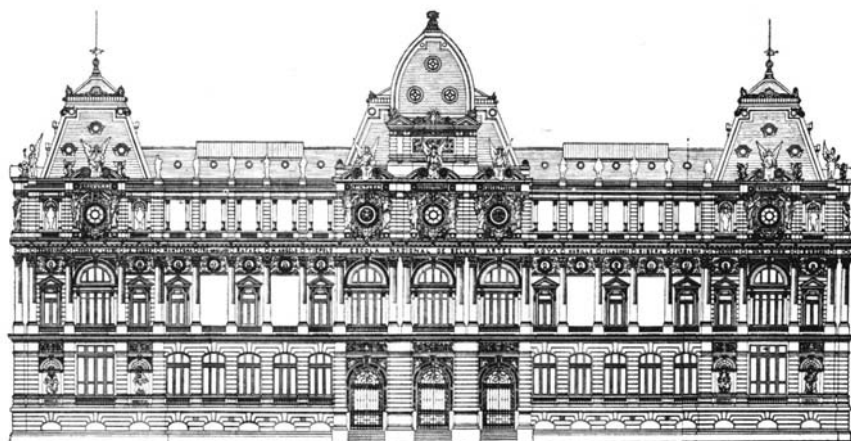
**Fig. 182: Heitor de Mello. Prefeitura do Rio de Janeiro. 1920.**

## A ARQUITETURA E O ESTADO

A já comentada relação entre a arquitetura e o Estado que antes ocorrera com o eclético, em obras como o Teatro Municipal (1904), o concurso de fachadas para a Avenida Central (1904), o Museu Nacional de Belas-Artes (1908, projeto de Adolpho Morales de los Rios) e o edifício sede da Prefeitura (1920, Heitor de Mello) [fig. 182], todas no Rio de Janeiro, passa também a ocorrer oficialmente com o neocolonial, durante os mandatos dos Presidentes Artur Bernardes (1922-1925) e Washington Luís (1926-1929). Daí surgiriam obras como a Exposição Internacional do Centenário da Independência (1922), o Pavilhão do Brasil para a Feira Internacional da Filadélfia (1926), o Palácio do Governo de São Paulo (1927), o Palácio do Congresso Estadual de São Paulo (1928) e a Embaixada do Brasil na Argentina (1928), todas encomendadas por concursos de arquitetura.

A crescente presença do Estado e a necessidade por edificações que abrigassem suas novas funções facilitariam a penetração das novas idéias “modernas”, que lentamente conquistariam seu espaço. Este fato se tornaria mais evidente no período do entre guerras, devido ao sistema político assumido no país e suas grandes necessidades estruturais. Deve-se lembrar que desde a proclamação da República em 1889, o Brasil passa a ser um Estado Federativo. As antigas províncias são transformadas em Estados, cada um com sua capital, sede dos poderes executivo, legislativo e judiciário. Cada município também deveria conter suas devidas estruturas cívicas. A princípio estes órgãos ficaram estabelecidos em edifícios já existentes, mas com o pós-guerra esta mola comprimida se expande, tornando-se um expressivo mercado para a construção civil. Igualmente necessários seriam os edifícios destinados aos fins culturais, praticamente inexistentes no começo do século. Os poucos construídos pela Primeira República, terminada com a Revolução de 1930, eram todos de linguagem neoclássica ou eclética, como os teatros municipais de Manaus, São Paulo e Rio de Janeiro, a

Biblioteca Nacional, o novo prédio da Escola de Belas-Artes [fig.183] (Adolfo Morales de los Rios) e o Museu de Belas-Artes do Rio de Janeiro.



**Fig. 183: Adolfo Morales de los Rios, fachada da Escola Nacional de Belas-Artes, que mais tarde também abrigou o Museu Nacional de Belas-Artes. Edifício de estilo Segundo Império, inspirado no Louvre de Visconti e Lefuel, construído em 1908 para abrigar a instituição acadêmica e suas coleções, que já não cabiam no palácio neoclássico projetado por Grandjean de Montigny.**

Entretanto, será com o movimento moderno que a simbiose entre a arquitetura e o estado dirigente atingirá sua maior intensidade, chegando ao ponto de serem solicitadas cidades inteiras, surgidas do nada como Belo Horizonte, Goiânia e Brasília.

Com a ascensão de Getúlio Vargas à presidência, de 1930 a 1945, ocorreu uma profunda transformação administrativa, expressa através da proliferação inédita de ministérios. Entre eles estava o forte Ministério da Educação que agrupava em escala federal as atividades essenciais ao desenvolvimento do País, antes relegadas à responsabilidade dos Estados. As escolas passaram a ter nova importância e, neste ínterim, começaram a surgir as universidades, iniciando-se assim uma espécie de revolução branca, campo que seria utilizado para a ascensão da arquitetura moderna no País. Os edifícios públicos encomendados por concursos públicos passam a ser mais freqüentes na arquitetura brasileira. Pode-se dizer que uma conveniente via de mão dupla se criou, onde o prestígio da arquitetura passa a prover um seguro meio de promoção pessoal aos políticos e esses, por sua vez, a solicitar mais e maiores obras que, uma vez construídas, iluminam a carreira dos arquitetos. É o caso muito particular da relação entre o prefeito de Belo Horizonte, Governador de Minas Gerais e Presidente do Brasil Juscelino Kubitchek e Oscar Niemeyer.

Como se verá mais adiante, o governo militar iniciado em 1964 também investiria na execução de obras públicas de impacto, muitas delas licitadas por meio de concursos, momento em que a geração de arquitetos do Paraná participará com certo destaque, a ponto de a crítica aventar uma ligação ideológica entre aqueles profissionais e o regime de extrema direita então vigente.

---

**NOTAS**


---

<sup>1</sup> O arquiteto italiano Antonio José Landi, radicado em Belém do Pará, projetava e construía igrejas notáveis, por serem dotadas de cúpulas como coberturas das naves e pela sobriedade classicizante dos ornamentos; a igreja de Santa Ana, com sua nave em cruz latina (1761), e a de São João Batista, com sua nave octogonal (1772). Landi também projetou edifícios públicos de grande porte, como o Palácio do Governo (1767) e o Hospital Militar.

<sup>2</sup> GOMES, Geraldo - *Arquitetura Brasil 500 Anos*. Recife: Universidade Federal do Pernambuco, 2002, vol. 1, p.144.

<sup>3</sup> Segundo a crônica da inauguração do Teatro Municipal do Rio em 14 de julho de 1909, Luiz Edmundo, *Recordações do Rio Antigo*, Rio, Conquista, 1956. Citado por Comas em sua Tese de Doutorado *Precisões Brasileiras*, p. 26.

<sup>4</sup> Matéria sobre a estação ferroviária Mairinque de Victor Dubugras, apresentada na Revista *Polytechnica* de 1908, p. 189-190, citado por Hugo Segawa em *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*, p. 34.

<sup>5</sup> Lucio Costa, *Muita construção, alguma arquitetura e um milagre*, Correio da Manhã, 1951. Citado por Maria Elisa Costa em *Com a Palavra, Lucio Costa*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 119.

<sup>6</sup> Geraldo Gomes em *Arquitetura Brasil 500 Anos*, p. 153.

<sup>7</sup> CORBUSIER, Le, *1ª Conferência (1929), Grandeza de visão na época dos grandes empreendimentos*, em Lembranças de Le Corbusier, Atenas, Itália, Brasil, P. M. Bardi, p. 121.

<sup>8</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p.48.

<sup>9</sup> NONATO, José Antonio; SANTOS, Núbia Melhem. *Era Uma Vez O Morro do Castelo*. Rio de Janeiro: IPHAN, 2000, p 320.

<sup>10</sup> ASSUMPTÃO, Marisa. Declaração retirada do livro *Era uma Vez o Morro do Castelo*, p. 306.

<sup>11</sup> Embora este edifício em si não tenha se originado diretamente de um concurso público, tem parentesco direto com o concurso para a sede do BNDE de Brasília, acontecido em 1973, vencido por uma equipe paranaense. Sob ameaça de perder seu terreno situado na esplanada do Santo Antonio, o BNDE desiste da obra na Capital Federal e contrata os vencedores do concurso para refazerem um novo projeto para o Rio. Dois arquitetos estariam presentes nas duas equipes que elaboraram os projetos da Petrobrás e BNDE: Roberto Luis Gandolfi e José Hermeto Palma Sanchotene. Embora a proposta para Brasília previsse um edifício de expressão plástica horizontal composto por térreo mais sete pavimentos e coroamento técnico, a torre carioca de explícita expressão vertical deveria explorar o mesmo sistema estrutural, ou seja, pilone que suspende coroamento em concreto armado em balanço que, por sua vez ancora tirantes metálicos periféricos responsáveis por suportar os pavimentos tipos. Esta solução acabou não sendo respeitada pelos calculistas que, preferiram adotar vigas metálicas em balanço, fixadas contra a torre central de serviços e circulação vertical fundida em concreto armado.

<sup>12</sup> Geraldo Gomes. Op. cit., p. 153.

<sup>13</sup> SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1922*, São Paulo: EDUSP, 1922, p. 35.

<sup>14</sup> SEGAWA, Hugo. Op. cit., p. 35.

<sup>15</sup> Seu nome completo era José Mariano CARNEIRO DA CUNHA, mas sempre assinou os livros e artigos apenas com os prenomes.

<sup>16</sup> *Architectura no Brasil*, nº1, outubro de 1921, pp.38-39 e pp.45-46.

<sup>17</sup> SEGAWA, Hugo, *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*, p.36

<sup>18</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. Tese de Doutorado, Op. Cit, p. 46.

<sup>19</sup> SEGAWA, Hugo, opus cit, p.44.

<sup>20</sup> Carta de Lúcio Costa à Le Corbusier, de 26 de janeiro de 1936, em *Le Corbusier e o Brasil*, p.140.

<sup>21</sup> DAHER, 1982, p.17, apud Segawa.

<sup>22</sup> LEITE, 1983, apud Segawa.

---

<sup>23</sup> IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas, Duas Viagens*, São Paulo: Ateliê Editorial, FAPESP, 2002, p. 38.

---

 QUARTA PARTE

**A ARQUITETURA MODERNA E O RIO DE JANEIRO**

Carlos E. D. Comas, que tem estudado com profundidade a escola carioca, utilizou a separação em fases para melhor explicá-la. Segundo seu relato: “Uma breve recapitulação do desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira permite distinguir uma fase de preparação de 1930 a 1935, a emergência de uma escola baseada no Rio de 1936 a 1939, sua materialização de 1939 a 1945, sua consolidação de 1946 a 1950, um período de hegemonia de 1951 a 1954, a mutação de 1955 a 1960 e o declínio ou desaparecimento de 1961 a 1965, seguindo aproximadamente a história política do país”<sup>1</sup>.

Essa dissertação respeitou essa classificação e considera que, entre 1936 e 1960 se encontram as referências brasileiras mais contundentes aos projetos realizados por arquitetos de Curitiba para os concursos de arquitetura.

---

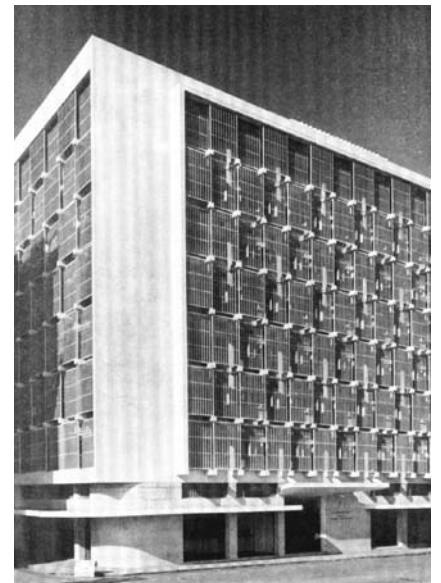
**FASE DE PREPARAÇÃO OU INCUBAÇÃO<sup>2</sup> (1930 A 1935)**

A crise econômica mundial provocada pela quebra da Bolsa de Nova Iorque em 1929 traria conseqüências dramáticas para todo o mundo civilizado, sendo especialmente severa para a frágil economia do Brasil. Seus efeitos seriam sentidos até meados de 1933. Os preços do café despencariam fazendo com que as reservas cambiais do país fossem rapidamente esgotadas. A recessão somada a fatos políticos como o recrudescimento do nacionalismo levaria à Revolução de 30. O presidente eleito Julio Prestes não tomaria posse, mas sim Getulio Vargas, que extinguiria a República Velha da oligarquia cafeeira e instituiria o Estado Novo, constituído pela aliança entre os setores latifundiários não cafeeiros, interessados no mercado interno, e a burguesia industrial. Embora de cunho nacionalista e direitista, propunha para determinadas áreas um programa de esquerda, fato que atraiu o apoio de intelectuais modernistas como Oswald e Mário de Andrade.

Na arquitetura brasileira outra revolução está próxima de acontecer. Sintomas dessa transformação radical podiam ser vistos na virada da década de 20 para a década de 30, dentro da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, berço da tradição e instituição que passara a abrigar o neocolonial, estilo nacional brasileiro. Seus formandos e melhores alunos que apresentavam projetos neocoloniais para se graduar, convertiam-se a seguir para a nova arquitetura funcionalista que começava a chegar do outro lado do Atlântico. Entre estes alunos estavam Attilio Correa Lima (1901-1943), formado em 1925 e Paulo Antunes Ribeiro (1905-1973), formado em 1926. Ambos receberiam a medalha de ouro e viagens de estudo à Europa. Attilio estudaria com Agache na França e defenderia tese em urbanismo na Sorbonne em 1932 e Ribeiro freqüentaria um curso no Instituto de Urbanismo de Paris (1928-29). Mais tarde estariam envolvidos nas primeiras manifestações da moderna arquitetura brasileira. Attilio venceria o concurso para o projeto da Estação de Hidroaviões (1937-1938) [fig.184] e Ribeiro faria o edifício Caramuru em Salvador (1946)



**Fig. 184: Attilio Corrêa Lima. Estação de Hidroaviões, Rio de Janeiro, RJ. 1937-1938. Projeto realizado em colaboração com Jorge Ferreira, Thomas Estrella, Renato Mesquita dos Santos e Renato Soeiro.**



**Fig. 185: Paulo Antunes Ribeiro. Edifício Caramuru, Salvador, Bahia. 1946.**



[fig.185]. Ambos trabalhariam juntos no Plano Diretor da Cidade de Goiânia [fig.186].

Lúcio Costa que já executara significativas obras sob o estilo eclético e conquistara premiações no estilo neocolonial, considerado por Mariano Filho como a grande promessa nacionalista do país, também seguiria pelos novos caminhos, criando embaraços e inimizades que persistiram por muito tempo. Porém, não há como se negar que, foi justamente essa dupla cidadania de Costa uma das causas da importante contribuição deste arquiteto para a história brasileira. É o que afirma Bruand: *O arquiteto mais intimamente ligado a essa dupla aventura, cuja personalidade marcou tanto o movimento colonial, quanto o movimento racionalista, foi sem dúvida Lúcio Costa.*<sup>3</sup>

Lucio Costa que, a princípio, também acreditou que poderia estar no neocolonial a solução para a arquitetura brasileira, foi o primeiro a compreender que a verdadeira arquitetura não pode estar vinculada a uma interpretação literal de um estilo, mas no espírito que presidira o seu nascimento, no caso, a arquitetura colonial. Era preciso transpor sua lógica interna para os termos contemporâneos. Com efeito, não tinha sentido querer manter e adaptar as formas do passado a programas novos, possibilitados pelo emprego de novas técnicas e materiais. O ferro e o concreto armado podiam ser utilizados de forma racional e estética, de maneira a gerar uma nova corrente de pensamentos, rompendo com muito do que se tinha feito até então. Sobre a experiência do neocolonial, assim se declararia Costa alguns anos depois:

Foi contra essa feira de cenários arquitetônicos improvisados que se pretendeu invocar o artificioso revivescimento formal do nosso próprio passado, donde resultou mais um pseudo-estilo, o neocolonial, fruto da interpretação errônea das sábias lições de Araújo Viana, e que teve como precursor Ricardo Severo e por patrono José Mariano Filho. Tratava-se, no fundo, de um retardado *ruskinismo*, quando já não se justificava na época o desconhecimento do sentido profundo implícito na industrialização, nem o menosprezo por suas conseqüências inelutáveis. Relembrada agora, ainda mais avulta a irrelevância da querela entre o falso colonial e o ecletismo dos falsos estilos europeus: era como se, no alheamento da tempestade iminente, anunciada de véspera, corresse uma disputa por causa do feito do toldo para o *garden party*<sup>4</sup>.

A conversão de Lucio Costa para o moderno pode ser prenunciada em seu projeto para a mansão Ernesto Fontes (1930) [fig.187 e 188], no Rio, realizada ainda em estilo neocolonial. Até então, nunca um edifício neocolonial fora concebido tão destituído de detalhes e adereços, a ponto de se converter apenas em um grande prisma retangular limitado por paredes lisas e brancas, encimado por uma acampada cobertura de quatro águas em telhas goivas. Duas de suas fachadas são absolutamente simétricas, a principal entre elas. A simetria é quebrada nas duas fachadas opostas pela presença de uma ala lateralizada acoplada ao corpo da casa.

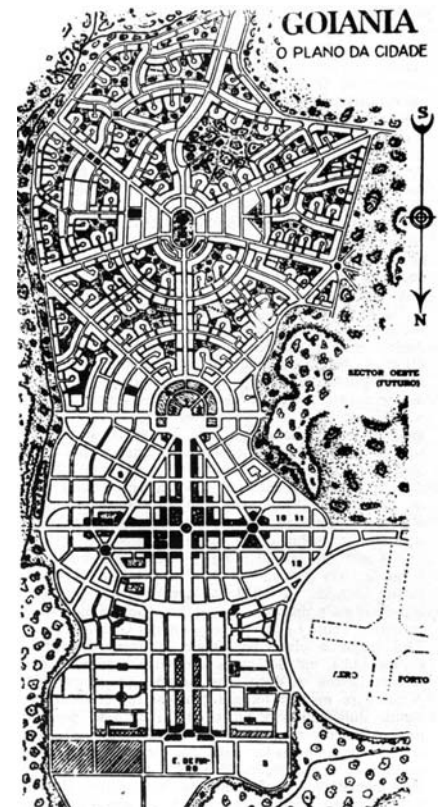


Fig. 186: Plano da cidade de Goiânia, projeto de Atílio Correa Lima, 1934.



Fig. 187: Casa Ernesto Fontes, 1930. Versão Colonial, Lucio Costa.

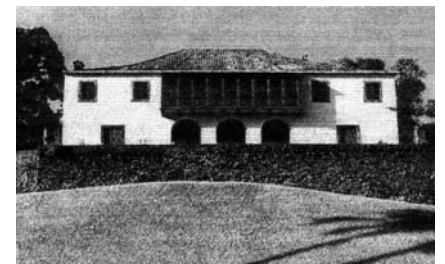


Fig. 188: Casa Ernesto Fontes, 1930. Versão Colonial, Lucio Costa.

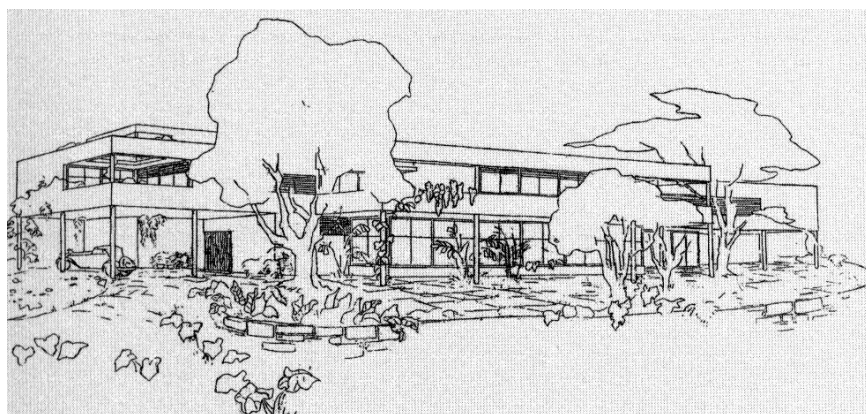
Os beirais são pouco pronunciados, fato que reforça o sentido de caixa prismática pura. Embora as aberturas sejam raras e de pequenas dimensões, as varandas destacadas e vedadas em régua de madeira treliçadas acabam por conferir ao edifício um forte senso de transparência. Na fachada principal é perfeitamente visível a composição horizontal tripartite em que a região central se faz perfurada e sombreada em relação aos dois corpos laterais sólidos e significativamente mais opacos. A composição em três partes também existe no sentido vertical do edifício de dois pavimentos, uma vez que o térreo é pouco perfurado e assume ares de embasamento, o superior aceita varandas que se expandem para fora do corpo do edifício, além de contar com janelas seriadas e, finalmente a cobertura sobre ligeiro beiral em argamassa que lembra cornija. Estas composições tripartites horizontais e verticais acompanharão os projetos de Lucio em sua fase moderna e, serão também encontradas entre os arquitetos de Curitiba.

Paralelo ao estudo preliminar em estilo neocolonial, Lucio preparara uma alternativa moderna [fig.189] para essa mesma casa. O fato deste estudo não ter sido aprovado pelo proprietário não diminui sua importância. Trata-se decisivamente de seu *turning point* em relação à nova arquitetura. Como observa que nesse risco desaparece a simetria e:

O telhado some, as sacadas viram corpos salientes sobre pilotis servindo de varanda ou pórtico carroçável, a vegetação se enrosca nas colunas. As janelas horizontais incluem grelhas para proteção solar e ventilação. No interior, o vazio central corta a horizontalidade das lajes planas. Colunas soltas, lambris lisos e móveis modernos ressaltam, por contraste, a talha barroca dos móveis do cliente. Que rejeita a proposta e manda desenvolver e construir o risco original<sup>5</sup>.

Costa passa a ser então, na arrancada da nova arquitetura, segundo palavras de Pietro Maria Bardi<sup>6</sup>: “o condutor vitorioso, pleno de projetos e realizações, de chamadas à ordem, de gestos singulares de independência e julgamento”.

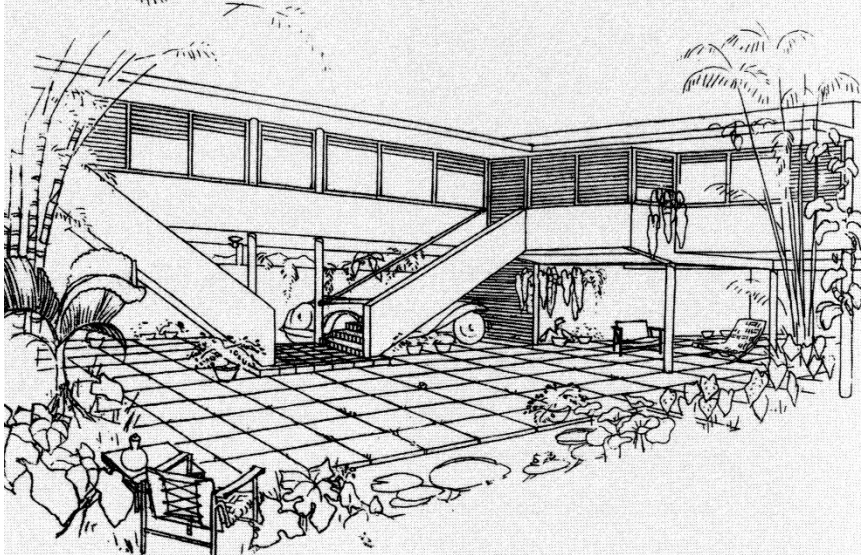
Entretanto, esse caminho não seria fácil como se poderia ingenuamente imaginar.



**Fig. 189: Casa Ernesto Fontes, 1930. Segundo estudo realizado por Lucio Costa sob abordagem moderna .**

Com Getúlio na presidência, uma nova estrutura política afastaria Mariano da direção da Belas-Artes, abrindo caminho para Lucio Costa. A princípio, a sua nomeação em dezembro de 1930 foi bem acolhida pelos tradicionalistas, inclusive o próprio Mariano, já que Lucio estava ligado ao movimento neocolonial. Entretanto, as primeiras ações na direção da escola deixariam evidentes que Lucio Costa concluíra ser o neocolonial ilegítimo e incapaz de denotar o desejo de modernização e articulação internacional coexistente com a afirmação de identidade e tradição brasileira.

Assume então, aos 29 anos, a direção da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro e, corajosamente escala jovens recém diplomados para regerem as cadeiras do Curso de Arquitetura como Affonso Eduardo Reidy. Chama para coordenar ateliês alternativos o belga Alexander Buddeus e o russo Warchavchik que realizara impressionantes casas em linguagem moderna em São Paulo e recém concluíra a casa Nordchild no Rio de Janeiro [fig. 190]. Lucio não se atém a renovar o curso de arquitetura, mas também interfere na estrutura das áreas de pintura e escultura, chamando respectivamente Celso Antonio e Leo Putz.

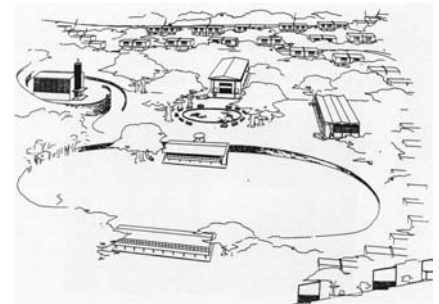


**Fig. 191: Casa Ernesto Fontes, 1930. Segundo estudo realizado por Lucio Costa sob abordagem moderna.**

Neste ínterim, preside a 38ª Exposição Geral de Belas-Artes que abre suas portas para o modernismo em todas as suas proposições. Embora seja um evento aberto, os artistas acadêmicos ficam de fora da Comissão Organizadora, composta por nomes como o do próprio Lucio Costa, Mario Bandeira, Anita Malfatti, Celso Antônio e o pintor Candido Portinari. Flávio de Carvalho, Portinari, Alberto Guinard, Oswaldo Goeldi, Cícero Dias, Ismael Nery e muitos outros expõem pinturas. Warchavchik e Baldassini expõem suas obras de arquitetura na seção em que constam as Casas sem Dono [fig.191] e três projetos para sobrados de Lucio Costa. A postura e as escolhas realizadas deixavam claro que Lucio rejeitara o moderno a meio termo representado pelo "estilo 1925" e, portanto, optara por uma versão mais radical. Entretanto, naquele momento não estava



**Fig. 190: Gregori Warchavchik. Casa Nordchild, rua Tonelero, Rio de Janeiro, 1931.**



**Fig. 192: Lucio Costa, concurso para a Vila Operária Monlevade, Minas Gerais, 1934.**

claro para o próprio Lucio Costa se esta escolha seria propensa ao racionalismo estrutural de Perret ou à arquitetura moderna representada por Le Corbusier. Esta dúvida estaria ainda bastante evidente no anteprojeto que Lucio realizaria para o concurso para a cidade operária de Monlevade [fig.192], em 1934, em que coexistem no mesmo projeto exoestruturas perretianas e pavilhões sobre pilotis muito ao modo de Le Corbusier.

Com a explicitação das intenções de Lucio Costa em inserir idéias racionalistas e funcionalistas dentro da ENBA, os tradicionalistas reagem acidamente. A polêmica ganha as manchetes dos jornais e, em pouco tempo reconquistam a Belas-Artes, forçando a demissão de Lucio Costa ainda durante as apresentações do Salão, em 10 de setembro de 1931. No dia 19 do mesmo mês assume Archimedes Memória<sup>7</sup>. Costa e memória voltariam a se rever em situação não muito pacífica em 1936, no concurso do MESP.

Pouco depois da conturbada substituição na direção da ENBA, ou mais exatamente a 02 de outubro de 1931, chegaria ao Rio de Janeiro Frank Lloyd Wright. Aos 64 anos de idade não era ainda o autor da polêmica Fallingwater ou da famosa sede do Museu Guggenheim em Nova Iorque, mas já garantia a celebridade com suas *Prairie Houses*. É bem verdade que a crítica internacional de então o considerava meramente como um dos precursores do movimento moderno ou, segundo as palavras do jovem Philip Johnson, “o melhor arquiteto do século XIX”, e, portanto, não mais se esperava grandes realizações por parte do americano, pois este amargava uma espécie de limbo crítico desde a crise da bolsa de 1929.

Se a importância de Wright parecia esvaziada no cenário internacional, isto se acentuava no Brasil, devido sua arquitetura estar intimamente vinculada a cultura norte americana. Lembre-se que, até o final da II Guerra Mundial era a Europa quem representava o modelo de prestígio aos brasileiros, em especial os países latinos como a França e a Itália. Tratava-se, portanto, de uma sólida questão político-cultural que sempre predominara no Brasil frente às relações com os países de origem anglo-saxônica. O próprio Lucio Costa admitiria que o grupo de brasileiros interessados na renovação da técnica e da expressão arquitetônica era um “pequeno reduto purista consagrado ao estudo apaixonado não somente das realizações de Gropius e de Mies van der Rohe, mas, principalmente, da doutrina e obra de Le Corbusier, encaradas já então, não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o livro sagrado da Arquitetura”<sup>8</sup>. Nesse sentido, as casas de *textile blocks* [fig.193] realizadas em Los Angeles durante a década de 20 por Wright vieram apenas para aumentar a distância em relação aos puristas brasileiros.

Porém, isto começaria a mudar ainda no entre-guerras, graças à postura da cidade de São Paulo frente à crescente influência dos Estados Unidos. As propostas americanas como a do próprio Wright passariam então a ser facilmente assimiladas por arquitetos como Vilanova Artigas, Oswaldo Bratke, Miguel Forte e José Cláudio Gomes, com destaque para a fase wrightiana (1937-



**Fig. 193: Charles Ennis House, Los Angeles, 1923-1924. Casa em textile block realizada por Frank Lloyd Wright na Califórnia.**

1946) de Artigas, acontecida após sua viagem de estudos para os EUA.

Em 1931, a obra de Wright era vista, também, como eminentemente “pessoal” e “dificilmente imitável”, segundo declaração de Bruand. Segawa também credita no idioma inglês o motivo da pequena repercussão da visita do americano:

Dois anos antes, um assumido missionário veio ao Brasil proferindo um credo: as conferências de Le Corbusier deixaram prosélitos. Diferentemente de seu colega franco-suíço, o ex-pregador Wright valeu-se de uma oportunidade única para difundir sua crença, sem ter vindo essencialmente com tal propósito. Foi um predicador incidental, com um grave pecado: na subsidiária da cultura francesa, ele falou em inglês<sup>9</sup>.

O motivo de sua visita era participar do júri que escolheria o delegado dos Estados Unidos para o julgamento do concurso internacional do farol, que deveria ser erigido nas Antilhas (República Dominicana) em homenagem a Cristóvão Colombo, concurso anteriormente citado pela participação de Flavio de Carvalho. Neste ínterim, pôde conhecer na rua Toneleros [fig.190] em Copacabana, a casa modernista de Warchavchik que estava sendo inaugurada, assim descrita nos jornais da época: “Jogo de volume aproveitando o terreno acidentado, em decida forte, para um movimento de degraus, fazendo avultar a magnificência do concreto armado. Paredes lisas, ângulos fortes e retos, revestimento de reboco branco com partículas de mica”. Um leitor menos avisado poderia interpretar que esta descrição se referiria à famosa casa da cascata, construída apenas em 1935, isto é, quatro anos após a visita de Wright ao Rio.

A passagem de Wright pela casa de Copacabana seria abordada por Geraldo Ferraz, assim descrevendo-a:

Durante duas semanas, todas as tardes, sob a presidência ilustre de Frank Lloyd Wright, reuniram-se na exposição da rua Toneleros, Warchavchik, Lucio Costa e os jovens arquitetos e estudantes, que iriam formar o grupo de renovadores da construção no Brasil. Aí nasceu, nessas palestras de conjunto, nessa emulação viva de idéias, na descoberta de afinidades, na revelação de aspirações comuns, no espírito de camaradagem, a falange dos futuros construtores da arquitetura moderna no Brasil. Funcionou aí a sua célula inicial<sup>10</sup>.

Em suas pesquisas, Adriana Irigoyen contesta a colocação de Ferraz, utilizando-a como um ótimo exemplo de como a inexistência de algumas afirmações pode ser reiterada até alcançar a categoria de verdade incontestável. Para Adriana:

A exposição da casa modernista é inaugurada em 22 de outubro e Wright retorna aos Estados Unidos dia 24. No dia 23 acontece um almoço em sua honra oferecido pelo Instituto de Arquitetos e, à tarde, pronuncia a última de suas conferências na Associação de Artistas Brasileiros. Portanto, ele somente pode ter visitado a casa no dia da abertura. Prova disso é a foto que mostra o arquiteto americano com seus colegas Costa e

Warchavchik no terraço das casa Nordschild. As afirmações de Ferraz, sem dúvida, pertencem ao campo da fantasia, dos mitos e do desejo. Não se pode negar que dão um ar de romantismo às origens da arquitetura moderna brasileira, que teria nascido de reuniões clandestinas, como células atuando em uma imaginária conspiração revolucionária.<sup>11</sup>

A curta estadia do mestre da “arquitetura orgânica” no Rio, entre a sexta feira dia 2 e o sábado 24 de outubro, tem um especial valor por coincidir com a paralisação da Escola de Belas-Artes (ENBA), provocada pela reação dos estudantes contra a retomada da faculdade por acadêmicos conservadores, e o fim da reforma promovida por Costa. Wright fomentaria a revolta dos alunos, incitando-os a se rebelarem contra o academicismo. Aliás, esse tema voltaria à tona na maioria das palestras ministradas, fato que animava os alunos presentes a persistir com as greves. Também fariam parte das explicações do arquiteto americano seus temas chave, como: a questão da arquitetura orgânica; a composição de dentro para fora; a terceira dimensão; o estilo; a natureza dos materiais e a abstração. Estes são temas constantes no universo wrightiano, e devem ser vistos como elementos-chave para entender a relação entre Wright e o Brasil, prestes a se estabelecer. Entretanto, a arquitetura orgânica, defendida por Wright, receberia a merecida importância apenas após a II Guerra Mundial, com a pregação de Bruno Zevi.

A convite do diretório Acadêmico da Escola de Belas Artes, no dia 13 de outubro Wright faria a primeira de uma série de palestras em que, além da questão acadêmica, incluía opiniões sobre a arquitetura brasileira. Wright proporia possíveis novas soluções que envolvessem a cultura, o clima e a paisagem. “A fachada, no clima do Rio, deve possuir três dimensões, dominando em sua composição a linha horizontal.<sup>12”</sup>

Com a demissão da ENBA e pouco após o retorno de Wright aos EUA, Lucio Costa se associaria a Gregori Warchavchik, compartilhando uma firma que atuaria entre 1931 e 1933, período em que constroem: para Carneiro de Mendonça os apartamentos operários em Gamboa [fig. 194 e 195] no Rio de Janeiro em 1932, o mesmo ano da mostra *International Style* acontecida no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, o MoMA; as casas geminadas para os irmãos Gallo e a casa Schwartz, entre outras. No entanto, a sociedade não dura, pois Lucio parece não concordar com a linha de atuação de Warchavchik que, se afastava do pensamento de Le Corbusier e, por vezes, resvalava no ‘estilo 1925’, condição especialmente revelada nos móveis desenhados pelo arquiteto russo.

Após a dissolução da sociedade com Warchavchik, Costa passaria por um período de limbo profissional, ao qual ele denominou de *chômage*, em que perderia sua antiga e cativa clientela de gosto tradicional e não conquistaria novas encomendas na linha racionalista. Este período que abrange os anos de 1932 até o fim do ano de 1935, embora de penúria financeira, seria de grande importância, pois se dedica a estudar os mestres do movimento moderno como Walter Gropius, Mies



Fig. 194 e 195: Lucio Costa e Gregori Warchavchik. Vila Operária da Gamboa, Rio de Janeiro, 1932.

van der Rohe e, principalmente Le Corbusier, além de voltar a se exercitar na nova arquitetura praticando projetos subjetivos ao qual denominaria de *casas sem dono*, como a apresentada no Salão de 1931.



**Fig. 196:** Lucio Costa, projeto para a chácara Coelho Duarte no Rio de Janeiro, 1932 ou 1933.

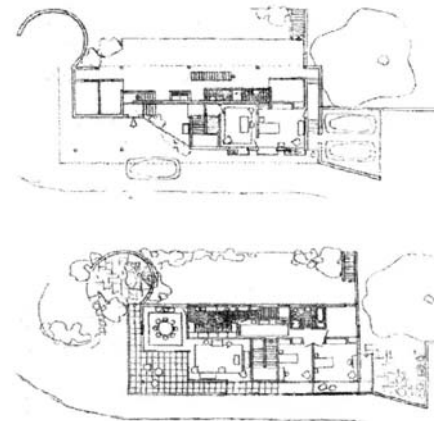
De 1933 vale mencionar o projeto de Costa para a Chácara Coelho Duarte [fig.196], no Rio, em que três casas de campo se avizinham segundo uma composição pitoresca. A casa maior [fig.197] e localizada na parte mais alta do terreno seria destinada ao cunhado de Costa. As outras duas seriam para o próprio Lucio e seu sogro respectivamente. A única sobre a qual conservam-se plantas é a casa maior [fig.198], implantada contra o aclive do terreno, mesclando muros de arrimo em pedra, escadas escavadas e áreas sombreadas em pilotis, segura antecedência para as casas geminadas de Monlevade, um ano depois. A casa em si é um prisma de base retangular escavado assimetricamente. O canto frontal em que ocorre o acesso social é desmanchado por recurso como o recuo do térreo de forma a libertar os pilotis e, no superior, pela transparência provocada pelas telas do alpendre. As três casas são diferentes entre si, sendo que a intermediária é térrea e contornada por varandas. Seu corpo é um sólido prismático de base quadrada perfurado por janelas verticais em série. É sem dúvida a mais convencional sem, no entanto, ser comum. A terceira e mais próxima da divisa, se trata de uma caixa suspensa por pilotis, que se apropria do muro de pedras periférico e se assemelha à Ville Savoye de Le Corbusier. Poder-se-ia dizer que Lucio Costa tenta adequar cada casa ao espírito de seus respectivos moradores. Entretanto, num rápido olhar, elas poderiam ser interpretadas como a lâmina que apresenta *as quatro composições* no *Oeuvre complète 1910-1929* [fig.199], de Le Corbusier. Lá estão a Maison Garches, a Maison à Stuttgart e a Ville Savoye, faltando apenas a composição pitoresca da Maison La Roche.

O ano de 1934 seria significativo para Lucio Costa, pois realizaria dois trabalhos que resumiriam muito dos estudos por ele realizados. O primeiro de caráter prático se trata do já citado concurso para a cidade operária de Monlevade e o segundo, de caráter teórico, é o texto-manifesto da arquitetura moderna no Brasil de inspiração corbusiana: *Razões da nova arquitetura*.

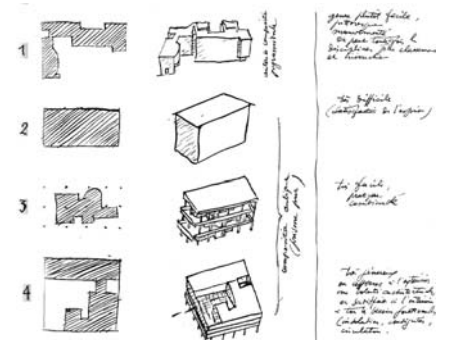
A contemporaneidade desses dois trabalhos pode ser verificada, por exemplo, na solução da tipologia habitacional, suspensa sobre pilotis, utilizada em Monlevade [fig.200]. Embora o edital do concurso solicitasse casas unifamiliares, Lucio proporia



**Fig. 197:** Lucio Costa, projeto para a chácara Coelho Duarte no Rio de Janeiro, 1932 ou 1933, perspectivada casa maior.

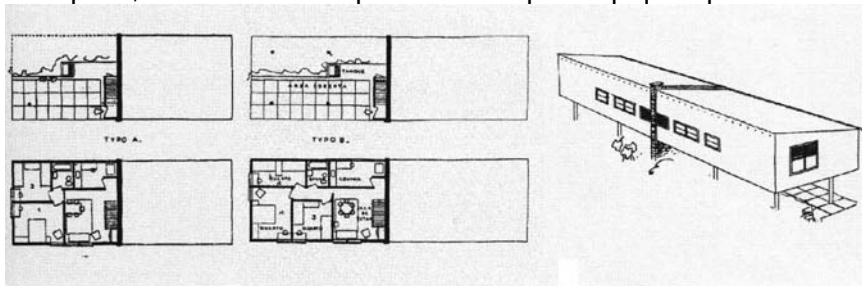


**Fig. 198:** Lucio Costa, projeto para a chácara Coelho Duarte no Rio de Janeiro, 1932 ou 1933, plantas da casa maior.



**Fig. 199:** lâmina contendo as quatro composições de Le Corbusier, publicada em Ouvre complète 1910-1929.

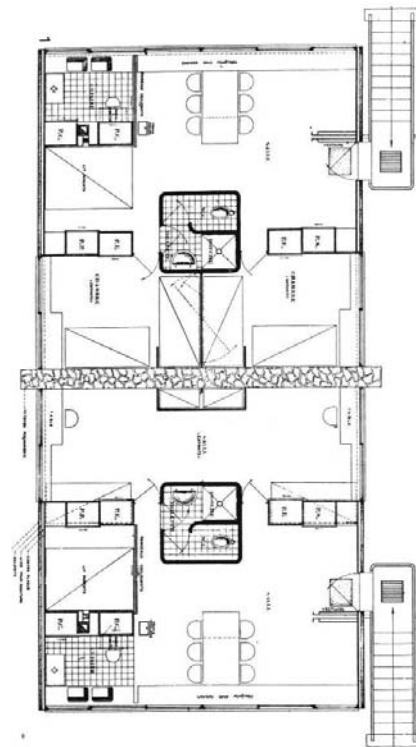
casas geminadas, em mais uma demonstração de que não vacila em transgredir normas quando essas não têm sentido de ser. Isso se verificaria também no desenvolvimento do projeto do MESP. As casas geminadas são de clara inspiração nas casas Loucheur (1929) [fig.201 e 202] de Le Corbusier, pré-fabricadas em estrutura metálica e transportadas em vagões, já com o equipamento interno, até o local da obra, onde seriam construídas em alguns dias por poucos operários. O toque local seria dado pela parede divisória localizada entre as duas casas, um muro de apoio a ser construído em alvenaria de pedregulhos, em tijolos ou de aglomerados, ou seja, materiais disponíveis no local e feito por um pedreiro local. Esse gancho regional é incorporado por Lucio. No entanto, mais que uma citação à Le Corbusier, Lucio realiza uma verdadeira transformação daquela proposta, a começar pela condição de aproveitamento ao terreno, completamente plano em Loucheur e com declive acentuado em Monlevade. Assim, os edifícios públicos e maiores são implantados nas partes mais baixas e planas e as casas geminadas nas encostas, tratadas em terraços, incorporados aos pilotis das habitações. Os pilotis são em concreto armado e, por sua vez sustentam vigas transpassadas que reduzem de seção à medida que avançam em balanço. A tradição mineira é reinterpretada no sistema estrutural adotado. Sobre a laje se acomoda uma caixa de pau-a-pique e taipa de mão, também encostada a uma parede divisória de pedra da região. Comas<sup>13</sup> lembra que o concreto se assimila à taipa de mão e de pilão, a estrutura independente ao pau-a-pique aparente.



**Fig. 200: plantas e perspectiva da casa geminada.**

A igreja de Monlevade se inspira em Notre Dame de Raincy de Perret, talvez por Le Corbusier não ter ainda trabalhado com esse tema, ou mesmo pequenos temas urbanos, como o mercado, o clube, a escola e o armazém, edifícios em que o mestre parece distante.

O conjunto da obra de Lucio Costa até então demonstra que ainda não percebera as reais possibilidades da estrutura Dom-Inó de Le Corbusier e, portanto, ainda se encontra relativamente paralisado com os esqueletos estruturais sem balanço, típicos de Perret, diretamente equivalentes aos edifícios tradicionais existentes até então. Entretanto, há uma nítida aproximação à estética maquinista existente em Le Corbusier e Mies. Paralelo à isto persiste a tradição construtiva racional encontrada na arquitetura nacional, que vem para enriquecer um repertório moderno de elementos de arquitetura. Aí estão incluídos as edículas, as varandas, alpendres, pergolados, balcões corridos em balanço, os treliçados para ventilação e controle de luz, todos



**Fig. 201: Le Corbusier, plantas casas Loucheur, 1929.**



**Fig. 202: Le Corbusier, casas Loucheur, 1929.**



elementos vernaculares criados para tirar proveito do clima benigno ou controlar seus excessos.

Esses elementos parecem garantir a Lucio a identidade nacional necessária e, portanto, controlar a impessoalidade existente na arquitetura moderna internacional. Não há, portanto, conflito entre modernidade internacional e tradição nacional.

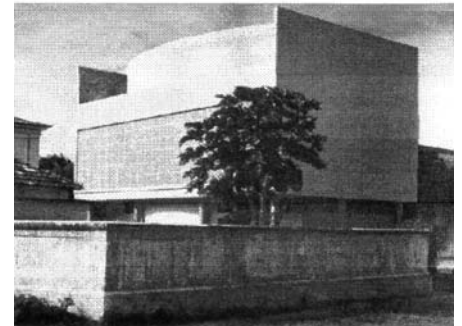
Comas assim resume essa postura:

O neocolonial podia ser desprezado por não se adequar à caracterização da modernidade, o “estilo 1925” por não passar da modernização epidérmica duma carcaça espacialmente convencional, onde a expressão de nacionalidade era literalmente superficial. Confirmando a fecundidade da opção por um Le Corbusier que incorpora e transcende as lições de Perret, mansão Fontes, Casas sem dono, Chácara Coelho Duarte e Monlevade ensaiam uma arquitetura moderna brasileira sem nostalgia ou anedota, onde se interpretam arquitetura moderna e tradição local, tradição no sentido de memória como no sentido mais substantivo de transmissão de valores, conhecimento e prática através de gerações, passível de evolução enquanto tradição ainda viva<sup>14</sup>.

O ano de 1934 seria igualmente importante para o mineiro Luís Nunes, graduado pela ENBA do Rio de Janeiro, em que, como presidente do diretório acadêmico, lideraria a greve contra o afastamento de Lucio Costa da direção daquela escola. Nomeado diretor do serviço de prédios públicos de Pernambuco, realizaria uma série de edifícios racionalistas em que se sobressai o arrojo estrutural (os cálculos estruturais eram realizados por Joaquim Cardozo) e a busca pela adequação ao clima pelo uso criativo de elementos vazados pré-fabricados em cimento e areia em peças de 50 X 50 X 10 cm, com orifícios de 5 X 5 cm, o cobogó. Associados compunham extensas superfícies de aspecto homogêneo, que atuavam como *brise-soleil*, utilizados provavelmente pela primeira vez no pavilhão de óbitos da prefeitura do Recife [fig.203], em 1936. No entanto, o exemplo mais eloqüente seria o Castelo d’água de Olinda [fig.204], PE, realizado em conjunto com Fernando Saturnino de Brito, concluído em 1937. Lucio Costa veria nesses elementos um sincero recurso brasileiro e dele saberia extrair todos os recursos plásticos possíveis, facilmente observáveis nos três edifícios do conjunto habitacional do Parque Guinle [fig.205] executados entre 1948 e 1954.

Em 1934 fica determinada a urgência para a execução da Cidade Universitária do Brasil e a necessidade da construção de uma sede para o novo ministério da Cultura e Saúde Pública dirigido por Gustavo Capanema.

Em 1935 a Intentona Comunista interrompe os trabalhos de Luís Nunez, que retorna ao Rio de Janeiro. Em abril desse mesmo ano abre-se as inscrições para o concurso do Ministério da Educação e Saúde Pública, o MESP. É também desse ano a abertura do concurso para a nova sede da Associação Brasileira de Imprensa, ABI, no Rio de Janeiro, a ser construída na esquina das ruas México e Araújo Porto Alegre, rua que seria determinada pelo



**Fig. 203: Pavilhão de Óbitos da Prefeitura Municipal do Recife, Luís Nunez, 1937.**



**Fig. 204: Castelo d’Água, Olinda, Luiz Nunez, 1937.**

edital do concurso do MESP como de acesso à futura sede a ser locada na quadra vizinha.

Em agosto desse mesmo ano chegaria ao Rio a convite do governo brasileiro o arquiteto italiano Marcelo Piacentini, para assessorar a escolha do terreno para a Cidade Universitária.

---

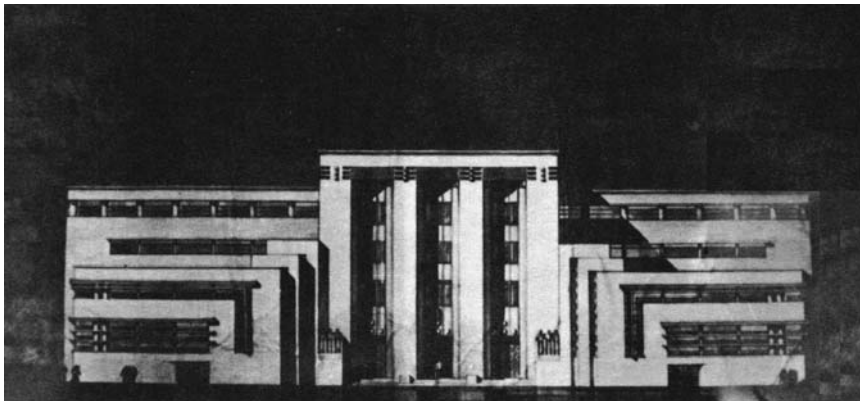
### FASE DE EMERGÊNCIA (1936 a 1945)

---

- **O concurso do MESP.**

Teóricos como Comas e Bruand destacam o ano de 1936 como um marco fundamental para a arquitetura do Brasil. Para Comas, “1936 é data particularmente significativa na história da arquitetura erudita brasileira. É então que se projetam o Ministério da Educação e a Universidade do Brasil, tendo Le Corbusier como consultor. Sob a liderança de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer implanta-se no país uma arquitetura explicitamente filiada à arquitetura moderna européia em sua vertente corbusiana, que vem florescer até 1957<sup>15</sup>”.

Para Bruand<sup>16</sup>, no ano de 1936 acontece um fato que muito provavelmente só poderia acontecer em um país como o Brasil, culturalmente propenso a adaptações imprevistas, mesmo que para isso fosse necessário desfazer o que já estava legalmente estabelecido. Este capítulo da arquitetura brasileira é extensamente abordado em sua tese. A nova sede para o Ministério da Educação e Saúde foi motivo de um concurso público de anteprojetos vencido por Archimedes Memória, com um projeto acadêmico [fig.206], decorado em estilo marajoara, como mandava a ainda vigente tendência nacionalista advinda com o neocolonial.



**Fig. 206: Archimedes Memória e F. Cuchet. Projeto vencedor do concurso para a sede do Ministério da Educação e Saúde.1935.**

Archimedes Memória, que naquele momento atuava como professor titular da cadeira de “grandes composições de arquitetura” da ENBA venceria o concurso e receberia o prêmio, porém não veria seu projeto executado, mas o de um grupo de jovens baderneiros (sic) comandados por Lucio Costa, a quem substituíra na direção daquela escola após a greve de 1931.

O regulamento do concurso previa duas etapas, sendo que na primeira cinco projetos seriam selecionados para a posterior escolha definitiva. No entanto, a comissão composta por personalidades de formação acadêmica selecionou apenas três das



**Fig. 205: Utilização de elementos vazados variados como elementos de proteção solar, Edifício Caledônia, Parque Guinle, Lúcio Costa, 1948, 1954.**

trinta e quatro propostas apresentadas, eliminando entre outras, as identificadas com as teorias funcionalistas, isto é, os jovens formados pela ENBA que apoiaram Lucio Costa na greve de 31.

Capanema tinha confiado o julgamento do concurso a uma comissão formada pelo prof. Natal Paladini, da Escola Politécnica, arq. Salvador Duque Estrada Batalha, prof. Adolfo Morales de los Rios e Eduardo Duarte de Souza Aguiar, superintendente do Serviço de Obras. Mas Capanema, que presidira o júri, sem direito ao voto, pensava de modo diferente. Pretendia para aquele edifício uma linguagem marcante e contemporânea. A este respeito Comas afirma que, em 1936, “a opção pelo estilo moderno – de cunho internacional – já *per sí* conotava, para políticos e intelectuais como Capanema, uma opção pela modernização técnica e social que não conhecia fronteiras, em forma análoga à conotação de religiosidade associada ao estilo gótico”<sup>17</sup>.

Entretanto deve-se analisar com cuidado a afirmação de Bruand, sobre o caráter resolutivo e decisivo da intervenção do Ministro da Educação em direção à opção do moderno. Os convites praticamente simultâneos que faz a personalidades tão antagonicamente divergentes quanto Piacentini, Le Corbusier e Auguste Perret, no mínimo põe em dúvida o sentido de *moderno* para Bruand e Capanema. Cecília Rodrigues dos Santos concorda com Comas: “Traduzindo o espírito de *abertura* que dominava certos setores das elites brasileiras, esses convites exprimiam o desejo de uma **modernização**, ligada à industrialização e ao progresso social independente de um ideal estético definido”<sup>18</sup>.

Hoje já há o distanciamento suficiente e necessário para se olhar a história e separar a idéia de modernização da idéia de modernidade defendida pela vanguarda do Movimento Internacional, isto é, modernidade como única, correta e inquestionável opção quanto ao caráter racional e científico das propostas estéticas. Para Capanema, arquitetos como Perret, Piacentini e mesmo Agache, representavam propostas tão modernizadoras quanto às de Le Corbusier, pois no Brasil de 1936 o termo moderno, no sentido em que é reconhecido hoje, ainda não se constituíra como definição precisa, e aceitava, portanto, uma enorme e eclética quantidade de expressões. Uma cidade como Nova York e seus milhares de arranha céus em estilos historicistas era um sinônimo de modernidade ocidental, no sentido de pujança e crescimento e assim, nada tinha a ver com o sentido da palavra **moderno**, atribuído pelos mestres do modernismo. Naquele momento, no Brasil, o único com estrutura para entender o real significado da palavra moderno e o valor da arquitetura de Le Corbusier era Lúcio Costa.

De qualquer forma, ao fazer o certo por linhas tortas, Capanema, sem anular o concurso, decide-se por pagar os prêmios e não executar o projeto vencedor. Em seguida convida Lúcio Costa para apresentar um novo projeto. Porém, num gesto inusitado, o arquiteto pondera junto ao Ministro que os outros três anteprojetos de características racionalistas apresentados no concurso (Carlos Leão, Affonso Reidy, e Jorge Moreira) deveriam ser considerados. É válido lembrar que o projeto de Gerson

Pinheiro, antigo chefe de Affonso E. Reidy, premiado com o terceiro lugar, seguia os conceitos funcionalistas e era o desenho mais limpo entre os premiados. Apresentava planta aberta e estrutura em concreto armado provendo volumes prismáticos sustentados por pilotis. As janelas em fita recebiam a proteção de quebra-sóis e lajes em balaço em forma de marquises. Entretanto, não seria incluído no grupo final comanda por Costa, que ainda admitiria a presença dos arquitetos Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer.

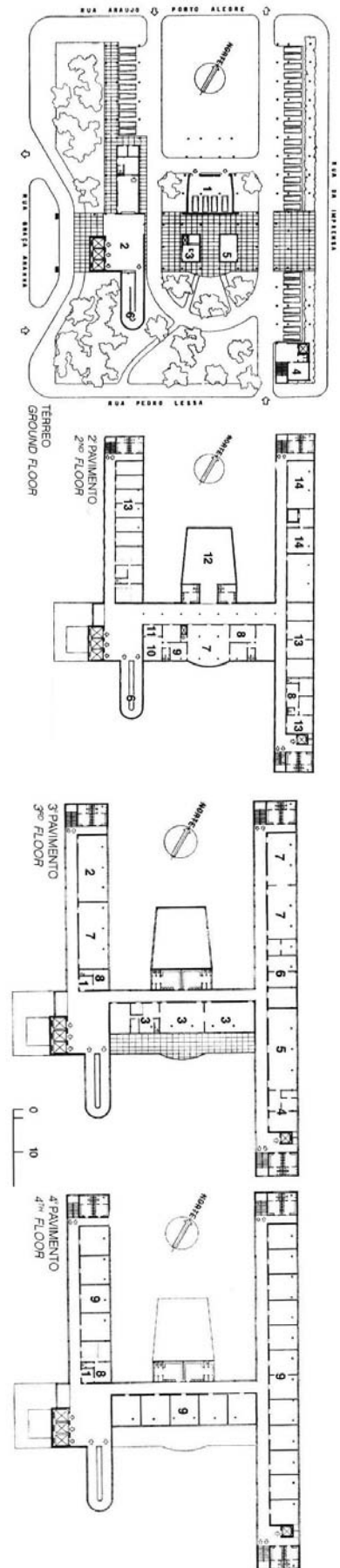


**Fig. 207: Affonso Eduardo Reidy. Projeto não selecionado para o concurso da sede do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1935.**

- **O primeiro risco.**

Lucio Costa e cia se lançam de imediato ao trabalho, definindo os planos básicos para o edifício que sintetizava os projetos rejeitados de Reidy [fig.207, 208] e Moreira/Vasconcellos [fig.209, 215]. Entretanto, este não lhes pareceu satisfatório, sendo por eles jocosamente apelidado de “múmia”, devido à rigidez simétrica de sua forma [fig.210].

Tratava-se de um edifício em forma de “U” [fig.211, 212 e 213], com o acesso público acontecendo pelo pátio descoberto semi-contido voltado para a rua Araújo Porto Alegre, conforme determinava o edital do concurso. O corpo do edifício paralelo a Araújo Porto Alegre tinha sete andares (térreo mais seis) e se descarregava contra o solo. Situava-se no meio da quadra, dividindo-a em duas partes aproximadamente iguais, posicionamento semelhante ao que se veria no projeto definitivo construído. Os braços do “U” tinham seis andares (térreo mais cinco) e eram suspensos por pilotis, o que proporcionava galerias abertas e cobertas que protegiam o acesso dos usuários até o corpo principal do edifício. Não eram, portanto, utilizados como abrigos de veículos como usualmente Le Corbusier propunha em seus edifícios até então. A preocupação com o clima carioca fez com que, os escritórios, situados nesses braços, fossem orientados para o leste e, por sua vez, as circulações para oeste, iluminadas e ventiladas por pequenas aberturas aos moldes do Pavilhão Suíço (1930), ou seja, aberturas maiores para o sol menos inclemente (leste) e aberturas menores e controladas para o sol danoso (oeste), oposto, portanto, ao que afirma



**Fig. 208: A. Reidy. Plantas térreo, 1º, 2º e 3º pavimentos.**

Elizabeth Harris<sup>19</sup>. Voltado para a Pedro Lessa, na face sul, se localizava o auditório em laje de cobertura plana que, em seu embasamento continha a garagem fechada para funcionários e ministro. Este auditório que era separado do corpo do edifício por uma passagem para veículos, tinha forma de cunha e seu foyer era voltado para o corpo principal do edifício, a fim de usufruir do hall principal e sua ampla escada de três lances.

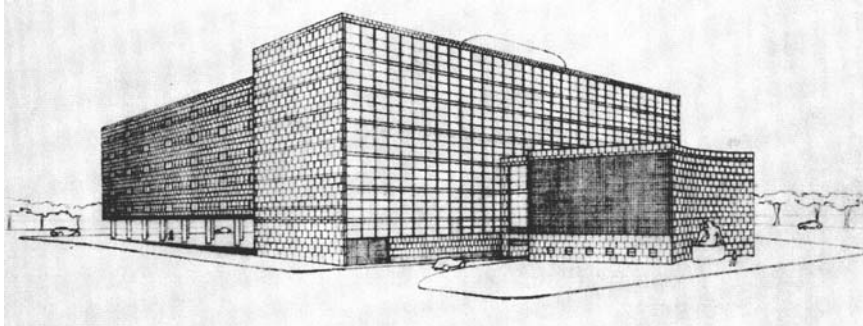


Fig. 210: Perspectiva do primeiro projeto desenvolvido pela equipe coordenada por Lucio Costa, 1936.

Após interferência de Lucio Costa junto à Capanema, Le Corbusier é convidado como arquiteto consultor, não só para este projeto, mas também para elaborar os primeiros planos da Cidade Universitária. Não deixa de ser irônico o fato de que foi necessário um distante e desconhecido país do terceiro mundo para realizar as idéias de vanguarda de Le Corbusier, uma vez que os países desenvolvidos da Europa e seu próprio país de origem, a Suíça, se recusavam a fazê-lo. Os projetos para o Palácio das Nações Unidas e o Palácio dos Soviets, em que pese a insistência do mestre, jamais seriam construídos. Mesmo o projeto para o Palácio do Centrosoyus, único a ser edificado até então, recebera inúmeras alterações. Em 1945, pouco depois de terminada a Segunda Guerra, Le Corbusier, que perdera contato com os brasileiros, conheceria o resultado do projeto final do MESP por intermédio da engenheira Carmen Portinho, quando esta esteve em Paris. Eis seu depoimento: "Levei-lhe fotos e slides do edifício e, ao vê-los, o grande arquiteto levou um choque e disse-me mais ou menos o seguinte: *Esses jovens brasileiros conseguiram fazer um edifício desse porte baseado nos meus princípios, o que até agora ainda não conseguí*".<sup>20</sup>

- **O risco beira-mar.**

Le Corbusier viera ao Brasil não apenas para realizar projetos para alguns edifícios, mas provar uma tese, a da arquitetura moderna. Isto fica especialmente claro com o complexo plano urbanístico para a Cidade Universitária e com a decisão de trocar o local do ministério.

Para ele, o terreno da esplanada do Castelo é inadequado, seja por ser pequeno, por estar envolvido por edifícios de arquitetura tradicional ou por não estar próximo o suficiente do mar. Está convencido de que a ampla área em frente a Ponta do Calabouço era perfeita, pois ali deveria ser a futura porta de acesso ao Brasil, através da presença dos portos, aeroportos para



Fig. 209: Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos: proposta não selecionada para o concurso da sede do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1935. Apesar das fachadas modernas, o partido do volume ainda respeitava um eixo de sistema central.



Fig. 211: Seção transversal do primeiro projeto desenvolvido pela equipe coordenada por Lucio Costa, 1936.

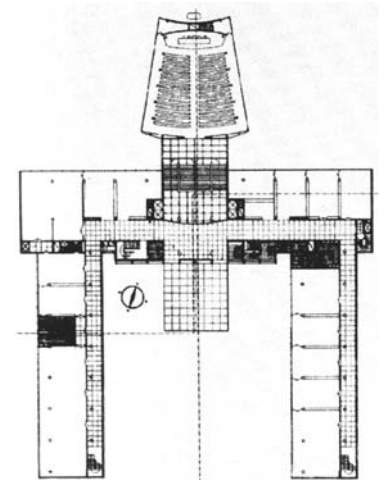
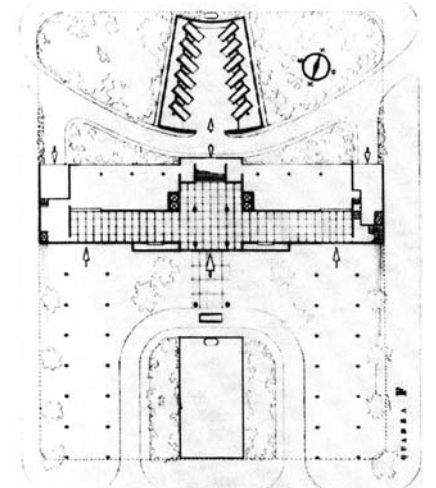
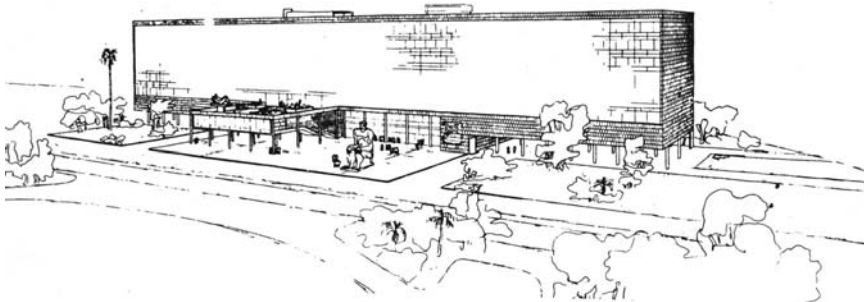


Fig. 212 e 213; planta térreo e planta tipo.

aviões e hidro-aviões<sup>21</sup>. Assim descreveria o novo terreno em seu relatório ao Ministro Capanema:

Após dez dias de buscas (...) encontrei um terreno disponível, que é atualmente um dos mais belos do Rio. Esse terreno não tem comparação possível com o precedente. Ele está situado na orla marítima (...). O palácio, construído sobre esse terreno, se encontraria no eixo visual da baía. (...) Se o palácio for construído no Castelo, a opinião pública poderá censurar um dia essa escolha. Se construído na praia de Santa Luzia, a opinião pública, não só a do Rio, mas também a de todos os estrangeiros e turistas, será unânime no sentido de louvar uma solução que preservou os esplendores naturais do Rio, esplendores perfeitamente desprezados na edificação da grande maioria da cidade (...). Estou convencido de que o palácio, situado neste local, irá se tornar alvo de admiração, pois a forma do terreno permite proporcioná-lo de acordo com as mais regras da arquitetura<sup>22</sup>.

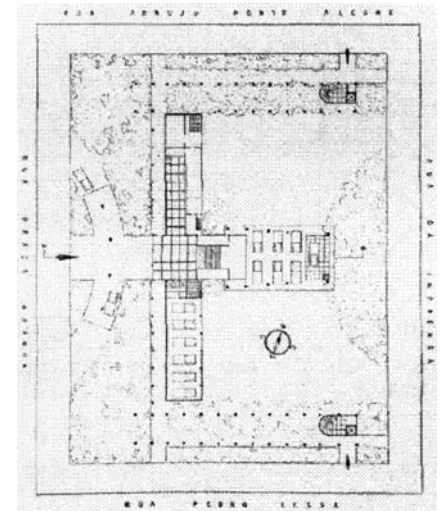
A última frase citada pode ser comprovada mediante duas novas características que se podem somar às vantagens já descritas: o formato semelhante a um triângulo retângulo bastante alongado e, o fato de que além do cateto maior estar voltado para a vista da baía, coincidir com a face sul.



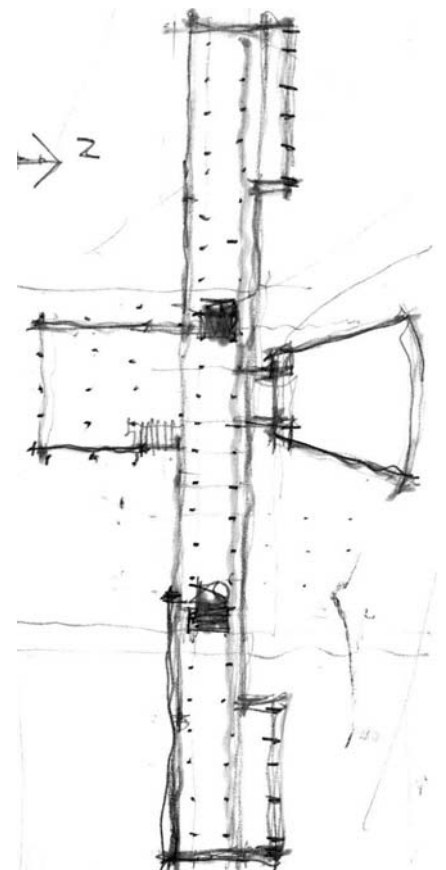
**Fig. 214:** Le Corbusier. Estudo desenvolvido no terreno escolhido por ele na orla marítima, próximo onde hoje se localiza o MAM de Affonso Eduardo Reidy.

A primeira característica possibilitava o partido em barra horizontal intencionalmente alongada, ou seja, uma dimensão (horizontal) bastante mais evidente que as outras duas (profundidade e vertical). Isso não era novidade, pois já fora tentado pelo próprio Le Corbusier em Genebra e na Rússia, porém, nunca com tanta evidência e radicalidade. Esse exagero era a intenção que confirmava o espírito da época. Os únicos edifícios construídos dessa forma eram os industriais, pois deveriam abrigar máquinas que produziam em linha. Nada tão radical fora visto em edifícios públicos. Há de se convir que não interessaria naquele momento a Le Corbusier fazer apenas mais um edifício em forma de "U" ou "H", pois precisava de um símbolo forte, um protótipo, um exemplo.

A segunda característica, a face sul, possibilitaria que a fachada principal do edifício fosse toda em vidro, fato que realçaria a técnica do momento e conviria à espetacular vista da baía da Guanabara. Para ela estariam voltadas as amplas salas de trabalho. Além disso, os raios solares de incidência quase horizontais, terríveis e difíceis de controlar, ficariam contidos pelas



**Fig. 215:** Proposta de Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos para o concurso do MESP.



**Fig. 216:** Proposta de Le Corbusier para o MESP, para a Ponta do Calabouço, em frente à baía, no Rio de Janeiro, 1936.

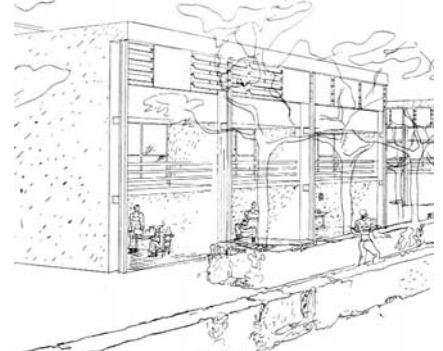
empenas cegas laterais. A quente face norte poderia abrigar as circulações horizontais e os serviços, sendo, portanto, tratado com brise-soleil na horizontal. Este elemento já aparecia com certa desenvoltura nas casas unifamiliares em Oued-Ouchaia (Maison Locative) na Argélia (1933) e no Lotissement de Barcelona (1933) [fig.218], mas ainda estava em fase de evolução e, portanto, insuficientemente maduro para compor a fachada principal do que deveria ser um palácio símbolo da cultura de um país.

A proposta beira-mar [fig.214] de Le Corbusier aproveita o projeto "múmia" dos brasileiros, ao transformar o engessado "U" em uma barra, simplesmente abrindo seus braços. O risco brasileiro contém duas alas de sete vãos e o corpo central com onze vãos, o que totaliza vinte e cinco vãos. É válido lembrar que a divisão de pavilhões em um número ímpar de naveas era uma regra clássica admitida pela tradicional École des Beaux-Arts. Uma coluna jamais deveria ser posicionada no centro da fachada do edifício de forma a coincidir com o eixo de simetria, pois, teoricamente separaria a composição em duas partes iguais. A regra observável desde os templos gregos era manter um vão junto a esse eixo, e, os brasileiros a observavam. Ao transformar o "U" em barra, Le Corbusier acrescenta um vão, totalizando, portanto, vinte e seis vãos de 5m, o que totaliza 130m de extensão [fig.216]. Embora o edifício beira-mar proposto seja uma lâmina simétrica, a regra descrita deixa de vigorar, pois Le Corbusier torna a composição dinamicamente assimétrica. Isto ocorre com o leve deslocamento do corpo transversal constituído pelo auditório e salão de exposições para uma das extremidades. A composição volta a se equilibrar com a presença das quatro colunas de ordem gigante postadas frente a cortina de vidros de pé direito duplo do hall nobre.

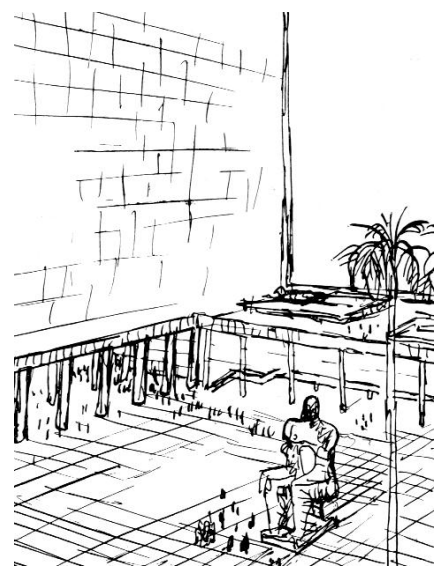
Este conjunto transversal formado pelo auditório e marquise frontal existente no risco brasileiro ganha expressão sob o comando do arquiteto francês. A marquise se transforma em um salão de exposições de quatro vãos de largura que, suspenso por pilotis, se projeta em direção ao mar. A laje plana de cobertura é um terraço para expor esculturas. O detalhe dos pilares de ordem gigante e seção cilíndrica que passam afastados da laje do piso do primeiro pavimento para morrer sob a laje do terraço será utilizado no risco definitivo dos brasileiros. Esta surpreendente solução, embora sob proporções totalmente diferentes, já havia sido estudada por Le Corbusier em seu projeto para o concurso do Rentenanstalt [fig.217] em Zurique, em 1933. Também reaparece no Lotissement [fig.218] de Barcelona de 1933, só que em pilares metálicos tipo "I", provável antecedência para a solução do pavilhão brasileiro para a Feira Internacional de Nova Iorque. No projeto de Barcelona aparecem também os *brise-soleil* horizontais moveis aplicados no MESP definitivo. Aliás, a cobertura curva do auditório situado na super-estrutura do Rentenanstalt será experimentada no auditório brasileiro que, no risco beira-mar, se inverte, de forma a situar o palco contra o corpo do edifício, solução também utilizada no projeto final construído. A cortina de cristal da fachada sul é possível graças ao balanço frontal, recurso utilizado incorretamente até então pelos brasileiros, pois dele não



**Fig. 217: Le Corbusier. Concurso Rentenanstalt, Zurique, 1933.**



**Fig. 218: Le Corbusier. Lotissement em Barcelona, 1933.**



**Fig. 219: Le Corbusier. Escada pavilhão baixo MESP**

se extraía expressão. O balanço norte é utilizado para locar a circulação longitudinal responsável pela interligação entre os escritórios paisagem. Estes se separavam dela por armários corridos, a mesma solução do Rentenanstalt. As duas alas contendo sanitários são locadas nos extremos do corredor norte e, numa solução inusitada até então na arquitetura de Le Corbusier, negam o balanço e se apóiam contra o solo em pilares retangulares. É válido lembrar que esse tipo de pilar retangular que contém brises no intercolúnio já existia na proposta da "múmia". Fora, portanto, reaproveitado pelo mestre. No entanto, há uma novidade nessa transposição: com a presença desses pilares na face norte, as empenas cegas laterais do edifício suspenso são convidadas a se encontrar com o solo, fato que provém sentido de continuidade, de forma a fundir partes independentes do edifício contra o solo. Isto torna a acontecer com o volume que abriga o hall de serviço, situado ao lado do hall nobre marcado pelas colunas gigantes, na face sul. Essa linguagem que utiliza a composição por fusão de sólidos geométricos era pouco comum em Le Corbusier que, procurava até então, a composição aditiva a fim de articular sólidos independentes.

O barrado opaco situado no primeiro pavimento é intrigante, pois não fica definido qual a sua função. O efeito plástico é soberbo, uma vez que, nega a leveza proporcionada pelos pilotis. O efeito contrário já havia sido experimentado no Pavilhão Suíço, em que uma testeira quase que totalmente opaca faz as vezes de coroamento. Talvez a inspiração para essa solução plástica utilizada no risco beira-mar viesse da fachada sul do corpo central do próprio projeto "múmia", em que seis pavimentos em cortina de vidros se separam do solo por uma base opaca.

Finalmente, vale chamar atenção para a escadaria em dois lances que dá acesso ao salão de exposições. Embora não tenha sido utilizada pelos brasileiros no projeto do MESP definitivo, é de uma beleza digna dos melhores palácios da história da arquitetura. O fato de ser envidraçada em suas duas laterais faz com que o usuário se sinta fora do edifício durante boa parte do percurso, até esta se abrir contra o vazio do salão de exposições. Le Corbusier a inclui em seu famoso e desesperado croqui<sup>23</sup> [fig.219] riscado a partir de fotos da maquete do projeto final brasileiro para o MESP. Esta escada não passaria despercebida aos brasileiros. Oscar Niemeyer a utilizaria com as mesmas características no Cassino da Pampulha (1942) [fig.220]. Reapareceria ainda no projeto de Oscar para o late Clube Fluminense [fig.222], em 1945 e, na segunda casa (1949) que Vilanova Artigas projeta para si [fig.221]. Reidy a utilizaria no primeiro projeto para o concurso da sede da Administração Central da Viação férrea do Rio Grande do Sul, em 1944 [fig.223].

- **O segundo risco de Le Corbusier para o MESP.**

Quando o risco beira-mar fica definitivamente descartado pela impossibilidade por parte do Governo Federal de adquirir o terreno escolhido por Le Corbusier, Capanema solicita um segundo estudo para as condições existentes no terreno do Castelo.



Fig. 220: Escada Casino Oscar Niemeyer.



Fig. 221: Escada segunda casa de Artigas.



Fig. 222: Fluminense Yacht Club na praia do Botafogo, Rio de Janeiro, projeto de Oscar Niemeyer, 1945.

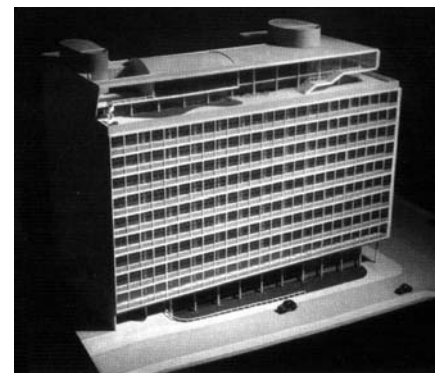
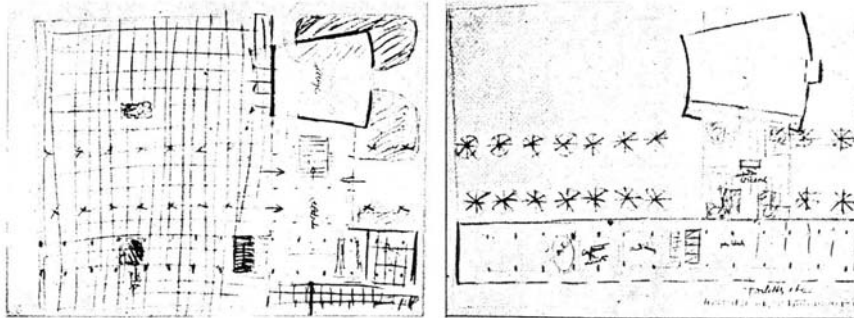
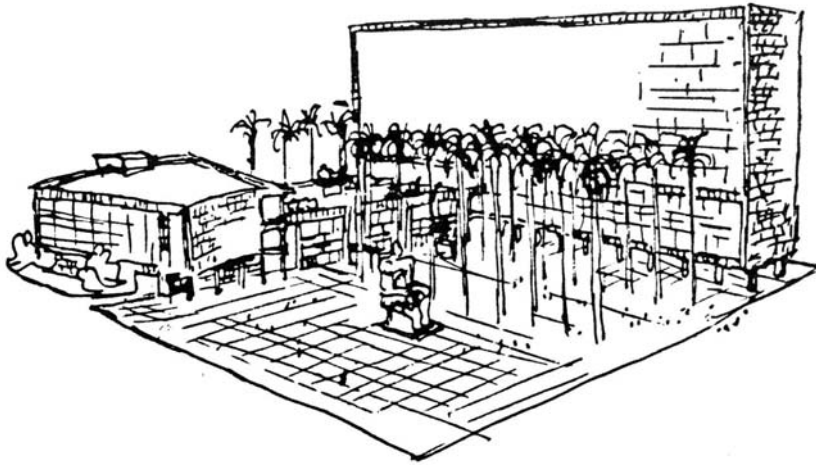


Fig. 223: Escada superestrutura Viação Férrea Rio Grande do Sul, Reidy.



Entretanto, restava pouco tempo para um novo estudo mais elaborado, pois Le Corbusier estava prestes a retornar à França. Respondendo aos insistentes pedidos do Ministro, Le Corbusier elabora uma nova proposta, bastante atacada pela crítica, que a considera sem paixão ou desinteressada [fig.224].



**Fig. 224: Segundo risco de Le Corbusier para o MESP, 1936.**

Embora os desenhos sejam bastante sumários e imprecisos, pode-se perfeitamente compreender muitas de suas intenções. Há pontos positivos que merecem comentário. A firme determinação de Le Corbusier em não realizar apenas mais um edifício em "U", "H", com pátios parcialmente enclausurados persiste. Propõe então uma lâmina junto à rua Graça Aranha, no sentido mais longo do terreno, que, evidentemente, é bem mais curto que a do risco beira-mar. Seria impossível locar naquele volume todo o programa necessário ao funcionamento do ministério. Entretanto, logo após a partida do mestre, os arquitetos brasileiros optariam por locar o prisma laminar no sentido transversal ao proposto por Le Corbusier, ou seja, paralelo à Araújo Porto Alegre, de dimensões ainda menores, fato que leva a imaginar que já se sabia da possibilidade de aumentar o gabarito da edificação em relação a norma ali vigente, o que realmente viria a acontecer logo depois. Muito provavelmente, Le Corbusier também já suspeitasse disso.

Criticou-se a incorreta orientação dessa proposta de Le Corbusier, entretanto, ela é a mesma que o projeto "múmia" brasileiro determinou para as alas laterais, ou seja, abre os escritórios para leste e deixa as circulações e, no caso, os



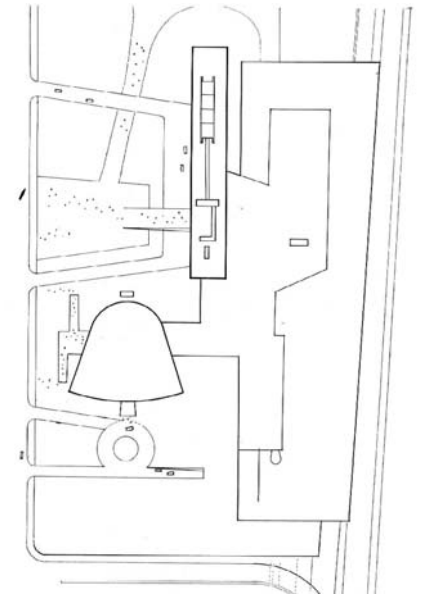
**Fig. 223 a: A Faculdade Nacional de Arquitetura (1956), de Jorge Machado Moreira, é um dos quatro edifícios concluídos da inacabada Cidade Universitária, situada na Ilha do Fundão, RJ. Segundo análise de Roberto Segre, "constitui uma homenagem ao MESP, reconhecendo em escala maior, seu sistema compositivo e alguns elementos de referência dos sucessivos projetos precedentes: no vestíbulo principal, aparece a escada imaginada por Le Corbusier para o projeto da praia de Santa Luzia<sup>24</sup>."**

banheiros para o tórrido oeste. Segundo consta, o horário de expediente do funcionalismo público acontecia principalmente no período da tarde, momento em que o sol da manhã já não mais incidia contra as salas de trabalho. A favor do posicionamento das circulações e partes de serviço do edifício junto à Graça Aranha pesava o fato desta ser uma rua de maior movimento e ruídos. Desta forma, as salas de trabalho e gabinete do ministro ficariam voltadas para uma praça alinhada contra a tranqüila Rua da Imprensa.

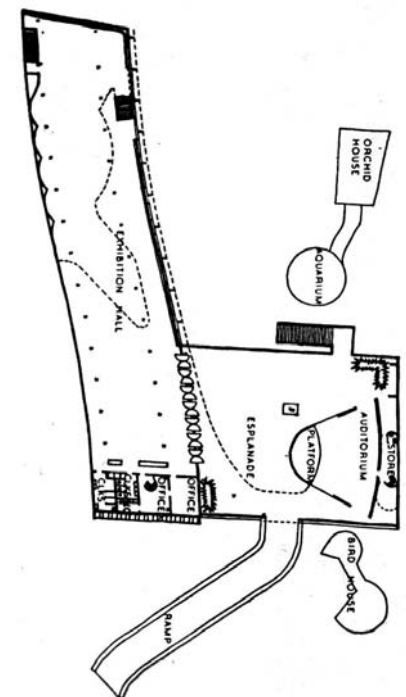
O edifício assume a forma de um “L”, embora sua perna menor acomode partes mais baixas como o salão de exposições e o auditório. Trata-se da versão mais assimétrica de todas as propostas estudadas para o ministério. Na fachada da Graça Aranha, a assimetria era conferida pela presença do anexo dos sanitários, que utiliza a mesma exoestrutura proposta no risco beira mar.

A forma em “L” é providencial para a forma da praça mineral, a mais ampla e contínua de todas as propostas verificadas. Esta se estende em direção à única esquina livre da quadra, no encontro das ruas Araújo Porto Alegre e da Imprensa. A esquina das ruas Imprensa e Pedro Lessa é reverenciada pela parte côncava do auditório, enquanto a parte convexa deste ficaria voltada para a praça, com ponto focal na escultura do homem sentado. Os caminhos para veículos são mínimos, resolvidos no pequeno circuito sob o auditório. A sensação de proteção transferida pela composição da praça é grande, como se o edifício abraçasse o usuário ali localizado. Entretanto, ela está longe de ser um ambiente fechado, pois é permeável em direção à Graça Aranha e à Pedro Lessa. Na primeira direção estão os pilotis de ordem simples que sustentam o grande edifício. É provável que estejam aí os elevadores e escadas de serviço. A ligação praça seca / Pedro Lessa é no mínimo intrigante, pois acontece sob o salão de exposições, situado entre o volume do auditório e o grande edifício. Há a possibilidade desta passagem ser aberta, isto é, sem vedações, o que possibilitaria o livre trânsito dos pedestres. A ligação entre o auditório e o edifício poderia ocorrer pelo primeiro andar. Nesta passagem paralela ao corpo principal do ministério, portanto, ter-se-ia num mesmo eixo transversal o acesso ao auditório através da grande escadaria e, em sentido oposto, o acesso ao hall nobre. Le Corbusier parece se dar conta dessa possibilidade, pois marca essa rota externa com uma alameda de palmeiras imperiais que se prolonga após a ligação entre auditório e torre.

Com um pouco de imaginação pode-se notar que a implantação sugerida por Oscar Niemeyer para a ONU, em 1947, o “Scheme 32” [fig.225], é uma versão espelhada dessa segunda proposta de Le Corbusier para o MESP. Se desconsiderarmos a presença do edifício isolado, destinado às delegações, veremos que o esquema de Oscar é um “L” com o auditório avançado e locado paralelamente à torre, situado próximo ao canto da esplanada, como no risco de Le Corbusier. O edifício baixo que contém as câmaras, salas de conferências e comitês foram deslocadas para a parte posterior, junto ao rio, exercendo o papel



**Fig. 225: Esquema nº32 de Oscar Niemeyer para a sede da ONU em Nova Iorque, 1947. Reparar esquema em “L” formado pela localização do auditório em relação à torre.**



**Fig. 226: Planta em “L” adotada para o Pavilhão do Brasil em Nova Iorque, 1939.**

que o anexo com sanitários desempenha no segundo MESP de Le Corbusier. A praça de Oscar também se encaixa dentro do "L".

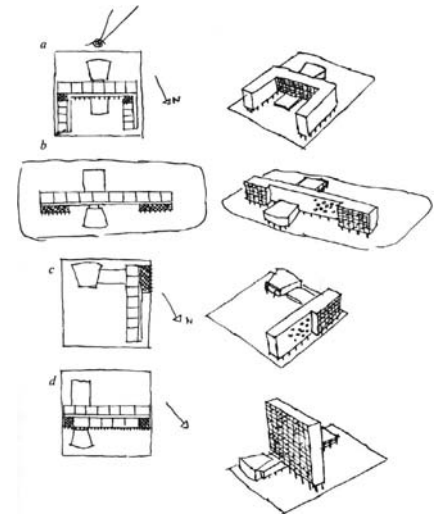
Com mais um pouco de imaginação, veremos também o esquema do segundo MESP de Le Corbusier no projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer para o Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque [fig.226], realizado em 1939. Lá está novamente o "L" que contém uma praça em seu interior, com o edifício propriamente dito ocupando a perna maior do "L" e o auditório a menor. No projeto do Pavilhão Brasileiro, acontece ainda com mais ênfase que na Sede da ONU, a passagem transpassante entre o auditório e o edifício, bastante caracterizada no segundo risco de Le Corbusier para o MESP. A rampa curva brasileira faz as vezes da alameda de palmeiras imperiais. Também aqui, os arquitetos brasileiros optaram por locar o edifício contra a rua de maior movimento, a fim de isolar ou proteger a praça interna.

O segundo risco de Le Corbusier para o MESP assume uma intenção única, não verificada em nenhuma das outras propostas. Há uma certa consciência contextualista inexistente nas obras do mestre suíço, consciência que se verificaria na arquitetura internacional apenas alguns anos após a II Guerra Mundial. Esta pode ser reconhecida na idéia forte de uma praça incólume e na reconstituição do ambiente de rua junto à Graça Aranha. O pavilhão brasileiro comunga com isso, seja pelo prédio discreto e alongado que acompanha a suave curva da rua existente, seja na articulação promovida pelo auditório opaco junto à massa monolítica do edifício vizinho, o pavilhão francês, seja pela surpreendente praça interna, protegida dos olhares da avenida frontal.

#### • O MESP definitivo.

Não há dúvidas de que o expressivo resultado obtido pela equipe de arquitetos brasileiros no projeto definitivo foi conquistado devido ao longo e penoso processo intelectual [fig.227] que envolveu muitos estudos, anteprojetos e arquitetos. Inicia-se com o anteprojetos de Affonso Eduardo Reidy [fig.207] e o anteprojetos da equipe formada por Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos [fig.209], inscritos entre os trinta e quatro concorrentes da primeira fase e desclassificados por desrespeitarem os alinhamentos, ainda em 1935. Após uma série de questões de cunho político burocrático, seria realizado o primeiro projeto [fig.210] elaborado por uma equipe composta por Lucio Costa, as duas equipes acima citadas, ou seja, Affonso Eduardo Reidy; Ernani Vasconcellos e Jorge Moreira; e os convidados de última hora Carlos Leão e Oscar Niemeyer. Descontentes com o resultado obtido convida-se Le Corbusier para assessora-los, que analisa o projeto brasileiro e desenvolve o seu primeiro estudo a beira mar [fig.214]. Le Corbusier faria ainda um rápido esquema para o terreno do Castelo [fig.224]. A equipe brasileira realizaria o risco definitivo [fig.228, 229, 230 e 232] após o retorno do mestre à Europa.

Há nesse caminhar uma íntima semelhança com o processo compositivo apresentado por Le Corbusier para justificar sua solução final para o concurso do Palácio dos Soviets, em 1931.



**Fig. 227: Evolução do projeto do Ministério da educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936-1937: a) feito por um grupo de arquitetos brasileiros; b) croqui de Le Corbusier para a localização próxima ao aeroporto; c) croqui de Le Corbusier para a atual localização; d) croqui final feito pela equipe brasileira.**



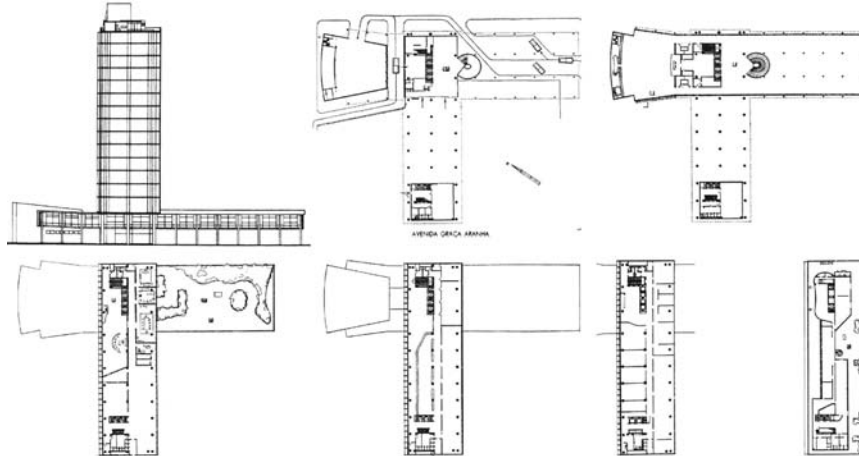
**Fig. 228: MESP, pilotis.**



**Fig. 229: MESP, vista geral face norte.**

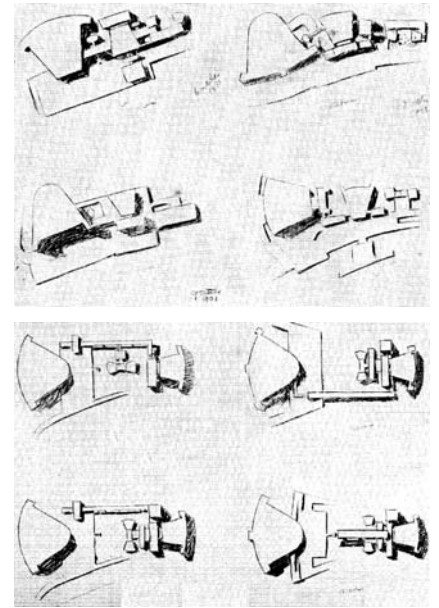
No *Suíte de l'Ouvre complète 1910-1929* [fig.226], Le Corbusier apresenta uma lâmina em que oito estudos são apresentados lado a lado [fig.231].

Tratam-se dos mesmos elementos arranjados de maneiras diferentes. Parte-se de composições totalmente assimétricas para, finalmente, se chegar à definitiva e mais simétrica de todas. São nos arranjos 1, 2 e 3 em que o grande auditório aparece colocado transversalmente ao eixo longitudinal da composição, situação aproximadamente repetida no segundo risco do MESP em que o acesso acontece lateralmente. A forma com que o mestre suíço interfere em um trabalho em andamento como no caso do MESP revela um pouco de seu processo compositivo, que nada deixa a dever aos tradicionais da Beaux-Arts. Embora Le Corbusier elogie o projeto brasileiro, sugere um novo projeto para um novo terreno, utilizando as mesmas partes, re-arranjando-as de forma diferente. Lá estão as três partes laminares, o auditório, a grande marquise de acesso transformada em salão de exposições e os muros dos sanitários. No segundo risco de Le Corbusier estes elementos independentes permanecem, com ligeiras diferenças: As três lâminas já fundidas em um único e alongado prisma retangular que agora se torna mais curto; o auditório permanece, só que transversal e ligado ao pavilhão de exposições que muda de lado e os dois muros de serviço se colgam em um dos extremos do corpo principal. Este código compositivo é compreendido e respeitado pelos brasileiros que, a ele dão continuidade. Isto será verificado também na versão de Lucio Costa sobre o projeto de Le Corbusier para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro.

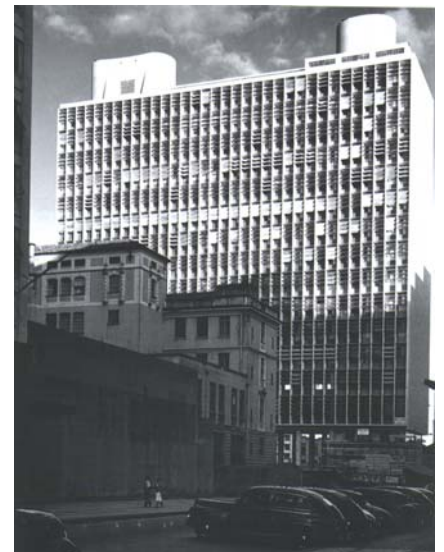


**Fig. 230: Ministério da Educação e Saúde, projeto definitivo, 1936.**

Se o risco beira mar de Le Corbusier re-aproveitava o projeto em "U" elaborado pela equipe de Lucio Costa, ao abrir os braços do "U" e ao inverter o sentido do auditório e salão de exposições, o partido final dos brasileiros re-aproveita o risco beira mar. Basicamente transforma a composição em cruz para uma composição em "T" [fig.230]. Duas intervenções são essenciais para isso: a primeira é deslocar o corpo transversal formado pelo auditório e salão de exposições para a face leste (rua da Imprensa); a segunda é acumular em altura os braços do "U" que Le Corbusier abria de maneira a alinhar com o corpo principal do edifício. No entanto, isto é executado com surpreendente



**Fig. 231: Le Corbusier e Pierre Jeanneret, diagrama que apresenta as diversas etapas do projeto para o Palácio dos Soviets, em que os elementos acabam por conquistar independência funcional.**



**Fig. 232: Ministério da Educação e Saúde, vista face norte.**

maturidade. Os problemas com a composição por fusão de sólidos verificada no primeiro projeto de Le Corbusier são solucionados. O bloco baixo transversal de dois pavimentos transpassa por debaixo da torre prismática com independência, isto é, sem que esses sólidos geométricos se fundissem. O falso pé direito duplo do hall nobre do risco beira mar (as colunas externas à cortina de vidros são de ordem gigante, embora internamente se trate de dois pavimentos independentes) se transforma em um propileu transpassável e o acesso público principal se torna lateralizado, aos moldes do segundo risco. A idéia de frontalidade existente nos dois estudos de Le Corbusier, a ponto das fachadas posteriores serem tratadas como de serviços, é ampliada pelos brasileiros. Não há frente e fundos, mais sim duas frentes. Isto é determinado pela implantação transversal em meio de quadra, a fim de fornecer o distanciamento necessário para a observação do edifício, por ambos os lados. Para isso os arquitetos brasileiros transformaram o corredor lateral em central, duplicaram as alas de salas de trabalho e tornaram internos os blocos contendo elevadores e serviços, a ponto de não serem distinguidos externamente, lição muitas vezes repetidas por Oscar em sua futura carreira. A fachada sul se tornaria na primeira cortina de vidros da arquitetura moderna e, a fachada norte se transformaria no primeiro exemplo nobre da aplicação dos brises-soleil em programas públicos.

No MESP definitivo há uma mudança nas regras, inexistentes durante a ação de Le Corbusier. A possibilidade de construir um maior número de andares provavelmente teria surtido novos efeitos sob o comando do mestre. Há, portanto, uma diferença principal entre todos os estudos iniciais e o definitivo, a possibilidade de se construir em altura, ou seja, a possibilidade de se mudar de um tipo horizontal para uma tipologia vertical.

O MESP inaugura o início do fértil período da arquitetura brasileira, conhecido por “escola carioca”, ainda marcado por outros concursos públicos que resultariam em obras primas como o prédio da Associação Brasileira de Imprensa (ABI) (1935) e o Aeroporto Santos Dumont (1937) dos irmãos Marcelo e Milton Roberto, a estação de Hidroviões de Atílio Correa Lima (1937-1938) e o pavilhão Brasileiro para a Exposição Mundial de Nova York (1939), de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, entre muitas outras.

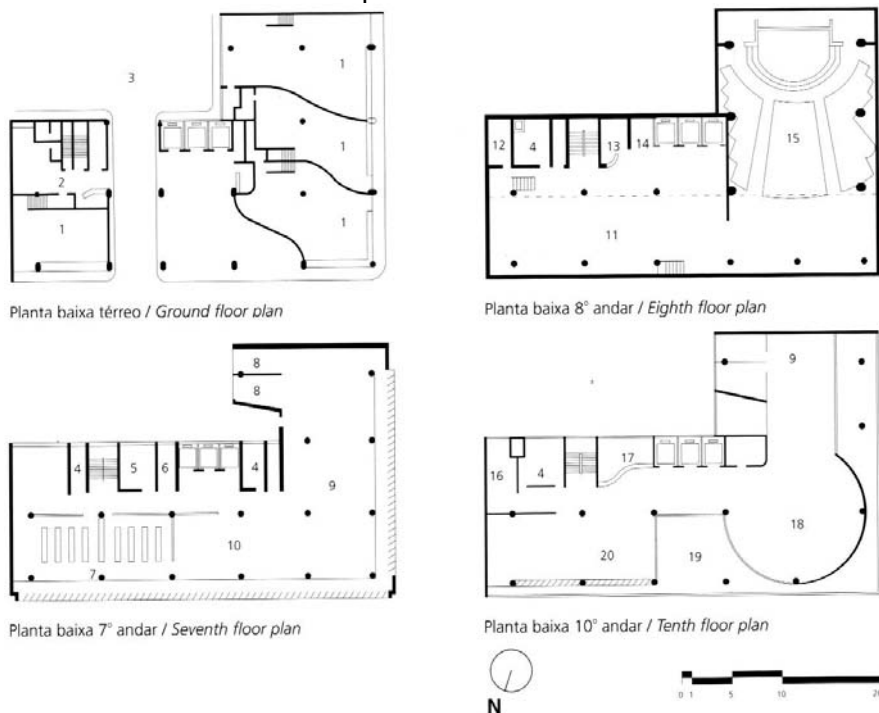
- **Associação Brasileira de Imprensa, ABI (1935).**

O edifício sede da ABI (1935) [fig.233] é surpreendente, seja qual for o ângulo escolhido para observá-lo. Sob o ponto de vista histórico salta-se aos olhos sua precocidade, pois o concurso que o originou aconteceu apenas quatro anos após a greve dos alunos contra a saída de Lucio Costa da ENBA em 1931, momento em que ainda imperava a tradição, e, portanto, anterior à interferência de Le Corbusier no MESP, acontecida a partir de 1936. Como se sabe, o concurso para o ministério também aconteceu em 1935, mas as propostas racionalistas ali apresentadas propunham edifícios de baixa altura (térreo mais seis



Fig. 233: sede da ABI, irmãos Roberto, 1936.

pavimentos) de inequívoca expressão horizontal, bastante diferente, portanto, da torre de Marcelo (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953) que, além de térreo mais sobreloja, contava com o corpo de nove pavimentos e coroamento de dois níveis, totalizando 13 andares. Não havia, portanto, precedências nacionais ou internacionais para isso.



**Fig. 234: Ministério da Educação e Saúde, projeto definitivo, 1936.**

Deve-se lembrar que em 1932 ocorrera a exposição do MOMA, Museum of Modern Art de Nova Iorque, organizada por Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson sobre o *Internatinal Style*. Nela aparecem apenas duas torres. A primeira torre era a McGraw-Hill Building (1931) [fig.235] em Nova Iorque, de Foulhoux & Raymond Hood, o mesmo arquiteto que juntamente com John Mead, vencera o concurso para a sede do Chicago Tribune (1923) com um edifício neo-gótico. O McGraw-Hill é uma torre escalonada de mais de trinta andares, em que, pela primeira vez nos EUA, se explora a horizontalidade pela marcação das lajes. No entanto, devido a ausência de balanços, essa intenção de horizontalidade é adquirida mediante o recurso de se disfarçar a presença das colunas, a fim de se prover a falsa sensação de que as janelas são em fita, ou seja, o efeito decorativo "fake banding".

A segunda torre era a PSFS, Philadelphia Saving Fund Society Building (1929-1932) [fig.236 e 237] de George Howe e William Lescaze, que pode ser considerada como o primeiro arranha-céu americano genuíno em Estilo Internacional. Esse edifício racionalista de 32 andares, situado na esquina na Market Street, na Filadélfia, revela vestígios do Cubismo em sua volumetria prismática pura. Apresenta pela primeira vez na arquitetura moderna a tipologia de embasamento (galeria de lojas) e torre (escritórios) em volumes independentes, embora sua linguagem seja ainda imprecisa. A torre apresenta pavimentos tipo em forma



**Fig. 235: Raymond Hood e J. André Foulhoux, McGraw-Hill Building, Nova Iorque, 1928-1930.**



**Fig. 236: George Howe e William Lescaze, Philadelphia Savings Fund Society (PSFS) Building, Filadélfia, Pensilvânia, 1929-1932.-1930.**

de "T", sendo que os elevadores, escadas e sanitários se concentram na parte superior deste. A presença de um pequeno balanço na fachada frontal do edifício demonstra as reais possibilidades para edifícios de grande altura dos elementos de Le Corbusier, como a janela em fita e a estrutura independente da vedação.

A proposta do ABI é mais radical que os exemplos do MOMA. A começar pelo seu aspecto plástico monolítico e mineral; em que não há janelas visíveis [fig.233], além das encontradas nas vitrines das lojas existentes na base e da grande abertura situada no foyer do 8º andar, em forma de um quadrado repartido em nove partes. Isto foi possível graças ao recurso encontrado pelos irmãos Roberto para combater a agressividade do sol noroeste. As amplas janelas dos escritórios ficam alinhadas aos pilares periféricos de seção cilíndrica e os brises verticais fixos são colocados junto ao extremo do balanço de dois metros [fig.238 e 239]. Este recurso permite a existência de uma galeria externa, que facilita a limpeza das janelas, além de arrefecer o calor acumulado junto aos brises.

A composição vertical é tripartite: base (térreo mais sobreloja), corpo (caixa prismática de sete tipos e um oitavo tipo de pé-direito duplo) e coroamento recuado com esquina curva e pequenos terraços.

A planta térreo em forma de "L" reserva uma área remanescente em seu interior para o estacionamento. Nos andares superiores, este vazio interno proverá iluminação e ventilação natural. O térreo fascina pela liberdade com que foi organizado. É simétrico em sua fachada maior, junto a Araújo Porto Alegre. Dos cinco vãos existentes, os dois externos são destinados a lojas e, os três vãos internos para o acesso público e de veículos. Este último transpassa o corpo do edifício junto a loja da esquerda. No vão central estão situados três elevadores que, surpreendentemente, abrem diretamente para o hall sem vedações. Este hall aberto torna-se mais convidativo ainda pela presença da parede em curva senóide da loja situada junto à esquina.

Comas adverte que, assim como no MESP, este térreo se faz como um vazio entre dois sólidos, com a diferença de que aqui o acesso se faz frontal enquanto no MESP é lateralizado.

Seus programas são semelhantes, embora no caso da ABI se vise a uma instituição que deve operar como um clube que tem que prover seu próprio sustento, fato que justifica as lojas do térreo, os escritórios de aluguel e o salão de festas na cobertura.

Enquanto o MESP se implanta em uma quadra inteira e, portanto, permite uma ampla gama de soluções plásticas e diferentes formas de ocupação do solo, o ABI ocupa um pequeno lote de esquina e deve respeitar o rígido código de normas municipais, que exige que o edifício se aprume contra os alinhamentos frontais e, que reserve área para o já citado estacionamento.

Há uma certa inocência na solução das plantas do ABI, perfeitamente justificável pela precocidade do projeto. Esta é percebida na resolução da circulação vertical, que separa os elevadores da escada de serviço. Não há um hall definido para isso

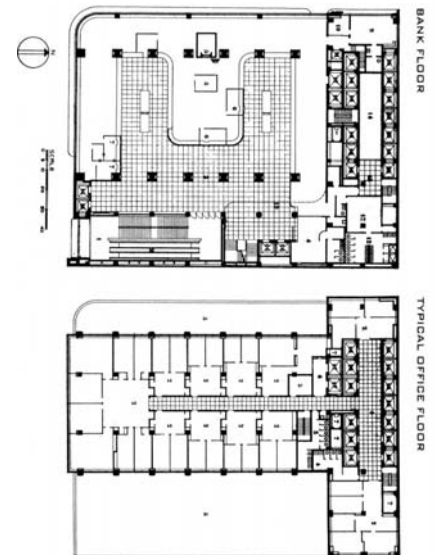


Fig. 237: PSFS Building, Filadélfia, Pensilvânia, 1929-1932., plantas.

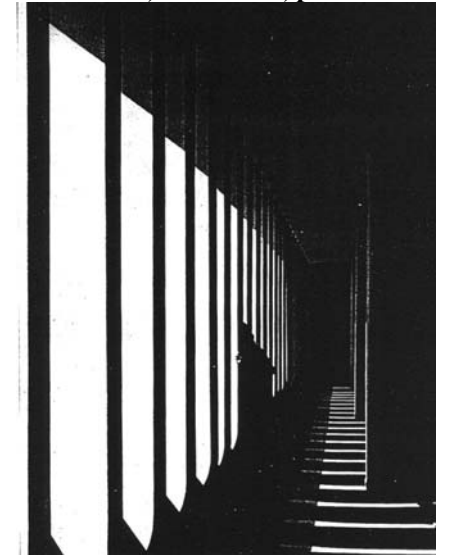


Fig. 238: ABI, brise-soleil vertical fixo + varanda externa.

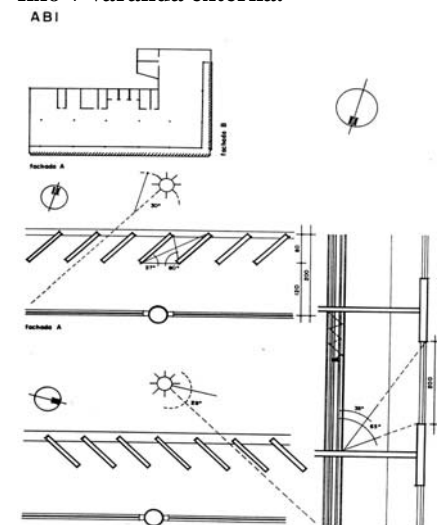


Fig. 239: ABI, brise-soleil vertical, estudo de insolação nas fachadas.

nos andares tipo. A localização dos sanitários também segue esse raciocínio. Os serviços como escadas, elevadores, sanitários e depósitos já aparecem mais organizados no MESP. A tendência que se verificaria pouco mais tarde seria a concentração desses serviços em uma parte independente da planta tipo, muitas vezes separada do corpo principal e tratada como um volume opaco. Isto se acentuaria com as crescentes exigências da legislação de segurança para as escadas de incêndio e, com a presença de novas tecnologias que tornariam obrigatórios a presença de equipamentos de ar condicionado central em edifícios de escritório para entidades únicas. A sofisticação das instalações elétricas e hidráulicas acabaria por necessitar de galerias exclusivas, os shafts, que contribuiriam por aumentar as áreas destinadas aos serviços, ainda bastante insipientes no ABI.

É fácil perceber que o edifício da ABI é anterior ao que se conheceria por Escola Carioca. Embora nele existam elementos que futuramente comporiam um certo receituário existente naquela escola, como os pilotis livres em seção circular, os brise-soleil e os elementos curvos como os encontrados nas paredes das lojas no térreo e no clube da cobertura, seu espírito é diferente. Não há ainda a leveza e a transparência que seriam tão cultuadas a partir do MESP. Ao contrário, o que se tem no ABI são os sentimentos de solidez e de peso, provocados pela ausência de janelas à vista e pela espessura do coroamento sem janelas, no 8º e 9º andares. Nem mesmo os pilotis de ordem gigante podem diminuir essa sensação de massa à procura do solo. Neste aspecto, há uma certa semelhança ao que a escola paulista se identificaria a partir da metade da década de 1950. A idéia de arquitetura tectônica, marcada por poucas aberturas, amplas massas cegas, volumetria pura, também será especialmente explorada pelos arquitetos do Paraná.

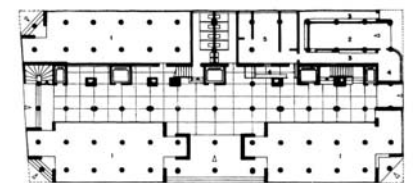
- **Edifício Esther (1936).**

De 1936, vale relembrar o concurso de anteprojetos para o edifício Esther [fig.242], acontecido em São Paulo, vencido pelos arquitetos então recém graduados Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho, ambos alunos da ENBA e ativos participantes da greve de 1931.

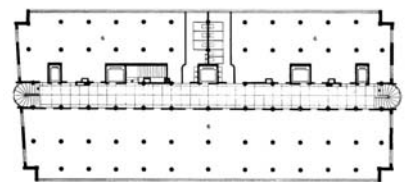
O edifício Esther se localiza na Praça da República, um ponto privilegiado da cidade. Por estar situado em uma espécie de cabeça de quadra e de guardar um certo afastamento para o lote imediatamente vizinho, foi concebido como um edifício isolado e, portanto, suas quatro fachadas foram tratadas com esmero. Trata-se de um edifício com programa misto, ou seja, comércio no térreo, escritórios nos três primeiros andares e apartamentos nos sete andares restantes com direito a uma cobertura tipo duplex rodeada por terraços no último piso. Uma estrutura independente, com colunas dispostas regularmente, permitiu a composição diferenciada dos programas. Balanços promovidos nas quatro fachadas permitiram uma rica articulação que se modificava conforme a necessidade do programa existente em cada andar [fig.241]. Assim, embora exista um eixo de simetria vertical nas faces maiores, estas se modificam a medida que os andares



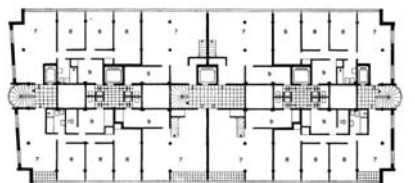
Fig. 240: ABI, vista da esquina.



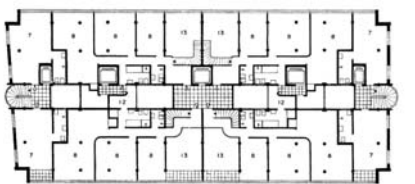
térreo 1:400



primeiro, segundo e terceiro andares 1:400



nono andar 1:400



décimo andar 1:400

Fig. 241: Edifício Esther, Álvaro Vital Brazil, 1938, São Paulo. Plantas.



se afastam do solo. As janelas mais amplas em fita absolutamente contínua denunciam a presença dos escritórios nos três primeiros tipos. A presença de varandas alternadas no quarto andar revela a mudança do programa para apartamentos. A ausência de algumas varandas intercaladas mostra que os apartamentos aumentam de tamanho do quinto ao nono andar. Isto se verifica novamente no décimo andar, primeiro nível do duplex.

Embora se trate de um edifício de programa distinto, pode-se fazer um paralelo com a torre da Petrobrás a ser projetada trinta anos mais tarde, pelos arquitetos do grupo do Paraná. Os pontos em comum estão na implantação até certo ponto isolada de vizinhos, a presença de áreas livres nas proximidades que possibilitam perspectivas de visualização, a estrutura independente que permite a alteração do desenho das plantas tipo e, finalmente, a presença de varandas distribuídas de forma diferenciada na fachada do edifício, fato que promove uma movimentação inesperada e intrigante.

- **A Obra do Berço (1937).**

Este pequeno edifício projetado por Oscar Niemeyer confirmaria que a arquitetura brasileira já não seria a mesma após a visita de Le Corbusier, ocorrida em 1936. Isto vem revelado em pequenas coisas, como a forma de ocupar o lote de esquina ou de articular as partes [fig.243]. O acesso acontece pela face maior do lote, pela parte central do edifício que se recua entre dois sólidos maiores, de forma a propiciar uma pequena praça de chegada [fig.244]. O balanço do volume mais alto propicia a proteção contra o sol e a chuva. Assim como nos elevadores amigavelmente abertos para a rua do ABI, no Berço chega-se a uma varanda lateral aberta que funciona como um corredor de distribuição. A linguagem cúbica, econômica e sóbria do ABI se repete aqui, entretanto, as proporções, a sombra junto ao térreo, o terraço jardim, a ausência de superestrutura, os materiais leves do brises móveis e a assimetria da composição, acentuada pela presença de uma singela varanda na fachada lateral menor, tornam o conjunto de uma leveza desconcertante.

Os brises móveis verticais [fig.245] dessa obra serviriam de protótipo aos do Ministério da Educação e Saúde Pública. Segundo o depoimento de Henrique Mindlin<sup>25</sup>, o primeiro desenho de Oscar para a fachada oeste era composto por casulos retangulares semelhante à solução utilizada no pavilhão brasileiro para a Feira Internacional de Nova Iorque, porém, devido à má execução, não funcionaram de acordo. Oscar os substituiria por sua conte e risco. Semelhante atitude já tomara Le Corbusier frente ao edifício do Exército da Salvação (1929) [fig.246 e 247], quando a cortina hermética de vidros de mais de mil m<sup>2</sup> voltada para o poente, que deveria atuar feito uma membrana resfriadora segundo o princípio de "respiração exata", criado pelo próprio mestre suíço, não funcionaria a contento. Provavelmente essa penosa e dispendiosa experiência convenceria a Le Corbusier, homem especialmente ligado ao valor do dinheiro, das necessidades que a arquitetura moderna das caixas de vidro tinham de se proteger em relação ao sol, mesmo nos países de clima frio. Frente a esse problema



Fig. 242: Edifício Esther, Álvaro Vital Brazil, 1938, São Paulo. Elevação frontal, com a presença de Álvaro, em 1985.



Fig. 243: Obra do Berço, Rio de Janeiro, 1937. Oscar Niemeyer.

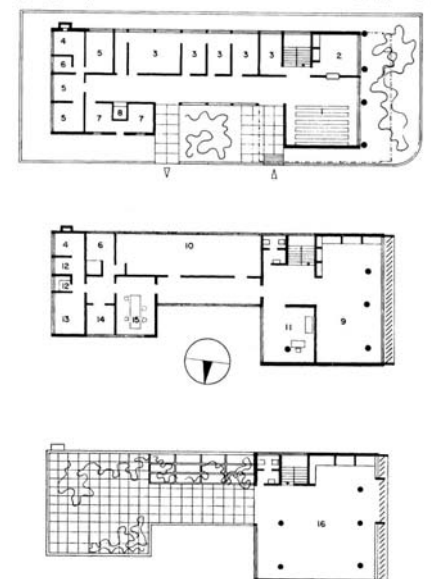


Fig. 244: Obra do Berço, Rio de Janeiro, 1937. Oscar Niemeyer. Plantas térreo, superior e segundo pavimento.

emergente, Le Corbusier desenharia amplas plateleiras externas e fixas, em concreto armado, provavelmente sua primeira experiência consciente com o brise-soleil.

- **Sede da Prefeitura do Distrito Federal, Rio de Janeiro (1938).**

Affonso Eduardo Reidy desenvolveu três projetos em um curto período de seis anos (1932-1938) para a nova sede da Prefeitura do Distrito Federal, em diferentes terrenos na área central do Rio de Janeiro. Embora nenhum deles tenha sido construído, são documentos ideais para se observar o processo de evolução ocorrido na arquitetura brasileira e, em especial, na arquitetura de Reidy.



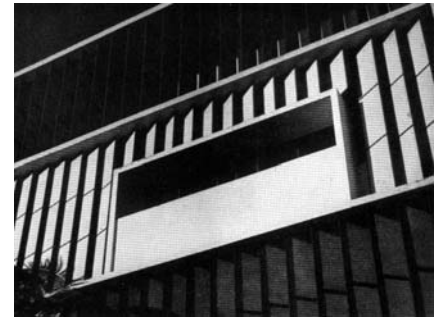
**Fig. 248 e 249: Affonso Eduardo Reidy. 1º proposta para a Sede da Prefeitura do Distrito Federal, 1932 (planta e perspectiva).**

O primeiro projeto [fig.248 e 249], que data de 1932, foi idealizado para o terreno da esquina da rua General Câmara (face norte) com a Av. Thomé de Souza (face leste), em que se situava o edifício neoclássico da Biblioteca Municipal. Reidy propõe um edifício de cinco pisos em forma de "U", disposto de maneira a envolver o prédio histórico existente, que, por sua vez, restaria inserido em uma pequena praça interna e independente da nova sede da prefeitura. Nesta, é possível perceber toda a preocupação do arquiteto em orientar corretamente as salas de trabalho, de forma a se evitar as insolações norte e oeste, faces utilizadas para dispor as circulações horizontais tratadas como varandas em balanço. Embora fossem utilizadas janelas em fita e lajes planas e impermeabilizadas na cobertura, é difícil ligar esse edifício à Le Corbusier. Não há a estrutura independente nem o uso de pilotis. A própria fusão volumétrica existente e a ausência de balanços faz com que esse edifício fique mais ligado aos funcionalistas alemães da década de 20.



**Fig. 250 e 251: Affonso Eduardo Reidy. 2º proposta para a Sede da Prefeitura do Distrito Federal, 1934 (planta e perspectiva).**

O segundo projeto de Reidy data de 1934 e foi concebido para uma quadra inteira situada junto à praça da República [fig.250 e 251]. Este edifício de seis pisos tem a forma de um "h" em que o pátio mais aberto fica voltado para a esquina principal. Por esse local aconteciam os acessos de veículos e de pedestres. A assimétrica escola Bauhaus de Dessau (1926) e as escadas helicoidais enclausuradas em volumes cilíndricos de vidro existentes na Fábrica Modelo da Exposição Werkbund (1914),



**Fig. 245: Obra do Berço, brises móveis, 1937.**

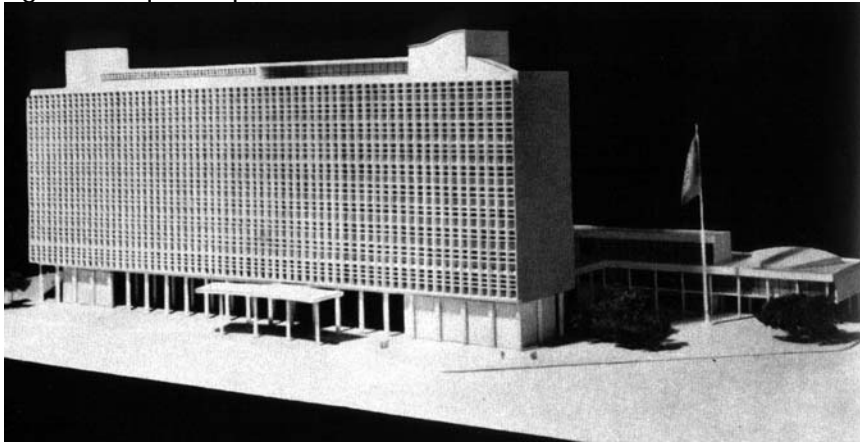


**Fig. 246: edifício sede do Exército da Salvação (1929) em Paris, de Le Corbusier, em sua forma original, com a face em cortina de vidro orientada para o poente.**



**Fig. 247: edifício sede do Exército da Salvação, após as reformas bancadas por Le Corbusier, em que a face de vidro voltada para o sol foi protegida por brise-soleil e a cortina de vidros fixos foi substituída por janelas tipo correr mais peitoril opaco.**

ambas de Walter Gropius, parecem ser as referências. Em relação ao primeiro projeto, há uma nítida evolução que se percebe no rigor com que os prismas foram tratados.



**Fig. 252: Affonso Eduardo Reidy, terceira proposta para a sede da Prefeitura do Distrito Federal, 1938. Maquete, vista fachada norte.**

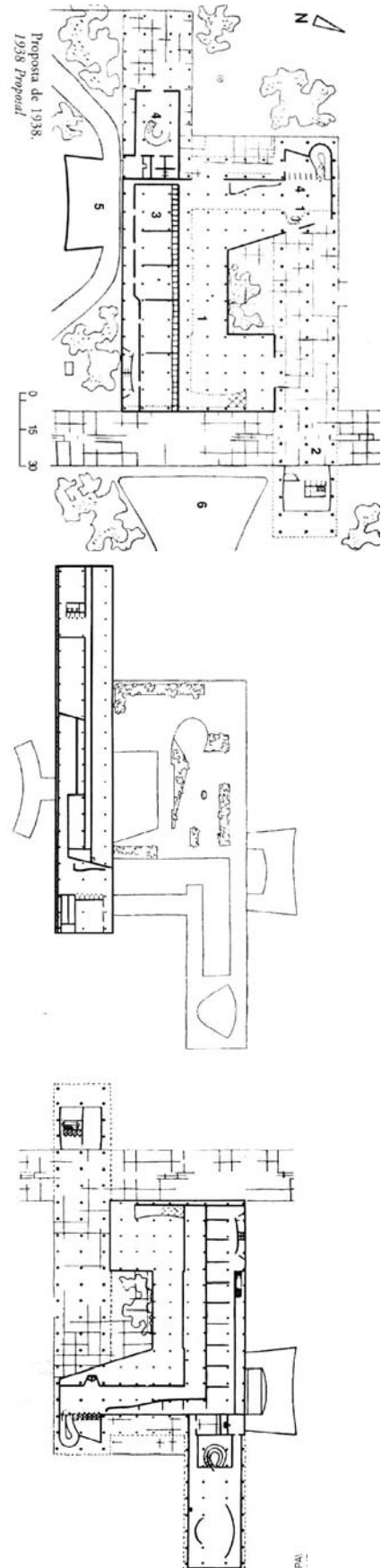
Porém, seria no terceiro projeto [fig.252] de Reidy para a sede da Prefeitura, em 1938, que se perceberia toda a influência de Le Corbusier e da solução definitiva para o MESP, que seria concluído apenas em 1945. O edifício foi implantado em uma quadra inteira, limitada pela Praça do Castelo prevista por Agache, e pelas ruas Almirante Barroso e Araújo Porto Alegre. Trata-se de uma composição tipo torre mais embasamento. A torre servida por dois núcleos de elevadores é um prisma horizontal de base retangular de dez andares, de sentido leste/oeste, apoiada sobre colunas de ordem gigante [fig.253]. Como no MESP, a face norte é tratada com brises horizontais móveis e a face sul em cortina de vidros. O embasamento de dois andares tem planta irregular composta por uma longa ala paralela, afastada e deslocada em relação à torre. A esta se liga por intermédio de dois braços transversais, que entre eles define um pátio descoberto [fig.254]. A seção desta parte é semelhante à ala baixa do MESP, em que colunas gigantes apóiam lateralmente o primeiro piso. Semelhante ao segundo risco de Le Corbusier para o MESP, o andar do prefeito é mais alto e marcado por uma moldura que se alinha com a superestrutura do embasamento.

Na superestrutura da torre, destacam-se as formas curvilíneas dos dois volumes das casas de máquinas, interligados por uma laja plana irregularmente recortada a fim de criar terraços descobertos para o restaurante.

Sobre esse projeto, Comas comenta que:

A extroversão da independência entre vedação e estrutura se ensaia agora em grande escala, a noção de uma base expandida sobre a quadra inteira se investiga agora de forma literal, a idéia de porosidade no plano vertical se combina com a idéia de pátio, porosidade no plano horizontal, e o transpasse da quadra por rota pública assume outra forma<sup>26</sup>.

Para Comas<sup>27</sup>, a primeira fase da obra de Le Corbusier, que vai até o final da II Guerra Mundial, foi conduzida sob um certo pragmatismo e por muita preocupação com “a satisfação do



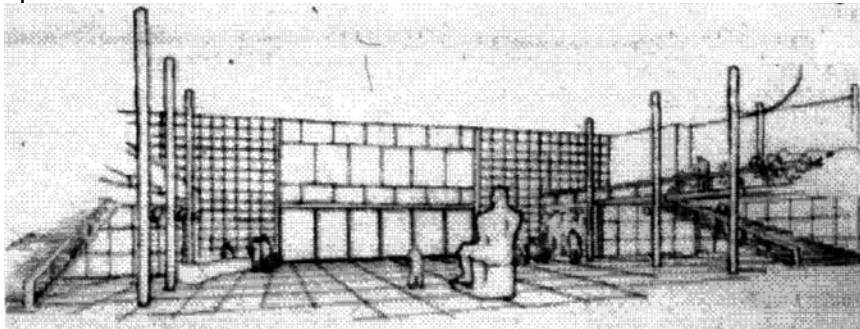
**Fig. 253: sede da Prefeitura do Distrito Federal, 1938. Plantas: térreo, tipo e mezanino.**

espírito”, fatos que favoreceram a contenção e a internacionalização da variedade formal implícita no Dom-Inó. Entretanto, uma comparação entre as obras do mestre suíço até 45 e obras de Lucio e Oscar como Pavilhão de Nova Iorque, Grand Hotel de Ouro Preto, Pampulha e Parque Hotel de Friburgo, revelam que a adesão dos brasileiros à composição moderna se dá sob o signo da exuberância e da extroversão<sup>28</sup>. Entre essas obras, seguramente poderiam ser incluídas as de Reidy. Segundo o dicionário do Aurélio, exuberância é superabundância que se manifesta prolífica, plenitude que transborda, animação, vivacidade. Vigor e viço quase excessivos. A extroversão corresponde a uma sinalização expansiva dessa exuberância, marcada e marcante em qualquer apreciação da obra desde fora.

- **O Pavilhão Brasileiro para a Feira Internacional de Nova Iorque (1939).**

Lucio Costa não agia de forma convencional. A ele importava o melhor futuro para a arquitetura moderna brasileira e, se para isso fosse necessário abrir mão de contratos já conquistados ou, ainda, se afastar da carreira profissional, isto ele o faria. Fatos como a formação da equipe brasileira para o MESP em que aceita a participação de recém formados como Oscar e concorrentes diretos como Affonso Reidy e Jorge Moreira não são raros. Mesmo o seu posterior afastamento da chefia da equipe, quando achou que sua presença não era mais relevante para o desenvolvimento dos trabalhos, revela seu temperamento em descobrir talentos e a eles delegar e transferir responsabilidades. Isto ocorreria com Niemeyer e também com Burle Marx.

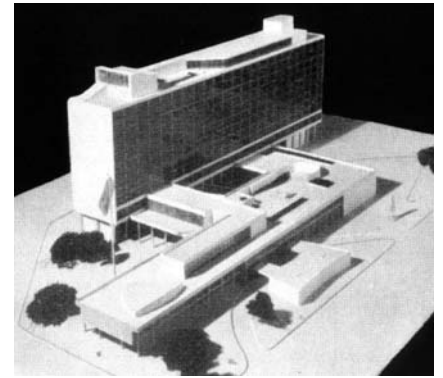
A “doação” a Le Corbusier da condução do projeto do Pavilhão Brasileiro na Cidade Universitária de Paris, que por direito era sua, revela a tentativa de Costa em restaurar as estremecidas relações do governo brasileiro com o complicado mestre suíço, após o MESP.



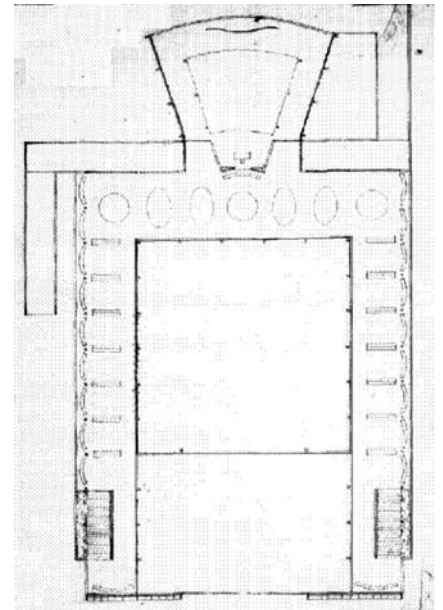
**Fig. 256: 1º prêmio concurso Pavilhão do Brasil Feira Internacional de Nova Iorque, projeto de Lucio Costa, 1939, perspectiva.**

A atitude de, após vencer o concurso para o pavilhão brasileiro de Nova Iorque em 1939, convidar o segundo colocado Oscar Niemeyer para ambos dividirem a autoria do projeto, portanto, não deve surpreender. Segundo seu depoimento, percebera o valor do partido de Oscar que aproveitava a curvatura existente no terreno.

O projeto premiado de Lucio [fig.256] se organizava em torno de uma praça central. Simétrico segundo um eixo



**Fig. 254: Affonso Eduardo Reidy, sede da Prefeitura do Distrito Federal, 1938. Vista da face sul.**



**Fig. 255: 1º prêmio concurso Pavilhão do Brasil Feira Internacional de Nova Iorque, projeto de Lucio Costa, 1939, planta.**



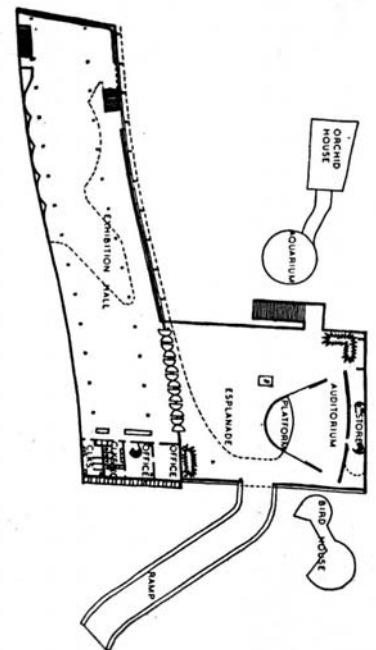
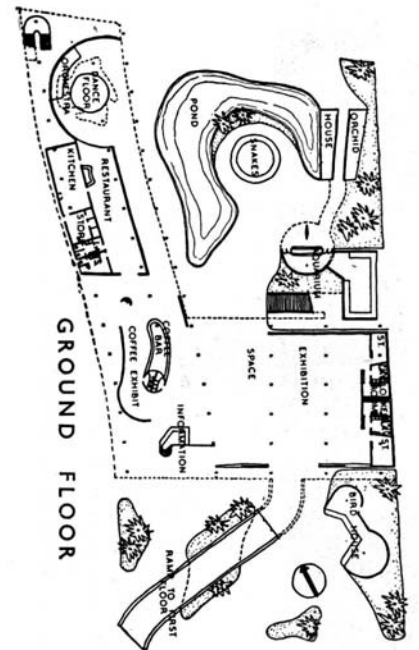
**Fig. 257:** Pavilhão do Brasil Feira Internacional de Nova Iorque, Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener, 1939.

longitudinal, assemelhava-se à primeira proposta da equipe brasileira para o MESP, por eles mesmos apelidada de “múmia”. Trata-se de um “U” com um auditório acoplado a sua base. Porém, no pavilhão o auditório está invertido segundo a sugestão de Le Corbusier para o risco beira mar. O pátio central aumenta de importância no pavilhão, pois deixa de ser apenas um espaço organizador para se tornar no espaço protagonista de todo o edifício [fig.255]. Em torno dele o público circula e dali tudo vê e, pode ser visto. Por ele se inicia o percurso de visita e nele esta se encerra. Hall de acesso coberto e aberto, pátio semicoberto e auditório se alinham. A rigidez da solução simétrica do pavilhão não deixa perceber que se trata de um edifício de esquina.



**Fig. 258:** Pavilhão do Brasil Feira Internacional de Nova Iorque, Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener, 1939. Vista da face junto à rua curva.

O projeto definitivo [fig.257] se transformaria no edifício mais assimétrico da arquitetura moderna internacional. Sua forma de “L” alinha a perna mais longa contra a sinuosa curvatura existente na face maior do terreno. A junção das duas pernas do “L” coincide com a esquina [fig.258]. A perna menor está recuada em relação á rua principal. Neste espaço ajardinado estão a rampa com sinuosidade inversa à verificada no edifício e os viveiros de pássaros, contidos em cilindros seccionados, independentes do



**Fig. 259 e 260:** Pavilhão do Brasil Feira Internacional de Nova Iorque, Lucio Costa, Oscar Niemeyer e Paul Lester Wiener, 1939. Plantas térreo e superior.

edifício. O único vizinho é o corpulento pavilhão da França. Aos fundos, oposto à rua principal, está o canal margeado por jardins. Para ele se abre a praça interna, contida por três lados.

O pavilhão brasileiro em estrutura metálica age contra as leis da gravidade e, assim como o Palácio dos Doges, localiza o mais pesado em cima e o mais leve e transparente em baixo. A caixa superior contém dois níveis, o primeiro andar e um mezanino amebóide [fig.261]. O térreo poroso e permeável fecha as áreas de serviço em paredes curvas e opacas e veda em vidro apenas o que é absolutamente necessário como as áreas sociais ligadas ao restaurante [fig.259].

Rampa sinuosa e escala reta em lance único, situada no lado oposto do terraço suspenso, dão continuidade a um mesmo caminho. Este separa o pavilhão propriamente dito e suas áreas de exposição do auditório em forma de trapézio e palco curvo concordante [fig.260]. Esta mesma forma de auditório já fora experimentada por Le Corbusier no Centrosoyus e no Palácio dos Soviets. Niemeyer a reutilizará em seus estudos para a sede da ONU, em 1947 [fig.225]. Segundo observações já realizadas para o segundo risco de Le Corbusier para o MESP, há um certo parentesco nos partidos em forma de "L" utilizados nestes três projetos, MESP, Pavilhão Brasileiro em NY e sede da ONU. Nos três edifícios a perna menor do "L" contém o auditório e, um acesso transpassante o separa da perna mais longa.

Há ainda outra relação digna de se realizar, esta entre o Pavilhão Brasileiro de NY e o Centro de Artes Visuais de Cambridge [fig.262] de Le Corbusier, conhecido por Carpenter Center. A idéia forte do edifício de Le Corbusier se encontra no caminho transpassante que se inicia e termina por rampas senoidais bastante semelhantes à do Pavilhão Brasileiro de NY. O motivo dessa circulação elevada, segundo Le Corbusier, era concretizar um caminho informal criado pelos próprios alunos do campus universitário, ao cruzar o gramado do pátio a fim de se dirigirem às salas de aulas e ao refeitório. Esta rua aérea atravessava o edifício na altura do terceiro andar, nível intermediário do qual se poderia descer ou subir dois andares sem o auxílio de elevadores.

Esta sistemática seria a mesma utilizada pelos arquitetos do Grupo do Paraná, em 1967, ao criar o projeto do IPE, Instituto de Previdência Social do Estado do Paraná [fig.263]. Ali, também uma rampa curvada se transforma em um caminho aéreo que transpassa o edifício na altura do terceiro andar, até atingir em nível, a rua mais elevada existente aos fundos do prédio de cinco andares. Também dessa rampa se pode acessar dois andares para cima ou para baixo, sem o auxílio de elevadores.

---

- **Instituto de Resseguros do Brasil, IRB (1941-1944).**

O IRB é mais um exercício bem sucedido na realização de edifícios para escritórios [fig.264]. Trata-se de um projeto dos irmãos Roberto, Milton e Marcelo, que, a partir desse projeto passa a contar com a participação do irmão mais novo, Maurício Roberto. O instituto de Resseguros foi criado pelo Governo Vargas a fim de gerenciar o mercado de seguros do país.



Fig. 261: Pavilhão do Brasil Feira Internacional de Nova Iorque, mezanino interno.

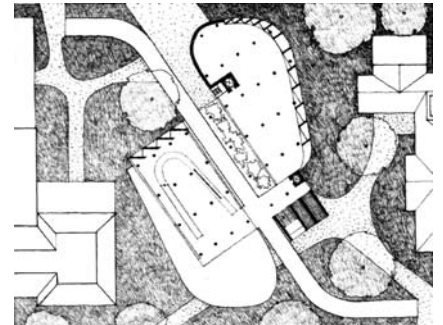


Fig. 262: Le Corbusier, Centro de Artes Visuais, Carpenter Center, USA, 1961.



Fig. 263: IPE, Instituto de Previdência do Estado do Paraná, 1967, José Gandolfi, Luiz Forte Netto, Joel Ramalho Junior e Vicente de Castro.

Tem um programa semelhante aos já verificados no ABI e no MESP. Nele se verificam: piso térreo com área coberta livre para acesso público, acesso independente para funcionários e para público, andares tipo contendo salas para escritórios, salas especiais para a presidência e diretorias, auditório e áreas de amenização para os associados. O terreno em que foi implantado está localizada em área de aterro sobre a baía e, portanto, ainda não conta com um tecido urbano estabelecido. Este terreno em forma retangular com frente para três ruas é uma cabeça de quadra alongada. Isto determinou que o edifício fosse imaginado como uma falsa peça independente, isolada de qualquer tecido urbano, oposto, portanto, ao experimentado pelos Roberto no ABI. No entanto, a face oeste do edifício é cega e se situa sobre a divisa do lote, o que fez com que os futuros edifícios ali construídos, também com a máxima altura permitida, a ele dessem continuidade. A legislação da região determina uma altura máxima que inclui casa de máquina e caixa d'água devido a proximidade com o aeroporto. Isto comandaria a abordagem plástica adotada pelos arquitetos, representada por um prisma de base retangular puro apoiado sobre colunas cilíndricas de ordem gigante, sem a presença de super-estruturas. Novamente os Roberto extraem recurso plástico das grandes empenas cegas situadas nas partes altas do edifício, graças a localização do auditório junto ao coroamento. Este recurso aumenta o contraste existente nas dicotomias: pesado & leve; transparente & opaco; luz & sombra, já utilizadas no ABI.

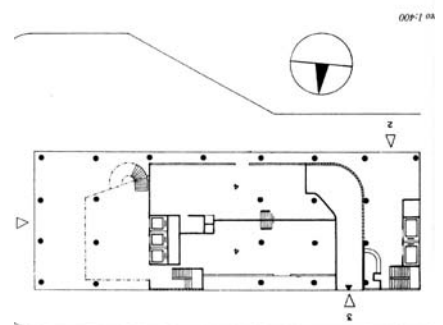
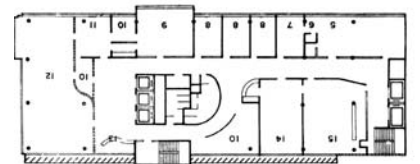
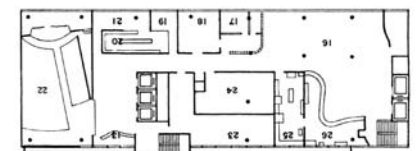
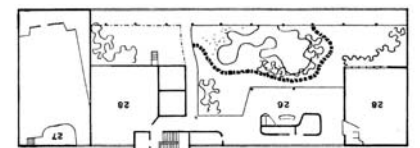
A estrutura do edifício é composta por uma malha de pilares subdivididos em três vãos no sentido transversal por sete vãos no sentido longitudinal, ou seja, a já comentada organização clássica que evita que uma coluna coincida com o eixo de simetria [fig.265]. Os balanços existem em ambas as direções, mas são apenas suficientes para liberar as esquadrias dos pilares periféricos. Entretanto, em determinadas partes do edifício, nascem novos balanços destes, emoldurados e proeminentes como os próprios Roberto já haviam utilizado na grande varanda voltada para a pista de decolagens do Santos Dumont ou, ainda, Oscar na Obra do Berço. Este recurso seria bastante utilizado na escola carioca. No IRB, ele coincide com a sala da presidência, uma espécie de referência ao andar do ministro com pé direito mais alto verificado no MESP.

O hall de elevadores aberto junto ao térreo, sombreado pela projeção da torre apoiada por pilotis, é uma re-interpretação do ABI. Eram, sem dúvida, os tempos de muito romantismo, de crença num futuro promissor, da sadia malandragem carioca e da bossa-nova. Hoje essa área se encontra cercada por grades.

O aspecto clássico promovido pela serialidade dos pilares, somado ainda aos balanços mínimos, ao tratamento refinado das esquadrias e à volumetria asséptica que trata de forma coplanar o coroamento do edifício, fazem pensar em Mies van der Rohe. A proporção alongada, as cores claras e reflexivas ao sol, e os terraços na cobertura fazem lembrar ainda um iate reluzente com seus conveses, ancorado na baía, linguagem náutica exercitada por Le Corbusier e já experimentada no MESP.



**Fig. 264:** IRB, Instituto de Resseguros do Brasil, 1942, M. M. Roberto.



**Fig. 265:** IRB, 1942, Rio de Janeiro, plantas.

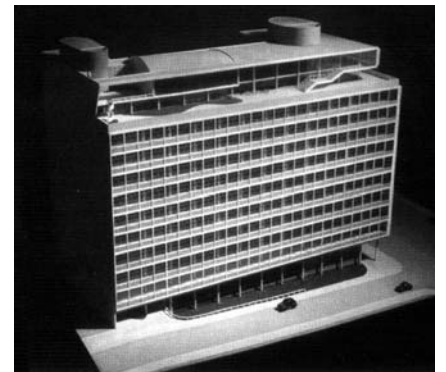
Alguns desses elementos verificados no IRB serão frequentemente reinterpretados pelos arquitetos paranaenses nos projetos de concursos. Entre eles estão: a estrutura racional e repetitiva; a composição vertical em três partes identificáveis; o térreo transparente e recessivo; o corpo plasticamente movimentado por pequenas reentrâncias e saliências; o coroamento prismático e coplanar ao corpo do edifício, tratado com empenas cegas rasgadas por pequenas aberturas. Entretanto, aos paranaenses deixará de existir a sofisticação dos cariocas, seja nas proporções, na escolha dos materiais, nas estruturas discretas e equilibradas e, principalmente na riqueza das implantações. Nos edifícios de escritórios criados pelos arquitetos de Curitiba aqui relacionados, as estruturas passam a sofrer do típico exagero comum à arquitetura brasileira pós década de 1960. Ou não há balanço algum, ou são bastante evidentes, porém, nunca suficientemente dimensionados a fim de tornar a fachada livre dos apoios, como os utilizados por Mies no Seagram Building ou pelos Roberto no IRB. O revestimento em pedras brasileiras tão explorados pelos cariocas a partir da visita de Le Corbusier será considerado uma heresia, após a ditadura do concreto armado, decretada pelo brutalismo paulista e aceita pelos arquitetos de Curitiba.

- **Sede da Administração Central da Viação Férrea do Rio Grande do Sul (1944).**

Em 1944, Affonso Eduardo Reidy e Jorge Moreira venceram concurso público nacional para a sede da Administração Central da Viação Férrea do Rio Grande do Sul. Devido a problemas com o terreno inicial, considerado por diretores da empresa como inadequadamente pequeno, uma segunda versão foi desenvolvida em uma quadra retangular inteira, de 45m. de largura por 100m. de comprimento.

O projeto original [fig.266] acontece em lote de esquina em desnível. Trata-se de uma torre de escritórios de nove andares com balanço frontal, apoiada sobre pilotis. A planta segue a forma de um "U" bastante alongado, alinhando-se contra as divisas opostas às duas ruas. O vão promovido pela forma em "U" provém um pátio central posterior que garante luz e ventilação a todos os andares. A composição segundo o plano vertical é nitidamente subdividida em três partes. A base, recuada a ponto de revelar os pilares cilíndricos, o corpo em balanço com fachada sul envidraçada voltada para a rua e, o coroamento composto por super-estrutura recuada e formalmente movimentada. Novamente, como no MESP e na Prefeitura do Distrito Federal, dois núcleos de elevadores alimentam as plantas tipo e, as casas de máquinas e reservatórios de água assumem formas cilíndricas. A escada de dois lances alinhados, que dá acesso ao foyer do auditório situado na cobertura, relembra a que acessa ao salão de exposições do risco beira mar de Le Corbusier para o MESP.

Executada sem a parceria de Moreira, na segunda versão, em quadra inteira [fig.267], a torre isolada de vinte andares e base hexagonal (mais alongada que o Rentenanstalt (1933) de Le



**Fig. 266:** Sede da Administração Central da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, 1944, Affonso Eduardo Reidy e Jorge Moreira.



**Fig. 267:** Sede da Administração Central da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, 1944, segundo projeto.



Corbusier) assume expressão vertical. Apenas um núcleo de elevadores atende ao edifício, deslocado sobre o quadrante nordeste.

A composição vertical segue a divisão em três partes distintas.

A base que inclui sobreloja se faz recessiva e expansiva. A laje do mezanino que recua sinuosamente junto ao acesso frontal centralizado, se projeta externamente criando varandas nos dois extremos distantes do edifício. Pela escada helicoidal situada no saguão nobre interno se inicia um curioso percurso em sentido anti-horário que terminará em outra ampla escadaria de dois lances situada junto ao jardim de chegada.

O corpo com balanços proeminentes nas fachadas maiores, segue o receituário verificado no MESP, a um ano de ser inaugurado, isto é, face sul envidraçada e a norte, protegida por brise-soleil vertical fixo. As empenas laterais são cegas. Em outras palavras, interessava então que o corpo da edificação fosse homogêneo, sem grandes alterações ou exercícios plásticos.

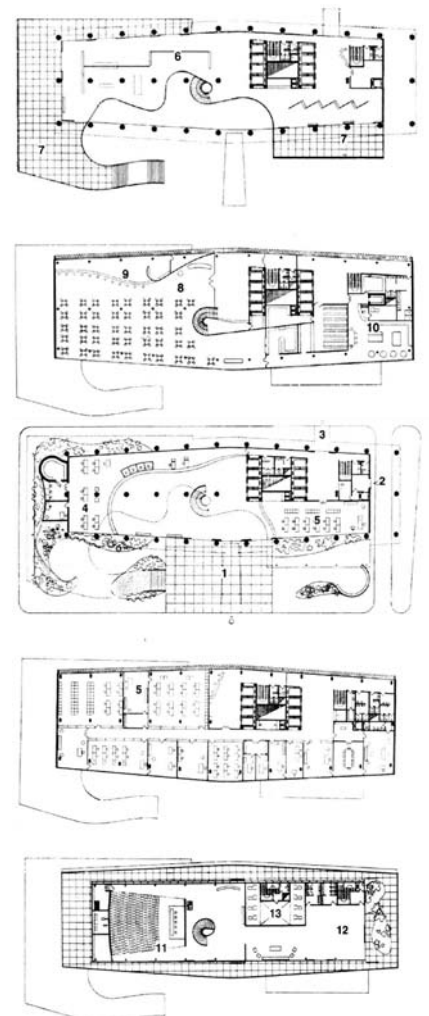
O coroamento recuado é composto por elementos formais diversos, como os motivos experimentados por Oscar na Pampulha. Lá estão os arcos da Capela de São Francisco que se coligam a uma alongada laje de inclinação suave, como a verificada no Iate Clube.

Segundo Frampton, "Os jovens seguidores brasileiros de Le Corbusier transformaram imediatamente esses componentes puristas numa expressão nativa extremamente sensual que fazia eco, em sua exuberância plástica, ao Barroco Brasileiro do século XVIII"<sup>29</sup>.

Comas não considera esta interpretação incorreta, porém a considera por demais simplista. Decompõe a afirmativa em três questões básicas:

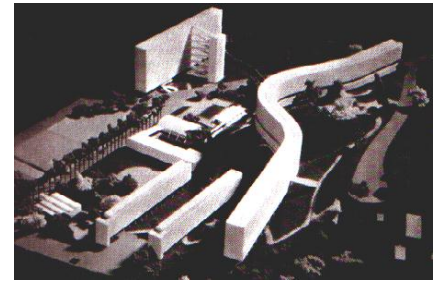
1. A idéia de expressão nativa subentende uma arquitetura moderna representativa de uma nacionalidade diferenciada. Contrasta, portanto, com a idéia de uma arquitetura moderna empenhada na busca de soluções de projeto de validade universal, que prevalecia na polêmica européia dos anos 20 e 30;
2. a idéia de evocação do Barroco brasileiro do século XVIII subentende referências a uma arquitetura do passado. Contrasta, contudo, com outra idéia, prevalecendo na polêmica européia, a idéia de uma arquitetura moderna que era a ruptura total com o passado, empenhada em busca de soluções de projeto sem precedentes, que correspondiam aos problemas de projeto sem precedentes da idade maquinista.
3. A idéia de transformação do vocabulário corbusiano em expressão nativa que evoca um passado próprio subentende uma motivação e procedimentos específicos, que mereceriam exame mais detalhado.

É interessante acompanhar o desenvolvimento da arquitetura brasileira após a volta de Corbusier para Paris, em 1936. Enquanto a Europa fica paralisada com a Guerra de 1939 a



**Fig. 268: Sede da Administração Central da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, 1944, plantas.**

1945, os brasileiros entram em plena atividade executando as obras acima citadas. É compreensível o misto de admiração e ciúmes sentido pelo mestre ao se deparar com esta produção no pós-guerra. Chega a acusar os brasileiros de plágio e de apropriação intelectual indevida de suas idéias em função de honorários devidos ou não. Entretanto, é com o projeto para a Casa do Brasil na Cidade Universitária de Paris (1953/1959), uma espécie de presente de Lúcio Costa como compensação aos possíveis erros tão reclamados pelo amigo francês, que ambos vão perceber o quanto haviam se afastado em relação à linguagem arquitetônica. Corbusier ironiza o sentido de “nacionalidade” requerido por Lúcio, a ponto de irritá-lo e este assim responder-lhe: “(...) você me atribui um raciocínio que nunca fiz, e o ilustra de exemplos completamente fora de propósito (chalés do Jura, etc...). Eu simplesmente pedi e insisto sobre isso \_ para não nos fazer uma casa de espírito e aspecto anti-brasileiros, e você nos conhece suficientemente para saber o que isso quer dizer.”<sup>30</sup>



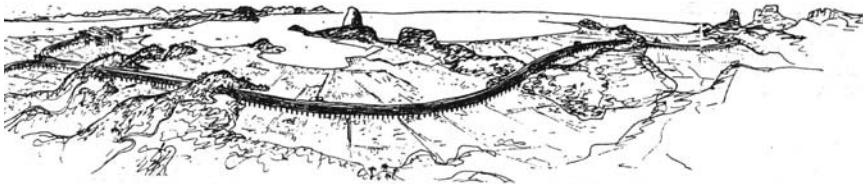
**Fig. 269: Affonso Eduardo Reidy, maquete do Conjunto Residencial Pedregulho, São Cristóvão, Rio de Janeiro, 1946.**

### **A FASE DE CONSOLIDAÇÃO (1946 a 1950)**

Em relação ao cenário da arquitetura internacional no pós-guerra, Montaner<sup>31</sup> chama a atenção para a transferência de foco da arquitetura que passa da Europa para os EUA, através da continuidade da tradição de Frank Lloyd Wright (Museu Guggenheim de NY), do formalismo e ecletismo de Eero Saarinen, da modernidade tradicional de Louis Kahn e dos arranha-céus americanos executados pelos grandes grupos empresariais de arquitetos como o SOM e o PEI and Partners. Sabe-se que a II guerra Mundial foi na realidade uma guerra entre europeus e, que se encontrava totalmente destruída em 1945. Grande parte dos intelectuais já haviam se transferido para outros países ainda antes da guerra eclodir e, os EUA foram o destino preferido pela maioria deles. Assim, a migração de parte dos conhecimentos da arquitetura moderna que na década de 20 chegaram à Europa vindos da América através das obras de Wright, retornava décadas depois, com a chegada de mestres como Mies, Gropius e Breuer.

No Brasil, após a Segunda Guerra Mundial veio o crescimento industrial do país e com ele o surgimento das escolas de arquitetura, o estabelecimento dos institutos profissionais e a formação de uma grande classe atuante. Portanto, estavam preparadas as condições necessárias para a formação de um estrato profícuo para os concursos de arquitetura se estabelecerem como processo organizado e de credibilidade.

Em 1946 ficam prontos os primeiros estudos de Reidy para o Conjunto Pedregulho [fig.269], em São Cristóvão, no Rio de Janeiro. Suas obras iniciariam em 1947 e restariam concluídas em 1958. Este impressionante empreendimento realizado pelo Departamento de Habitação Popular minimizaria as críticas internacionais dirigidas à arquitetura brasileira por ocasião das bienais de arquitetura, em 1951 e em 1953. Entre outras questões, pesava naquele momento, segundo críticos como Max Bill, a frivolidade dos experimentos brasileiros que pouco interesse demonstravam em resolver os crônicos problemas habitacionais da



**Fig. 270: Le Corbusier, proposta para a urbanização do Rio de Janeiro, 1929.**

população desfavorecida, ou ainda, o agravamento das condições urbanísticas das cidades em rápido e descontrolado crescimento.

O Conjunto Residencial Pedregulho faz referência à proposta urbana de Le Corbusier quando pela primeira vez esteve no Rio, em 1929 [fig.270]. O sinuoso edifício auto-estrada, apoiado sobre pilotis, ligava as diversas partes da cidade sem interferir fisicamente em seu tecido existente, desviando-se dos morros e baías. No pedregulho, que segure a forma das curvas de nível da encosta à montante, a via de veículos sede lugar para uma rua aérea de pedestres situada no terceiro piso, acessada em nível. Desta se poderia descer dois níveis para os apartamentos inferiores ou subir quatro níveis para os apartamentos duplex superiores. Os homogêneos cobogós de Luís Nunes aparecem marcados por aberturas quadradas, segundo as pesquisas de Costa no Parque Guinle.

Em 1948 fica pronto o edifício Nova Cintra [fig.271], o primeiro de um grupo de seis propostos para o conjunto Parque Guinle, de Lucio Costa, no Rio de Janeiro. Embora individuais, deveriam formar, quando concluídos, uma curvatura tipo crescente, de maneira a preservar o parque. Tratava-se portanto, de uma interpretação seccionada do Pedregulho. Lucio Costa propusera algo semelhante para os edifícios residenciais destinados aos alunos, em seu plano para a Cidade Universitária do Brasil.

Dos seis edifícios propostos, foram construídos apenas três: o Nova Cintra em 1948, o Bristol em 1950 e o Caledônia em 1954.

- **Sede do Banco Boavista (1946).**

Oscar Niemeyer tivera seu batismo na arquitetura moderna ao realizar o MESP, em 1936. Em 1939 realizaria juntamente com Lucio Costa o Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque e, em 1942, o conjunto de edifícios da Pampulha, que homologaria toda sua genialidade e comprovaria sua capacidade de criação ao ir além do receituário vigente no International Style, ou mesmo, na arquitetura racionalista. Dez anos já se haviam passado, portanto, desde a decisiva participação no MESP, quando Oscar se depara com outra encomenda para um edifício de escritórios, também no Rio de Janeiro. Trata-se da nova sede do Banco Boa Vista [fig.272], a ser implantada no início da recém inaugurada Avenida Presidente Vargas, no exato ponto em que esta se amplia para a inserção da Praça Pio X, onde se encontra a Igreja da Candelária. O lote tipo cabeça de quadra com frente para três ruas, com a face menor voltada para a Pres. Vargas orientada para sul e a face



**Fig. 271: Lucio Costa, Conjunto Residencial Parque Guinle, 1948-1946, Rio de Janeiro.**



**Fig. 272: Oscar Niemeyer, sede do Banco Boavista no Rio de Janeiro, 1946.**

maior oeste voltada para a pequena travessa Teófilo Ottoni, destinada ao tráfego de pedestres. O edifício está, portanto, inserido no *continuum* edificado proposto pelo plano Agache, que determina entre outras coisas o gabarito de alturas máximas, os alinhamentos prediais e a presença obrigatória de uma galeria porticada junto ao térreo. Oscar não se deixa intimidar por essas condicionantes e, apesar delas, projeta um de seus edifícios mais sóbrios e, nem por isso, menos belo.

O edifício foi apurado contra a divisa seca do lote retangular levemente irregular. Propõe então três naveas para a dimensão menor e seis naveas para a dimensão maior do terreno, ocupando-o em 100% de sua área junto ao térreo e sobre-loja. Nos andares superiores o edifício assume forma de "U", com um pátio interno para prover iluminação e ventilação [fig.273]. Dois acessos independentes permitem o funcionamento da agência independentemente das atividades da torre de escritórios. Ambos acontecem pela galeria coberta junto à Pres. Vargas, embora a agência possua mais dois acessos pelas outras duas frentes, sendo um deles de serviço. Dois núcleos de elevadores completam o sistema de circulações verticais. O primeiro liga a agência ao subsolo e à sobreloja. O segundo conduz aos dez andares da torre de escritórios.

A volumetria é ainda mais pura que a verificada no IRB dos irmãos Roberto. Não há qualquer tentativa de se construir recursos plásticos através de balcões avançados. A plástica fica por conta da aplicação de brise-soleil, de acordo com a necessidade de cada fachada. Ao norte o sistema aplicado é muito semelhante ao do MESP, ou seja, três *brises* horizontais móveis em madeira, contidos dentro de moldura ortogonal em concreto armado. A fachada oeste apresenta *brises* verticais móveis em madeira composta, pintados de azul mais escuro nos andares superiores (com mais luz) e quase brancos nos andares inferiores (pouca iluminação). Na face sul, apenas vidros que permitem observar a diminuição da seção das colunas, a medida que se aproximam do coroamento e, nos dias de sol, perceber o reflexo da igreja da Candelária.

A composição vertical do edifício se subdivide em três partes distintas, a base recessiva, o corpo prismático e o coroamento, coplanar feito o IRB dos Roberto. Outros elementos existentes no coroamento como a ausência de aberturas, os brises intensamente fechados na fachada sul e a abertura emoldurada centralizada na face oeste, relembram o ABI. Este tratamento mais contido do coroamento foi adotado a fim de proporcionar uma atmosfera mais íntima ao clube dos funcionários ali situado.

O térreo [fig.274] é uma obra à parte que, mais uma vez vem demonstrar a habilidade de Oscar em trabalhar com formas livres, fato já demonstrado na Casa de Bailes da Pampulha e no mezzanino do Pavilhão Brasileiro de Nova Iorque. A agência do Boavista homenageia a Maison de Verre de Pierre Chareau (1930) [fig.275] ao transformar os amplos planos de vidro em uma sinuosa cortina que serpenteia entre os pilares. Com este recurso Oscar transferiu à superfície maior estabilidade do que seria obtida usando-se linhas retas e, assim, pode eliminar os

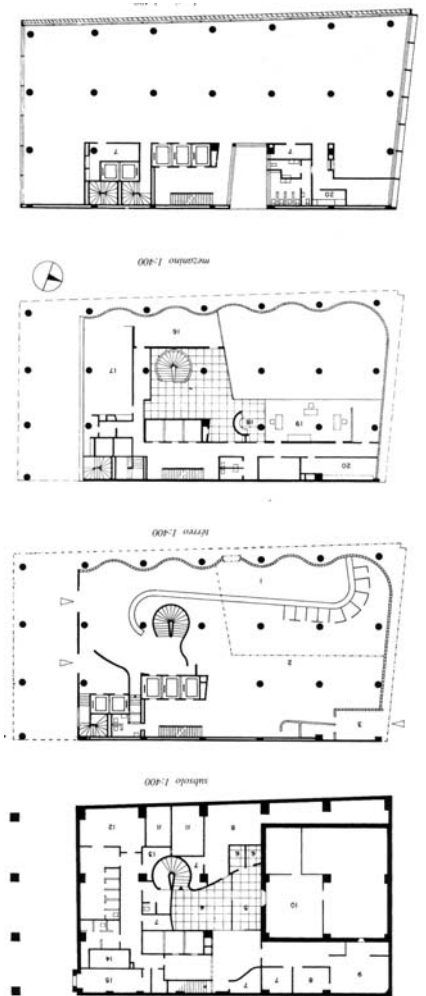


Fig. 273: Sede do Banco Boavista no Rio de Janeiro, 1946, plantas.

componentes metálicos existentes na casa de Chaureau. Para completar essa verdadeira obra de arte, um grande mural de Portinari foi colocado na sala de espera situada no mezanino, de onde se pode observar toda a agência. O painel em mosaico junto à galeria externa da Pres. Vargas é de Paulo Werneck.

Há entre o edifício sede do Banco Boa Vista de Oscar e o edifício sede da Petrobrás um pequeno detalhe que, de certa forma os interliga. O concurso da Petrobrás acontecido em 1966 foi realizado em duas etapas, nos mesmos moldes que o realizado para o MESP. Numa primeira etapa cinco trabalhos seriam classificados para, finalmente na segunda etapa, frente a anteprojetos mais elaborados, um ser escolhido como vencedor. A primeira etapa do concurso Petrobrás determinava que o edifício deveria ser construído em um terreno daquela empresa situado também na Avenida Presidente Vargas e, portanto, sujeito a todas as condicionantes existentes no plano Agache, enfrentadas com méritos por Oscar no Boavista. Entretanto, presidia o júri do concurso o arquiteto Vilanova Artigas que, simplesmente eliminou todos os concorrentes que obedeceram a norma que determinava a existência de galerias porticadas, ou seja, com colunas descarregando contra o alinhamento predial. Classificaram-se apenas os anteprojetos que se utilizaram de balanços para cobrir a galeria obrigatória. Nesse lote esta a proposta de Roberto Gandolfi e José Sanchotene, que se transformaria com o auxílio de outros arquitetos do grupo no edifício finalmente edificado na Av. Chile.

- **Edifício CBI-Esplanada (1946-1950).**

No início da década de 1940, começaram a chegar a São Paulo muitos arquitetos em busca de trabalho, vindos da Europa em guerra, provavelmente atraídos pela repercussão da recente exposição acontecida no MOMA de Nova Iorque sobre a arquitetura brasileira, a Brazil Builds (1942). Um dos primeiros a chegar foi Lucjan Korngold, nascido em Varsóvia em 1897 e formado na Escola Politécnica dessa cidade, em 1922.

Lucjan Korngold projetou o edifício CBI Esplanada (Companhia Brasileira de Investimentos) em 1946 [fig.276], que teve suas obras iniciadas em 1947 e finalmente concluídas em 1950. Está situado à praça Ramos de Azevedo, no Vale do Anhangabaú, em um lote de esquina sudoeste junto à rua Formosa. Segundo a revista L'Architecture d'Aujourd'hui de outubro de 1952, especialmente dedicada a obras do Brasil, este foi o edifício mais alto do mundo em estrutura de concreto armado, com 50.000 m<sup>2</sup> de área construída. Tem 33 andares subdivididos em 2 subsolos, embasamento de quatro níveis para galerias comerciais, um corpo de 22 pisos destinado a escritórios comerciais e um coroamento de três pisos para um clube e um planetário no último deles. Apresenta dois núcleos independentes de elevadores, acessados por ruas diferentes, o que permite subdividir a área pública do edifício, das dependências da entidade privada [fig.277]. Um vazio interno funciona como fonte de iluminação e ventilação aos sanitários e escadas de serviço. Destaque para a planta em "H" que proporciona varandas de três pés-direitos de altura livre, existente na parte superior do edifício,

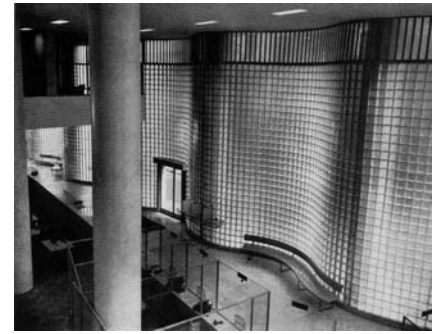


Fig. 274: Sede do Banco Boavista, agência junto ao térreo.



Fig. 275: Pierre Chareau, Maison de Verre, Paris, França, 1928-1932.



Fig. 276: Lucjan Korngold, Edifício CBI Esplanada, São Paulo, 1947-1952.

que antecipa a planta da Petrobrás curitibana. As projeções do coroamento e base são coplanares ao corpo do edifício, embora suas partes úteis se encontrem recuadas, fato que torna livres os pilotis de seção circular.

O edifício ocupa praticamente todo o terreno, com o cuidado de conservar recuos em relação às divisas secas. Assim como o IRB dos irmãos Roberto, o CBI utiliza em sua estrutura pequenos balanços periféricos que permitem omitir ou revelar as grandes colunas quando oportuno. Estas são reveladas no coroamento e no térreo. Sua composição vertical é subdividida em três partes distintas: a base que se acomoda contra a acentuada inclinação do terreno e comporta galeria com mezanino mais quatro níveis de comércio; o corpo de 22 andares representado por uma grelha em concreto armado em ligeiro balanço e, o coroamento de três pisos. Não há super-estrutura à vista como casas de máquinas ou caixas d'água. Molduras avantajadas se descarregam contra o solo nos quatro cantos do edifício, anulando qualquer idéia de balanço estrutural.

### A FASE DE HEGEMONIA (1951 A 1955).

- **Centro Cívico de Curitiba (1953).**

Na década de 1950, a escola carioca era sinônimo de arquitetura brasileira. Arquitetos do Rio de Janeiro eram convidados a elaborar projetos para as mais diversas partes do país. Curitiba foi um exemplo disso. Com a proximidade do centenário de emancipação o Governo do Estado do Paraná decide-se por construir um centro cívico como parte das comemorações. Para isso incumbe o arquiteto paranaense residente no Rio de Janeiro, David Xavier de Azambuja, a chefiar um grupo de arquitetos cariocas formado por Olavo Reidig de Campos, Flávio Amílcar Régis de Nascimento e Sérgio Rodrigues. Cada arquiteto ficaria responsável pelo projeto de uma certa parte dos doze edifícios do complexo, que totalizava 110.000m<sup>2</sup> de área construída [fig.279].

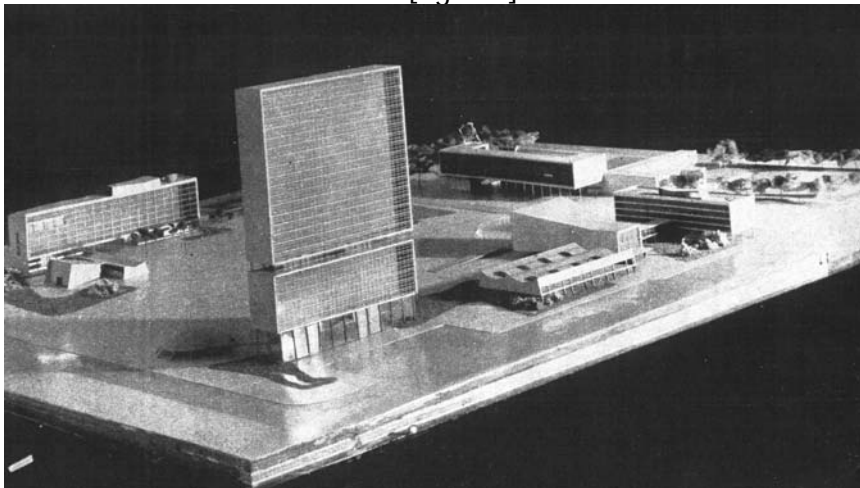


Fig. 279: Centro Cívico de Curitiba, 1953, equipe: David Xavier de Azambuja, Olavo Reidig de Campos, Sergio Rodrigues e Flavio Amílcar Castro do Nascimento.

Estes edifícios se organizavam ortogonalmente em torno de uma esplanada de forma quadrada, exclusiva para pedestres. Embora

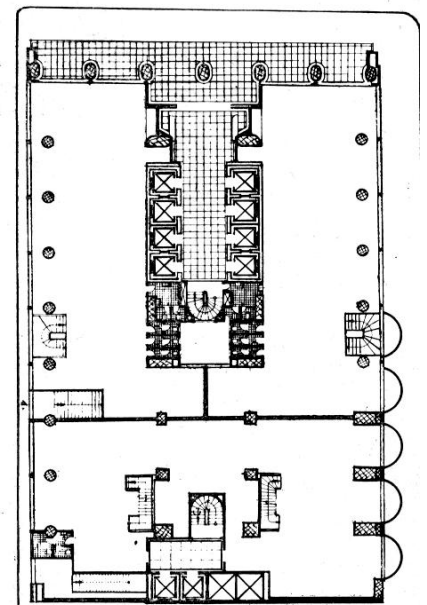
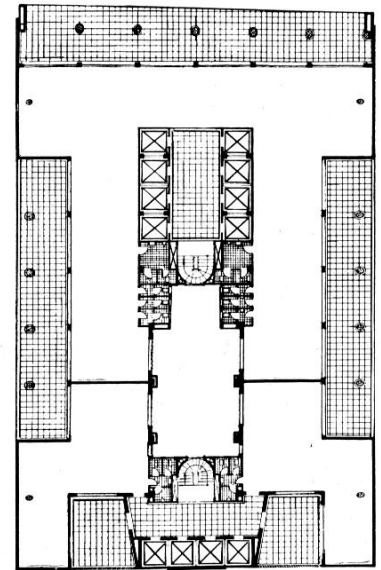


Fig. 277 e 278: Lucjan Korngold, Edifício CBI Esplanada, São Paulo, 1947-1952. Planta dos três últimos andares e planta tipo.

bastante regular, a implantação dos edifícios procurava transparecer uma certa aleatoriedade, de forma a induzir o observador de que se tratavam de edifícios que surgiram por ali de forma espontânea, ao longo de um certo tempo [fig.281]. A forma encontrada pela equipe de arquitetos a fim de se manter uma certa unidade de linguagem plástica e tratamento formal foi a utilização do Modulor de Le Corbusier como unidade de medida. Entretanto, isto seria insuficiente para tal. A receita estava na utilização dos princípios compositivos de Le Corbusier reinterpretados pela escola carioca [fig.282]. Embora nem todos os edifícios tenham sido construídos, e que alterações graves foram introduzidas, como a interceptação da esplanada por uma avenida e, a construção parcial do edifício das secretarias, a unidade plástica foi mantida. Isto pode acontecer graças à utilização de uma já sedimentada linguagem arquitetônica, verificada nos: prismas de base retangular de expressão horizontal ou vertical; nas torres com balanços pronunciados nas fachadas maiores e empenas cegas nas faces laterais menores; na utilização dos pilotis de ordem gigante junto ao térreo; na composição tripartite dos planos verticais, base, corpo e coroamento, sendo as bases recessivas e expandidas, os corpos de textura homogênea e o coroamento recuado constituído por formas volumétricas livres, relembrando Pampulha.

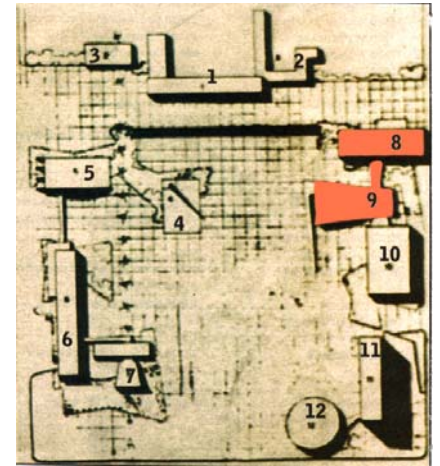


**Fig. 280:** Centro Cívico de Curitiba, 1953, foto montagem da época apresentando ao fundo o Palácio do Governo.

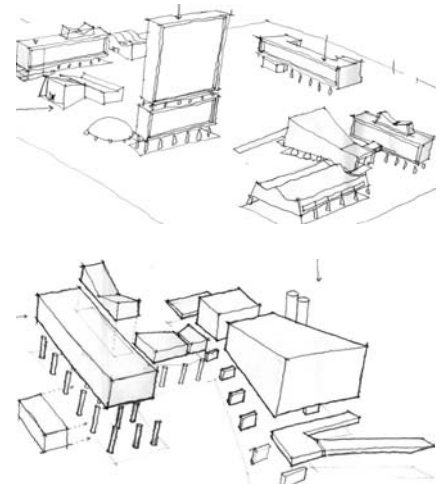
### A FASE DE MUTAÇÃO (1955 a 1960)

A imagem de uma calmaria que costumeiramente se antecipa às grandes tempestades em alto mar pode perfeitamente ilustrar o período político compreendido pelo governo de Juscelino Kubitschek, que se instalou entre dois fatos agudos da história política brasileira, o suicídio de Getúlio Vargas e a cassação de João Goulart pelos militares. Carlos Heitor Cony aponta que:

Historicamente, é admitida a tese de que a crise<sup>32</sup> de agosto de 1954 seria o embrião do movimento de dez anos depois, que inaugurou o regime autoritário presidido pelos militares. Houve o intervalo dos anos dourados, de 1956 a 1961, mas os elementos da discórdia nacional ficaram na geladeira e foram requeentados no microondas das reformas pretendidas pelo governo João Goulart<sup>33</sup>.

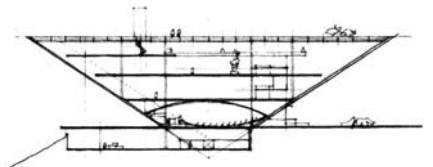


**Fig. 281:** Centro Cívico de Curitiba, 1953, implantação original, tendo demarcados os edifícios da Assembléia Legislativa e o Plenário nº8 e nº9, aos quais seriam mais tarde (1976) incluído o Anexo (nº10), fruto de um concurso vencido pela equipe de Joel Ramalho Junior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner.

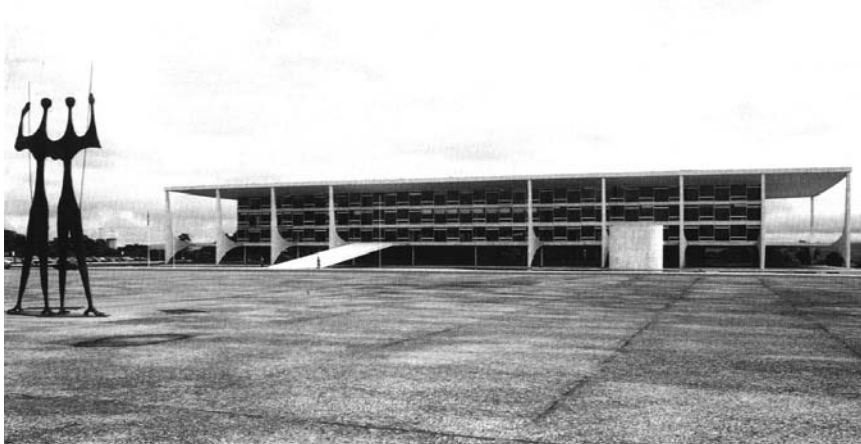


**Fig. 282:** estudos de volumetria.

Para a arquitetura, os anos dourados de JK estão categoricamente ligados aos experimentalismos formais de Oscar Niemeyer que, certamente encarnavam o otimismo afirmativo de um país que se lançava culturalmente com graça e competência tanto na música, através da bossa nova, como na própria arquitetura, motivo de interesse por parte de países mais avançados. Porém, para a estrutura dessa dissertação, a segunda metade da década de 1950 tem significado especial, pois é nesta fase que a arquitetura brasileira passa por um irreversível processo de mutação, até atingir seu ponto máximo de ruptura, simbolizado por Brasília. Vários são os fatos que contribuíram para isso, inclusive as já citadas duras críticas a diferentes aspectos da arquitetura brasileira proclamadas por intelectuais e arquitetos europeus como Walter Gropius, Max Bill e Ernesto Nathan Rogers, que haviam estado no Brasil para a II<sup>o</sup> Bienal Internacional de Arquitetura, acontecida em 1953. Entre as críticas mais contundentes estavam as de Max Bill que se concentraram no que chamou de *formalismo excessivo e inútil da arquitetura brasileira*.<sup>34</sup> Apontara também a maneira acadêmica de como os brasileiros se apropriaram do repertório do movimento internacional e conclui ao citar o papel irrelevante desempenhado pelo social em nossas concepções. Relacionado ou não ao pesado ambiente que se formou no país após o controvertido julgamento internacional e, após viagem à Europa, Oscar Niemeyer publicaria uma autocrítica (“Depoimento”, revista “Módulo” número 9, 1958) em que anuncia uma mudança em seu modo de projetar, decorrido de uma revisão honesta e fria de seu trabalho de arquiteto. Também estabelece algumas premissas, como a de renunciar à gratuidade da forma livre em favor de sólidos geométricos mais puros. O projeto do Museu de Caracas (1954) [fig.283] já antecipava essa postura e, pertencem a esse período os projetos dos palácios de Brasília (1957-62), freqüentemente representados por caixas de vidro contornadas por peristilos [fig.284], linguagem bastante distinta da de seus projetos anteriores<sup>35</sup>. Para Guilherme Wisnik, “essa passagem torna-se fundamental para a arquitetura feita em São Paulo nas décadas seguintes, por meio, sobretudo, de Vilanova Artigas (1915-85), que elege como questão expressiva o vínculo entre a construção e o solo: o dito “ponto de apoio” ”.<sup>36</sup>



**Fig. 283: Museu de Arte Moderna de Caracas, Venezuela, 1955, Oscar Niemeyer.**



**Fig. 284: Palácio do Planalto, Brasília, 1958, Oscar Niemeyer.**



Daí que, em contraponto e paralelamente à arquitetura carioca, se evidencia na segunda metade da década de '50 uma maior radicalização nas obras de Vilanova Artigas, influenciadas também pela fase mediterrânea de Le Corbusier. Lembre-se que o mestre franco-suíço fora recém homenageado na 1º Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo, acontecida em 1951, com premiações especiais para as obras de sua primeira fase purista que tanto influenciara a todos os demais arquitetos laureados naquele evento. O fato é que, a homenagem à Le Corbusier e grande motivo da Bienal, corria o sério risco de ser relegada a um segundo plano, e, portanto, interpretada como uma espécie de prêmio de consolação, visto a grande repercussão internacional das obras brasileiras também expostas no evento. Contribuía para isso o fato do mestre não ter comparecido. Deve-se considerar ainda que, a violência da guerra suspendera todas as atividades relacionadas à arquitetura na Europa, de onde muitos profissionais haviam fugido. Le Corbusier que permanecera em seu exílio em Paris, durante a ocupação alemã, ateu-se aos estudos do seu Le Modulor, fato que causou a falsa impressão de um final da carreira. Porém, o arquiteto enviara em primeira mão à Bienal três projetos seus recém concluídos no pós-guerra: a Capela de Ronchamp [fig.285], a Unidade de Habitação de Marselha [fig.286] e o Museu do Conhecimento de St-Dié [fig.287]. Le Corbusier provavelmente os escolheu para aquela exposição por neles estarem representados alguns símbolos importantes para aquele momento de sua carreira, como o espírito das formas livres em Ronchamp, a intervenção do material bruto na Unidade de Habitação e a pesquisa sobre a produção em série no Museu de St.-Dié, motivos implícitos em diferentes graus no futuro brutalismo paulista. Contudo, tão impressionante quanto as obras apresentadas, foi a constatação inequívoca do vasto repertório do mestre franco-suíço, sempre incansável na procura por novas possibilidades na arquitetura. Em outras palavras, pode-se dizer que, enquanto os satisfeitos arquitetos brasileiros eram premiados na Bienal por uma produção calcada nos conceitos da primeira fase de Le Corbusier, este já se encontrava profundamente envolvido com outras pesquisas que novamente transformariam o mundo da arquitetura.

Talvez, o único arquiteto brasileiro realmente ciente desse quadro naquele momento tenha sido Vilanova Artigas. Sem dúvida a ele se deve a busca de uma nova expressão, ao transferir de forma didática em suas obras um receituário calcado em fontes muito distintas das que haviam alimentado até então o ideário nacional.

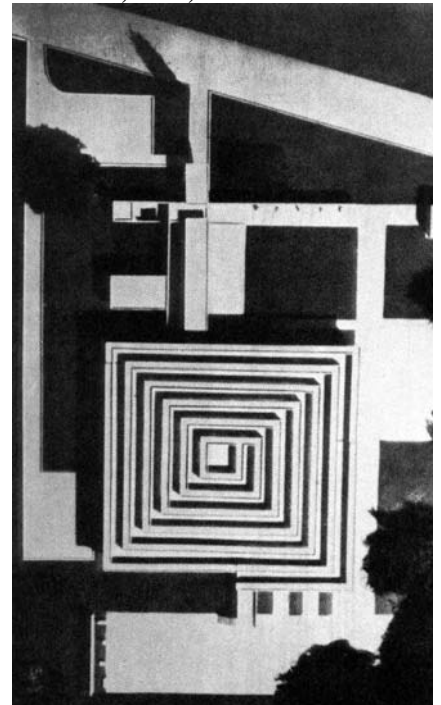
Assim, para a arquitetura brasileira, a imagem desta fase se assemelha ao ato de andar, ou mais exatamente, ao movimento seqüencial da passada no momento em que o peso do corpo é transferido de uma perna para a outra, ou seja, da escola carioca para a futura arquitetura brutalista paulista. Críticos hoje debatem se esse momento foi realizado mediante ruptura ou continuidade<sup>37</sup>. Muitos historiadores<sup>38</sup> não consideram a produção paulista como uma escola autônoma, mas sim uma conseqüência da arquitetura moderna iniciada no Rio de Janeiro. Para eles,



**Fig. 285: Capela de Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp, 1950, Le Corbusier.**



**Fig. 286: Unidade de Habitação de Marselha, 1946, Le Corbusier.**



**Fig. 287: Museu de Crescimento Ilimitado, 1930, Le Corbusier.**

embora diferentes, foram estabelecidas por uma recorrência sem ruptura, fato que as torna partes de um mesmo e único movimento, o da arquitetura moderna brasileira. Mesmo entre os que a vêem como uma escola independente, não se discute a carência de uma sólida ancoragem teórica semelhante à conferida pelo pensamento de Lucio Costa à escola carioca. Porém, alheios a essa discussão, naquele momento restava aos arquitetos brasileiros apenas a certeza de se tratar da evolução da arquitetura moderna brasileira. Daí, que, mesmo com a euforia causada por obras como os palácios de Brasília de Oscar, já era impossível não se arrebatrar perante a Casa Baeta (1956) [fig.288], a Casa Mario Taques Bitencourt (1959) [fig.289], o Ginásio de Itanhaém (1959) [fig.290], a Garagem de Barcos do Sta Paula Iate Clube (1961) [fig.291] e a FAU/USP (1961) [fig.292]. A estas se juntariam o MASP [fig.293] de Lina Bo Bardi (1957-1961), o Ginásio do Clube Atlético Paulistano [fig.294] de Paulo Mendes da Rocha (1958), a Casa Cunha Lima [fig.295] de Joaquim Guedes (1958) e outras que forjariam a nova arquitetura brasileira.

Muitos teóricos, como Maria Alice Junqueira Bastos, consideram que Brasília coincidiu com o momento de alteração na expressão arquitetônica nacional:

É corrente a idéia de que até a construção de Brasília, foi predominante a escola carioca, cuja arquitetura, em termos formais, se caracterizou pela leveza, sinuosidade, vinculação ao clima pelo uso de protetores solares, integração das artes com empregos de murais cerâmicos e esculturas. (...) O pós-Brasília se associa ao emprego do concreto aparente, à proeza estrutural dos grandes vãos e balanços, à idéia da estrutura como definidora da forma e à mudança do centro difusor da arquitetura do Rio de Janeiro para São Paulo, que na década de 1960 passou a sediar as pesquisas arquitetônicas mais interessantes<sup>39</sup>.

A fundação de Brasília em 1960 deve ser vista, portanto, como um *turning point* para a arquitetura brasileira. Não há controvérsias sobre o fato em si, mas quanto à qualidade da obra. Para Kenneth Frampton Brasília é o apagar das luzes de uma arquitetura que já "contém em si os germes de um decadente formalismo"<sup>40</sup>. Já, Bruand<sup>41</sup> transfere à cidade de Brasília a condição de coroamento de um período próspero da arquitetura brasileira. Comas entende que Brasília está mais para um ponto neutro e equidistante entre o período passado e o que se está por vir:

Certamente, a idéia de Brasília como fecho de um ciclo faz sentido: independente de ser apoteose ou ocaso, Brasília não é mais representativa de escola coesa, quanto mais não seja porque Reidy, Marcelo Roberto (ambos falecidos em 1964), Moreira, Rino Levi, Artigas não são chamados a colaborar, Milton Roberto, Correa Lima e Luiz Nunes não estão mais vivos, Leão se retirou da arquitetura, Vital Brazil se esgotou como antes Warchavchik, as caixas de vidro miesianas começam a aparecer nos endereços comerciais prestigiosos do Rio e de São Paulo. Que Bruand registra. E se ocultam atrás de peristilos mais ou



**Fig. 288:** Casa Baeta, São Paulo, SP, 1956, Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.



**Fig. 289:** Casa Mario Taques Bitencourt, São Paulo, SP, 1959, Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.



**Fig. 290:** Ginásio de Itanhaém, Itanhaém, SP, 1959, Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi



**Fig. 291:** Garagem de Barcos do Santa Paula Iate Clube, SP, 1961, Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.



**Fig. 292:** Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, SP, 1961, Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.

menos exóticos nos palácios da nova capital. Passando despercebidas<sup>42</sup>.

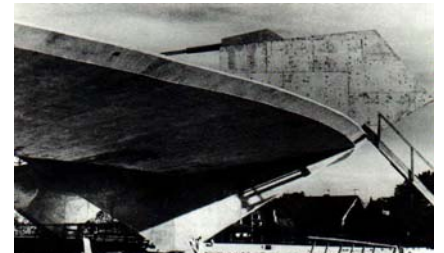
No entanto, Brasília tem um outro significado, o de simbolizar o descompasso entre os rumos a arquitetura brasileira e a internacional. Desde o final da II Guerra Mundial, as diferenças de sentimento entre os dois lados do Atlântico em relação aos preceitos do Movimento Moderno se acentuavam. Enquanto na Europa e, mesmo nos EUA, proliferavam inúmeras tendências de cunho mais regionalista com clara atitude de ruptura ao moderno, no Brasil vivia-se uma espécie de profícuo continuísmo modernista, muito provavelmente justificado pela alta qualidade obtida pelos arquitetos cariocas ainda antes e durante a guerra. A demora de Getúlio Vargas em optar por um dos lados da contenda retardou a paralisia provocada pela guerra que, obviamente, não teve o mesmo impacto deste lado do Atlântico. Assim, enquanto o mundo estava ocupado por combates e destruição, os brasileiros estavam concentrados em encontrar na arquitetura moderna as ferramentas necessárias para representar a tão procurada identidade nacional, fato que surpreendentemente conduziria o país à vanguarda da arquitetura internacional. No entanto, diferentemente dos confiantes brasileiros, o mundo civilizado (sic) se veria de forma diferente após a sangrenta guerra, isto é, com uma certa vergonha de si mesmo e uma grande desconfiança em relação à ciência. Daí que, a cidade de Brasília, fruto de um concurso acontecido apenas um ano após o X CIAM (1956), o último Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, é o exemplo mais claro desse descompasso. Criada sob muitas das diretrizes da Carta de Atenas, é inaugurada no exato momento em que estes preceitos eram contestados e inexoravelmente derrubados. Note-se que a oposição ao urbanismo pregado pelo Movimento Moderno não tinha nada de repentina ou intempestiva, pois, já vinham desde o VII CIAM, realizado em 1949 em Bérghamo, na Itália. A oposição se tornaria concreta no IX CIAM, em 1953, em Aix-em-Provence, quando os arquitetos Peter e Alison Smithson, Aldo van Eyck, Bakema e Candilis reivindicariam para eles a organização do X CIAM, cujo tema seria "O Habitat", no qual introduziriam os novos conceitos de identidade e crescimento urbano.

Este vôo solo da arquitetura moderna brasileira que se mostrara bastante fértil nas décadas de 1940 e 1950 se tornaria um tanto míope a partir da década de 1960. Suportada pelo desvario econômico da década de 1970, entraria em decadência e se perceberia surpreendida com o pós-modernismo ao final da década de '80, cerca de vinte anos após a Europa.

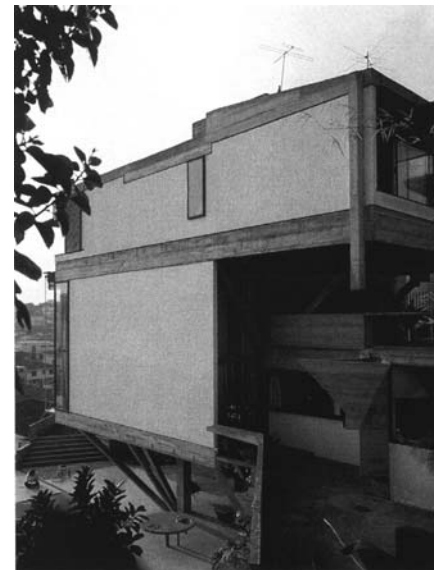
Como Pós-modernismo, deve-se aqui entender o agrupamento de tendências que se formularam como reação ao Movimento Moderno, principalmente contra a face mais formalista representada pelo Estilo Internacional e as premissas urbanísticas contidas na Carta de Atenas. Já a partir da década de sessenta, os arquitetos italianos defendiam a inclusão da história como importante ferramenta para amparar o pensamento projetual. Para arquitetos como Ernesto Natan Rogers, Giorgio Grassi e Aldo



**Fig. 293: MASP, Museu de Arte de São Paulo, 1957, Lina Bo Bardi.**



**Fig. 294: Ginásio do Clube Atlético Paulistano, SP, 1958, Paulo Mendes da Rocha.**



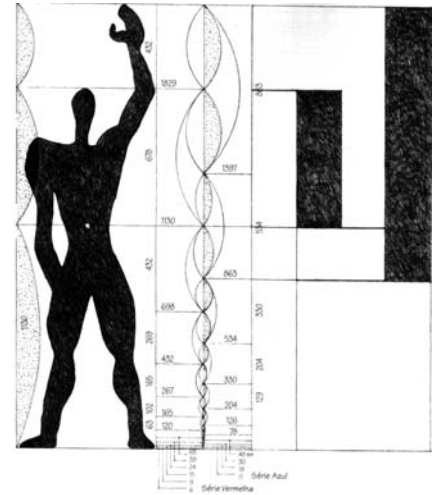
**Fig. 295: Casa Cunha Lima, 1958, SP, Joaquim Guedes.**

Rossi, a cidade, a maior obra de arquitetura dos homens, deveria ser a principal fonte para o repertório formal contemporâneo, fato que restabelecia a idéia de monumento diferenciado e de tecido urbano homogêneo. É ainda na década de 1960 que um teórico italiano, Giulio Carlo Argan, resgata o esquecido conceito de Tipologia, criado por Quatremère de Quincy em meados do século XVIII, conceito que se apoiava na necessidade da existência de precedências e permanências para o ato de projetar.

Também na década de sessenta, um grupo de arquitetos ingleses encabeçados pelo casal Alisson e Peter Smithson se opõe a muitos dos preceitos modernistas, principalmente os fundamentados pela Carta de Atenas que definiam a cidade como uma soma de quatro funções distintas e estanques: habitação, transporte, trabalho e lazer. Para arquitetos como o casal Smithson, Candilis e Bakema, o homem a ser abrigado nas novas construções e ruas, não era mais o modelo perfeito e utópico representado pelo *modulor* [fig.296] de 1,82 metro de altura proposto por Le Corbusier, mas sim o homem comum e real, com suas necessidades e defeitos representados nos quadros de Fernand Leger e Jean Dubuffet [fig.297] e nas fotos de Nigel Henderson [fig.298]. Era a *mea culpa* da Europa pós-bomba de Hiroshima, momento em que a crença absoluta no progresso advindo pela ciência e pela tecnologia dava lugar à dúvida, à insegurança e ao existencialismo. Em outras palavras, sai de cena o positivismo burguês adoçado pela geometria da Gestalt e passa a predominar a existência humana embalada pelas novas e diversas disciplinas como a antropologia, a psicanálise, a sociologia e a Arte Pop. A arquitetura se volta para o humano, para as organizações urbanas vernaculares e para o homem primitivo comum, numa espécie de revisão ou ainda, uma desesperada tentativa de se encontrar em que parte da história a civilização humana havia falhado. A saúde das cidades passaria a ser medida também pela sobreposição de funções e não mais pela separação em zonas independentes. Daí que, toda essa inquietação e experimentação passaram a fazer parte da literatura arquitetônica, traduzida em livros como: *Ensaio sobre a síntese da forma* de C. Alexander; *Garbage House*, de Martin Pawley; *Vivenda e cultura*, de Amos Rapaport; *Aprendendo de Las Vegas*, de Venturi, *Without rethoric*, de Peter e Alison Smithson, além dos testemunhos de Jane Jacobs<sup>43</sup> e as teses de Kevin Lynch<sup>44</sup>.

O estruturalismo questionaria toda uma série de valores da sociedade através do relativismo cultural, ou seja, que todos os valores são determinados pelas especificidades culturais. Com o auxílio da Antropologia, da Sociologia acentuou-se o interesse pelas sociedades primitivas, pelo exótico, pelo pensamento selvagem, pela figura do "bricoleur" proposto por Lévi-Strauss, como forma de pensamento equivalente ao pensamento científico. Os anos 50-60 caracterizariam-se, a grosso modo, pela redescoberta de tudo o que havia sido relegado pelo racionalismo.

A repercussão do estruturalismo na arquitetura resultaria em três manifestações distintas: a primeira que se concentraria em buscar na antropologia, na arquitetura popular e na vernacular, novas formas mais apropriadas para conceber o



**Fig. 296: Le Modulor, Le Corbusier, primeira explicação em 1946, quatro anos após a primeira formulação, 1942.**



**Fig. 297: Pintura *La piste au desert*, de Jean Dubuffet.**



**Fig. 298: Nigel Henderson. Fotografia das ruas de Londres.**

espaço; a segunda tomaria a palavra ao pé da letra e buscaria na estrutura a verdade e a pureza da forma, como o verificado no Novo Brutalismo; a terceira se utilizaria da história como base para a estrutura projetual, atitude utilizada pelos arquitetos do grupo italiano Tendenza.

Assim, há uma mudança de paradigma na arquitetura, em que sai a era da máquina e passa a vigorar a convivência social do homem. De certa forma, sai de cena também o espaço abstrato, contínuo e infinito do modernismo, para ser resgatado o espaço figurativista, volumétrico e protegido, típico das arquiteturas tradicionais<sup>45</sup>. Portanto, vem daí o renascimento das ruas-corredores e das praças quase fechadas, tão comuns nas cidades medievais. É neste momento que Louis Kahn formula seu conceito de *recinto* ilustrando-o através de relações entre uma praça e uma sala sem telhados. Surgem também novas dimensões para o conceito de lugar. Para Aldo van Eyck, “seja qual for o significado do espaço e do tempo, lugar e ocasião significam mais. Pois o espaço na imagem do homem é lugar, e o tempo na imagem do homem é ocasião”<sup>46</sup>. O mesmo van Eyck citaria o seguinte em 1962: “Faça de cada coisa um lugar, faça de cada casa e de cada cidade uma porção de lugares, pois uma casa é uma cidade minúscula e uma cidade é uma casa enorme”<sup>47</sup>.

Entretanto, apesar de todas as diferenças, o brutalismo deve ser entendido como uma continuidade que revê o movimento moderno, mas não rompe com ele. Sob o ponto de vista das relações entre a ética e a estética, Fernando Freitas Fuão<sup>48</sup> aponta que o Brutalismo foi a última trincheira do movimento moderno. Em outras palavras, o Brutalismo tornou-se uma forma de reação do Movimento Moderno contra as revisões saudosistas e nostálgicas, provocadas pelo pós-guerra, não só nos países nórdicos com o Novo Empirismo como também na Itália com o *Neoliberty*.

Na década de 50, os primeiros indícios dessa reação moderna brutalista já podiam ser detectados. Estava na expressão dos materiais, na crueza das estruturas, na acentuação dos elementos de serviço e circulação, na superposição da geometria nas plantas e na separação das peças e elementos. Segundo Fuão<sup>49</sup>, para os partidários do Novo Brutalismo a ética estava no trabalhar uníssono com os novos cenários culturais do pós-guerra, na contemporaneidade da linguagem arquitetônica, na tecnologia e nas mudanças sociais. Era preciso criar uma arquitetura que criticasse e solucionasse os danos causados pelas quatro funções: habitar, trabalhar, recrear-se e circular. Fuão acrescenta que:

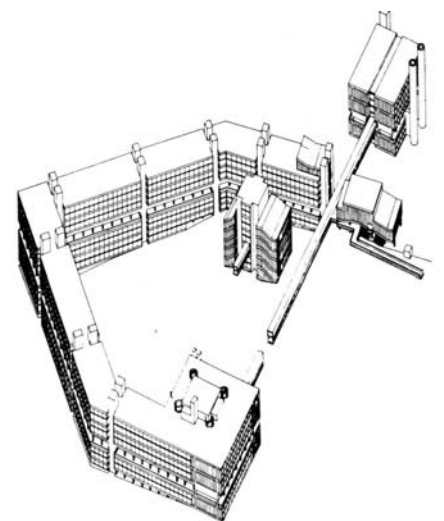
(...)o Novo Brutalismo não deveria ser uma linguagem formal, mas um modo experimental de situar-se e de atuar frente ao tema, ao programa, e aos materiais de um projeto. Talvez, exatamente por essas posturas que durante os anos 60-70 dedicava-se muito tempo à reflexão teórica do projeto, e muito pouco, sobre a construção e elaboração formal do projeto<sup>50</sup>.



**Fig. 299:** Escola em Hunstanton-Norfolk, 1949-1954, Alison & Peter Smithson.



**Fig. 300:** Illinois Institute of Technology (IIT), Chicago, 1938-1958. Mies van der Rohe.



**Fig. 301:** Sheffield University, Alison e Peter Smithson, 1953.

O passo inaugural aconteceria em 1949, ano em que os Smithson's venceriam o concurso para o projeto de uma escola em Hunstanton-Norfolk [fig.299], obra que seria concluída apenas em 1954. A escola que apresentava uma estrutura formal marcadamente racionalista causaria forte polêmica, pois eram explícitas as referências ao Instituto de Tecnologia de Illinois (IIT) (1938 a 1958) [fig.300] de Mies van der Rohe, além de evidentes referências à arquitetura japonesa. Sua desconcertante estrutura era composta por perfis metálicos industriais, totalmente aparentes. Também estavam expostos os componentes elétricos, hidráulicos e de calefação. Como numa fábrica ou em uma estação de trem, a torre da caixa d'água foi erguida destacada do conjunto edificado e, acabou por se tornar no símbolo da escola, como a torre do campanário em uma igreja. Este impactante edifício acabou por se tornar na primeira obra do Novo Brutalismo, embora Reyner Banham, em: "O Brutalismo em arquitetura, ética ou estética?", aponte o próprio Instituto de Illinois (1945-47) de Mies como o primeiro.

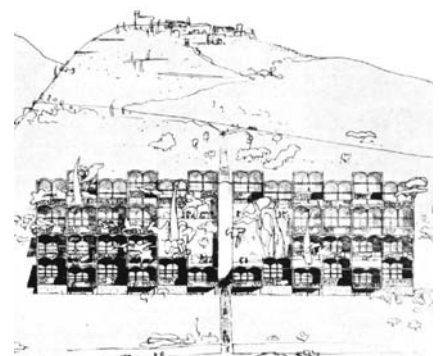
Inspirados nos estudos que promoviam sobre os padrões das sociedades primitivas, os Smithson's, juntamente com Aldo van Eick, Bakema e Candilis, acabariam por propor padrões novos de composição e organização formal como, a rua corredor externa e aérea, formas novas de associação volumétricas (*clusters*), formas abertas, acopláveis para estruturação do crescimento, aproximando-se assim dos japoneses, das propostas do grupo *Archigram* e de todas as utopias tecnológicas. Vale lembrar que as ruas corredores aéreas haviam sido propostas por Le Corbusier no prédio viaduto para o Rio de Janeiro, risco especialmente interpretado pelo conjunto Residencial Pedregulho de Reidy, que abrigava uma rua aberta para pedestres no 3º piso ainda em 1946, bem anterior, portanto, à Universidade de Sheffield (1953) [fig.301] ou ao Robin Hood Gardens (1969-1975), ambos dos Smithson's.

Neste mesmo momento, Louis Kahn realizava a Galeria de Arte da Universidade de Yale (1951-53) [fig.302], em concreto bruto, tijolos a vista e grandes cortinas de vidro. As lajes eram nervuradas em três sentidos, de forma a criar uma intrincada colméia em que ficavam expostos em seus vazios, equipamentos de iluminação, sonorização e prevenção de incêndio. Entretanto, são as surpreendentes obras da fase mediterrânea de Le Corbusier, como a Unidade de Habitação de Marselha (1947/52), os estudos Roq e Rob em Cap Martin (1949) [fig.303], e as Casa Jaoul (1952) [fig.304], em concreto bruto, que proporcionarão maior visibilidade a esta tendência. Reyner Banham seria o primeiro teórico a reunir todas estas expressões como uma única tendência, ao reuni-las sob quatro características comuns: legibilidade formal da planta; evidente exibição da estrutura; valorização e uso honesto dos materiais na sua inerente qualidade natural; e clara exibição dos serviços.<sup>51</sup>

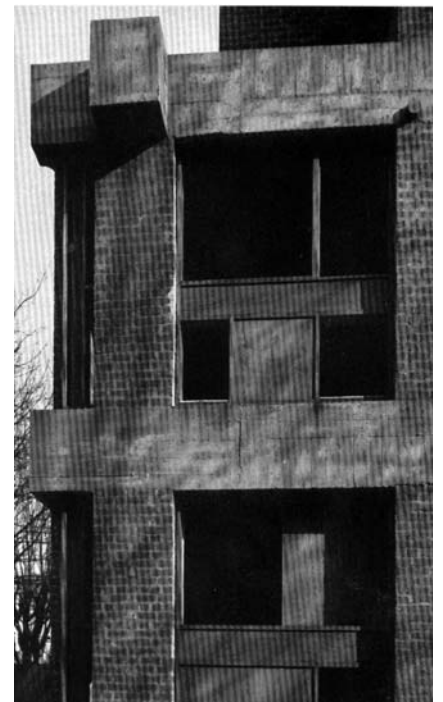
A surpreendente capacidade criativa de Corbusier surpreenderia o mundo. Desapareceram as conotações diretas da arquitetura baseada na máquina da primeira fase, como os



**Fig. 302: Galeria de Arte da Universidade de Yale, New Haven, 1951-1953, Louis Kahn.**



**Fig. 303: "Roq" e "Rob" em Cap Martin, 1949, Le Corbusier.**



**Fig. 304: As casas Jaoul em Neuilly-sur-Seine, 1952, Le Corbusier.**

prismas puros de superfícies brancas e lisas. Os esbeltos pilotis de seção cilíndrica transformaram-se em imensos pilares que se deformavam para receber espessas lajes que, por sua vez, incorporavam balcões e aparadores de sol. Todo o peso do mundo parecia se descarregar sobre aquelas obras. A curva agora fazia parte de seu repertório (talvez por influência da jovem arquitetura brasileira), mas não como parte de elemento geométrico regular e sim como uma espécie de deformação distorcida, semelhante às distorções tão exploradas em suas pinturas e tapeçarias. Seriam nos projetos da capela de Ronchamp (1950), dos palácios de Chandigarh (1950) e do convento de La-Tourette (1957) [fig.305], em que esta linguagem apareceria totalmente dominada.

- **As torres paulistas.**

As torres de escritórios sempre estiveram presentes na arquitetura moderna paulista, através de obras exemplares como o ed. Conde de Prates (1952) [fig.306] de Giancarlo Palanti no Vale do Anhangabaú, o ed. Conjunto Nacional (1955) [fig 307] de David Libeskind na Av. Paulista (de tipologia torre e embasamento), a Sede do IAB SP (1948) [fig.308] projetado por Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar, Zenon Lotufo e outros, o Edifício Itália (1953-56) [fig.309] de Franz Heep, na esquina da Ipiranga com a São Luís, o miesiano Ed. Barão do Iguape (1956) de Jacques Pilon e Giancarlo Gasperini, o edifício laminar V Avenida (1959) de Pedro Paulo de Mello Saraiva e Miguel Juliano, o edifício para o Banco Sul-Americano do Brasil S. A. (1960-63) de Rino Levi, também em tipologia base e torre.

Embora muitos sejam os exemplos, estes se valem de todas as tendências e influências possíveis e disponíveis, fato que revela o quão longe os arquitetos paulistas se encontravam, durante as décadas de 40 e 50, de uma uniformidade de abordagem ao tema edifício de escritórios inserido em tecido urbano de alta densidade que, diga-se de passagem, se transformava constantemente em função da chegada de novas tecnologias construtivas e de equipamentos de conforto. Sem dúvida, era ainda um período de busca e construção de uma linguagem mais adequada aos problemas brasileiros. Entretanto, não há como se negar a riqueza de propostas desse momento na arquitetura paulista, muito em função das várias contribuições realizadas por arquitetos europeus imigrados, como Franz Heep, Giancarlo Palanti, Jacks Pilon e Lucjan Korngold. Nessa mesma linha vale salientar a formação de Rino Levi, diplomado pela Faculdade de Arquitetura de Roma, onde teve como professor o grande Marcello Piacentini, além dos colegas Adalberto Libera, Ernesto Rogers e Enrico Perossuti.

Embora a experiência carioca também fizesse parte desse coquetel intelectual, essa se tratava basicamente de edifícios destinados a empresas tipo entidade única, como a ABI, o IRB e o Seguradoras dos Irmãos Roberto, o MES da equipe carioca comandada por Lúcio Costa e o Banco Boa Vista de Oscar em São Paulo. Além disso, não eram bastante altos para os padrões das



**Fig. 305: Convento de Saint-Marie-de-la-Tourette, 1957, França, Le Corbusier.**



**Fig. 306: Ed. Conde de Prates, 1952, São Paulo, arq. Giancarlo Palanti.**



**Fig. 307: Ed. Conjunto Nacional, 1955, São Paulo, David Libeskind**

necessidades paulistas (atingiam no máximo quinze andares) e poucos utilizavam subsolos.

Talvez, portanto, seja pela complexidade do programa, seja pelas dimensões do empreendimento, o exemplo paulista de maior destaque naquele momento para o que poderia ser uma torre de escritórios esteja no edifício CBI Esplanada (Companhia Brasileira de Investimentos)

É a partir da década de 1960 que os arquitetos de São Paulo iniciam uma busca por uma linguagem para edifícios de escritório, mais uniforme e condizente ao momento brutalista vivido. Porém, esta jamais se converteria em uma sintaxe tão coesa como a conseguida nos pavilhões baixos que reuniam sob as amplas coberturas horizontais, grandes espaços contínuos, pátios, núcleos funcionais e pisos em múltiplos desníveis unidos por rampas, características bem ilustradas pelo edifício da FAU de Artigas. Daí que, da impossibilidade da transferência do espírito próprio daqueles edifícios (prover a grande sombra), aproveitaram-se apenas questões tópicas, como as grandes empenas cegas, geralmente utilizadas nas laterais sem aberturas das torres laminares, os serviços e circulações verticais contidos em volumes destacados do corpo principal do edifício e, o concreto aparente.

Portanto, a rigor, o brutalismo paulista não aborda esse tema, restringindo-se basicamente a pavilhões baixos para escolas, ginásios de esporte, e principalmente residências. Para as torres de escritório, continuava aberta a temporada de caça.

Sendo assim, a tentativa dos arquitetos de Curitiba vinha para suprir algo que faltava à arquitetura moderna brasileira naquele momento e mais especificamente ao brutalismo paulista. Independentemente de terem ou não conseguido chegar à um bom termo, por si só essa iniciativa se trata de algo muito mais sério que um simples abastardamento daquela escola, como a literatura existente tem insinuado.

Há pelo menos 24 anteprojetos para esse tipo de edifício, sendo que destes, cinco foram construídos, sendo respectivamente o Departamento de Segurança Pública em Brasília em 1967, o edifício Sede da Petrobrás no Rio em 1967, o Hospital Militar em São Paulo em 1968, o Banco do Brasil em Caxias do Sul em 1970 e finalmente o Anexo do Plenário no Paraná em 1976.

Embora o sexto e possivelmente mais importante projeto infelizmente não tenha sido construído, o BNDE de Brasília, acabaria, no entanto, por possibilitar a construção da sede do BNDE do Rio de Janeiro, dentro de uma tipologia já familiar àqueles arquitetos, a torre de base quadrada com núcleo único central.



**Fig. 308: Ed. Sede do IAB/ SP, 1947, arquitetos: Abelardo de Souza, Galiano Campaglia, Hélio Duarte, Jacob Ruchti, Rino Levi, Roberto Cerqueira César e Zenon Lotufo.**



**Fig. 309: Ed. Itália, 1956. São Paulo, arq. Adolf Franz Heep.**



## NOTAS:

- <sup>1</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. Introdução, Tese de Doutorado, *Precisões Brasileiras*, 2002.
- <sup>2</sup> Comas utilizaria o termo incubação para denominar a fase de 1930 e 1936 em sua abordagem sobre a arquitetura moderna (1930 a 1960) realizada para o livro *Arquitetura Brasil 500 anos*, volume 1, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2002.
- <sup>3</sup> BRUAND, Yves - *Arquitetura Contemporânea do Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p.57.
- <sup>4</sup> COSTA, Lucio - *Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre*, Correio da Manhã, 1951.
- <sup>5</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias - Tese de Doutorado, Op. Cit, p. 61, 62.
- <sup>6</sup> BARDI, Pietro Maria - *Lembrança de Le Corbusier- Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984, p.68.
- <sup>7</sup> A questão da greve da Escola Nacional de Belas-Artes acontecida sob a direção de Lucio Costa em 1931 é também abordada por: Segawa (1998), p. 78-79; Bruand (1991), pp.71-74; Santos (1977), pp. 117-118.
- <sup>8</sup> Costa (1962), p. 192-193. A citação pertence ao “Depoimento de um arquiteto carioca”, de 1951.
- <sup>9</sup> SEGAWA, Hugo. *O Turista Incidental e o Turista Aprendiz*, em *Wright e Artigas, Duas Viagens*, de Adriana Irigoyen.
- <sup>10</sup> FERRAZ, Geraldo. (1965), p. 38, citado por Adriana Irigoyen em *Wright e Artigas Duas Viagens*, São Paulo: Ateliê Editorial / FAPESP, 2002, p. 46.
- <sup>11</sup> IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas, Duas Viagens*, São Paulo: Ateliê Editorial, FAPESP, 2002, p. 47.
- <sup>12</sup> IRIGOYEN, Adriana, op. Cit., p. 165.
- <sup>13</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias, Tese de Doutorado, op. cit, p. 65.
- <sup>14</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. Op. cit, p. 67.
- <sup>15</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Uma Certa Arquitetura Moderna Brasileira: experiência a reconhecer*, Textos Sobre a Arquitetura Moderna Brasileira. UFRGS.
- <sup>16</sup> BRUAND, Yves, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, Op. Cit.
- <sup>17</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro*, Textos Sobre a Arquitetura Moderna Brasileira. UFRGS.
- <sup>18</sup> BARDI, Pietro Maria - *Le Corbusier e o Brasil*. Op. Cit., p. 109.
- <sup>19</sup> HARRIS, Elizabeth - *Riscos Brasileiros*, São Paulo: Nobel, 1987, na página 74 expôs a seguinte tese: “As laterais (alas defronte a rua da Imprensa e rua Graça Aranha) alternavam janelas estreitas do lado da sombra com janelas largas e espaçadas, no lado exposto ao sol, reminiscência do Pavilhão Suíço de Le Corbusier (1930-1933)”. Segundo a explicação contida no memorial, procurou-se, com razão, exatamente o contrário disso: “Todas as salas de trabalho foram orientadas para o nascente e para o sul a fim de evitar o sol durante as horas de expediente; as galerias de circulação. Hall e pequenas dependências secundárias, para o norte e poente, servindo de proteção às primeiras; será a primeira vez, em toda a cidade, um edifício de vulto atende integralmente às imposições de uma boa orientação”. Oposto, portanto, da afirmação de Harris.
- <sup>20</sup> BARDI, Pietro Maria, Op. cit., p.89.
- <sup>21</sup> Le Corbusier chegou a pleitear para si a idéia de se locar na Ponta do Calabouço o aeroporto, porém essa já existia bem antes de sua chegada ao Rio de Janeiro.
- <sup>22</sup> Relatório de Le Corbusier ao Ministro Capanema em 1936, citado no livro *Affonso Eduardo Reidy*, Lisboa: Editora Blau, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, p.54.
- <sup>23</sup> Dos desencontros acontecidos entre Le Corbusier e os arquitetos brasileiros comandados por Lucio Costa, situação que se agravaria com a interrupção das comunicações acontecida na II Guerra Mundial, levariam o mestre suíço a se proclamar criador do risco final do MESP. Sobre isso ler *Le Corbusier e o Brasil*,

- <sup>24</sup> SEGRE, Roberto – “Jorge Machado Moreira, cem anos. A ortodoxia corbuseriana na obra de Jorge Machado Moreira”. In: *Revista Projeto Design* nº289, março de 2004, p.24.
- <sup>25</sup> MINDLIN, Henrique E.. *Arquitetura Moderna no Brasil*, Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000, p.166.
- <sup>26</sup> COMAS, Tese de Doutorado, p. 128
- <sup>27</sup> COMAS, Textos Sobre a Arquitetura Moderna Brasileira, Teoria Acadêmica, *Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro*, p. 3.
- <sup>28</sup> COMAS, Carlos Eduardo, Op. Cit. , fez uma análise desses termos em relação à uma citação de Lúcio Costa.
- <sup>29</sup> FRAMPTON, Kenneth - *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.310.
- <sup>30</sup> Carta de Lúcio Costa a Le Corbusier, 14/05/56. In: *Le Corbusier e o Brasil*, de Pietro Maria Bardi.
- <sup>31</sup> MONTANER, Josep Maria - *Después Del Movimiento Moderno, Arquitetura de la Segunda Mitad Del Siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993, p.36.
- <sup>32</sup> Em 5 de agosto de 1954 se iniciaria a maior crise política do Brasil, com a morte do major Vaz na rua Tonelero, a qual, 19 dias mais tarde, provocaria o suicídio do Presidente Getúlio Vargas.
- <sup>33</sup> CONY, Carlos Heitor - “Reformas e Crises”. In: *Folha de São Paulo*, 5 de agosto de 2003.
- <sup>34</sup> BILL, Max. “O Arquiteto, A Arquitetura, a Sociedade”, palestra realizada em 9 de julho de 1953 no recinto da FAU USP. In: *Depoimentos de Uma Geração - Alberto Xavier*. São Paulo: Cossac&Naify, 2003, p.158-163.
- <sup>35</sup> De certa forma, a linguagem das caixas prismáticas envidraçadas e contornadas por peristilos já havia sido abordada por Affonso Eduardo Reidy, nas obras para o Colégio Brasil-Paraguai em Assunção (1952) e principalmente o Museu da Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 1953.
- <sup>36</sup> WISNIK, Guilherme – “Caminho das Pedras, A construção da Beleza Leve”. In: *Caderno Sinapse da Folha de São Paulo*, terça-feira, 29 de julho de 2003.
- <sup>37</sup> Hugo Segawa defende em seu livro *Arquitetura no Brasil, 1900-1990*, Edusp, São Paulo, 1999, ter havido uma continuidade natural entre as escolas carioca e paulista. “Mas o fator mais palpável para a materialização de uma arquitetura formalmente identificável como ‘paulista’ deveu-se ao seu caráter de continuidade à linha carioca”. P.147. Já para Ruth Verde Zein, é justamente o fato de não se assumir uma ruptura entre as duas escolas que impede um maior conhecimento sobre a segunda, a Escola Paulista. (Ver Tese de Mestrado *Arquitetura Brasileira, Escola Paulista e as Casas de Paulo Mendes da Rocha*, UFRGS, PROPAR, 2000, pp.15-17).
- <sup>38</sup> Autores como Yves Bruand, Hugo Segawa e, mesmo arquitetos como Rui Ohtake e Abrahão Sanovicz sempre defenderam a idéia de continuidade entre essas duas escolas, a carioca e a paulista. Para se entender mais do assunto, ler a Tese de Mestrado de Ruth Verde Zein, *Arquitetura Brasileira, Escola Paulista, e as Casas de Paulo Mendes da Rocha*, orientada por Carlos Comas, realizada na UFRGS, PROPAR, em 2000.
- <sup>39</sup> BASTOS, Maria Alice Junqueira - *Pós-Brasília, Rumos da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP, 2003, p.5.
- <sup>40</sup> FRAMPTON, Kenneth - *Modern Architecture: a Critical History*. London: Thames and Hudson, 1980.
- <sup>41</sup> Bruand, Yves, Op. Cit.
- <sup>42</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias- Tese de Doutorado prestada na Universidade de Paris VIII, em 2002, sob a orientação de Philippe Panerai, *Precisões Brasileiras, sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-1945*. p. 19.
- <sup>43</sup> Jane Jacobs, *Morte e Vida de Grandes Cidades*.
- <sup>44</sup> Kevin Lynch, *A Imagem da Cidade, ?De que Tiempo es este Lugar, La Buena Forma de la Cidade*.

---

<sup>45</sup> Steven Kent Peterson em seu artigo *Espaço e Anti-espaço*, em que compara as duas formas de se perceber o espaço, o espaço figurativo X o espaço abstrato, conclui que o pós-modernismo trouxe apenas modificações estéticas e não espaciais, sendo portanto uma continuidade da proposta abstrata aplicada pelo Movimento-Moderno.

<sup>46</sup> Aldo van Eyck, citado por Herman Hertzberger em seu livro, *Lições de Arquitetura*, Martins Fontes, São Paulo, 1999, p.192 e 193.

<sup>47</sup> Aldo van Eyck, op. Cit.

<sup>48</sup> FUÃO, Fernando Freitas. *Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno*. Site Vitruvio, texto especial 036 de dezembro de 2000.

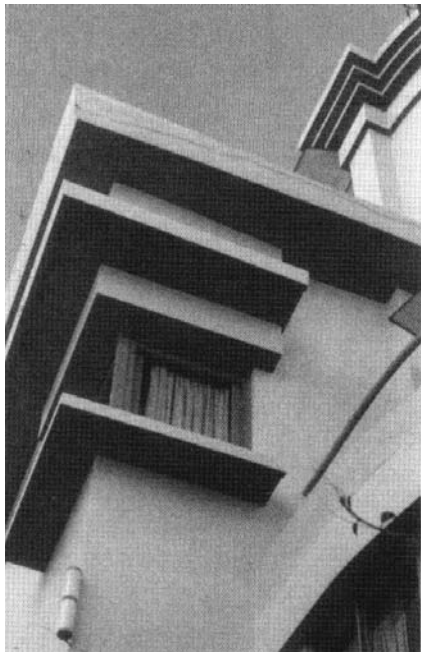
<sup>49</sup> FUÃO, Fernando Freitas. Op. Cit.

<sup>50</sup> FUÃO, Fernando Freitas. Op. Cit.

<sup>51</sup> BANHAM, Reyner. *Brutalismo em Architectura, ética ou estética?*, Barcelona. Ed. Gustavo Gili, 1966.

## QUINTA PARTE

## O MODERNO EM CURITIBA A ARQUITETURA IMPORTADA E A OBRA DOS ENGENHEIROS



**Fig. 310:** Frederico Kirchgassner. Residência do arquiteto em Curitiba, 1930.



**Fig. 311:** Frederico Kirchgassner. Residência Bernardo Kirchgassner, Curitiba, 1936.

A arquitetura moderna dera seus primeiros e tímidos sinais de vida neste Estado ainda nos anos 30. As primeiras obras em estilo moderno de Curitiba são as duas residências de Frederico Kirchgässner, uma delas construída para si mesmo (1930) [fig.310] e outra para seu irmão (1936) [fig.311]. Após o trauma causado na cidade, o arquiteto desiste de novas tentativas nesta linguagem. A década de 40 traz a importante contribuição de Vilanova Artigas, através da Residência Joel Vilanova Artigas (1944) [fig.316] e o Hospital São Lucas (1945) [fig.312]. Embora arquitetos paulistas como Oswaldo Arthur Bratke (residências das famílias Kopp e Maia) [fig.313] e Adolf Franz Heep<sup>1</sup> (projeto para o edifício sede do antigo Ipase) [fig.315] tenham atuado por aqui, os anos 50 aconteceram principalmente sob a influência da escola carioca. As obras deste momento foram os edifícios para o Centro Cívico de Curitiba [fig.314], projetados pelos arquitetos Olavo Reidig de Campos, Flávio Amílcar Régis e Sérgio Rodrigues, chefiados por David Xavier de Azambuja. Duas outras obras dariam o testemunho concreto da arquitetura carioca: o edifício Sede da Delegacia Regional do IAPAS (1955) [fig.317], projetado pelo arquiteto carioca Ulisses Burlamaqui, e as obras da Faculdade de Educação e Economia (1962) [fig.318] de David Xavier de Azambuja. Correndo por fora deste circuito estava a sóbria arquitetura de Rubens Meister, uma espécie de fusão entre a



**Fig. 312:** João Batista Vilanova Artigas. Hospital São Lucas, Curitiba, PR, 1945.



**Fig. 313:** Oswaldo Bratke, residência Manoel Bley Maia em Curitiba, 1962.



**Fig. 314:** Centro Cívico de Curitiba. Edifício da Secretaria da Assembléia Legislativa, projeto Olavo Reidig de Campos, 1951.



**Fig. 316: João Batista Vilanova Artigas. Residência Joel Vilanova Artigas, Curitiba, 1944.**

rigorosa arquitetura miesiana e as possibilidades do concreto armado, apresentadas aos brasileiros por Le Corbusier. Meister já contava com alguns edifícios em construção, como o Teatro Guaíra (1951) [fig.319], o Centro Politécnico (1956) [fig.320] e a Prefeitura Municipal de Curitiba (1960) [fig.323]. Outro nome que não deve deixar de ser mencionado, é o de Ayrton "Loló" Cornelsen [fig.321], responsável pela criação de algumas residências nos anos 50, de vocabulário vinculado às interpretações dos ensinamentos de Le Corbusier, dissecadas no recente livro *Espirais de Madeira* de Irã Dudeque.



**Fig. 315: Adolf Franz Heep e Elgson Gomes. Edifício Souza Naves, 1953.**



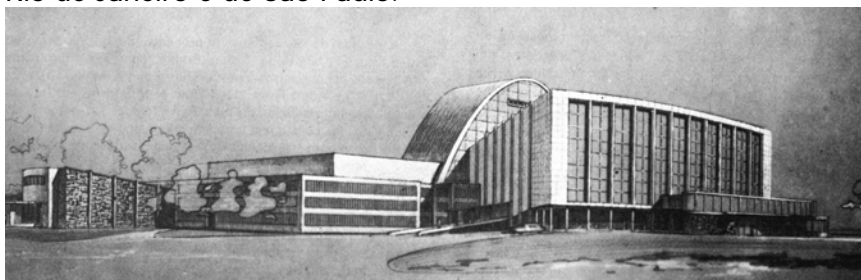
**Fig. 317: Ulisses Burlamaqui. Edifício Sede da Delegacia Regional do IAPAS, 1955, Curitiba.**

Para o estudo dos concursos paranaenses, estes cinco primeiros anos (1957-1961) deste recorte analítico representam a Fase de Preparação, período em que se estabeleceriam as bases



**Fig. 318: David Xavier de Azambuja, Faculdade de Educação e Economia, Curitiba, 1962.**

mínimas necessárias para a futura produção de uma arquitetura em escala e qualidade. Este assunto<sup>2</sup> será retomado nessa dissertação, pois requer um certo cuidado. Por enquanto, pode-se dizer que, embora existissem engenheiros arquitetos que já desenvolvessem uma arquitetura diferenciada em Curitiba, a maior parte da arquitetura de qualidade existente até então acontecera via importação, fruto de sazonais contratações de profissionais do Rio de Janeiro e de São Paulo.



**Fig. 319: engenheiro Rubens Meister. Teatro Guaíra, 1948, Curitiba.**

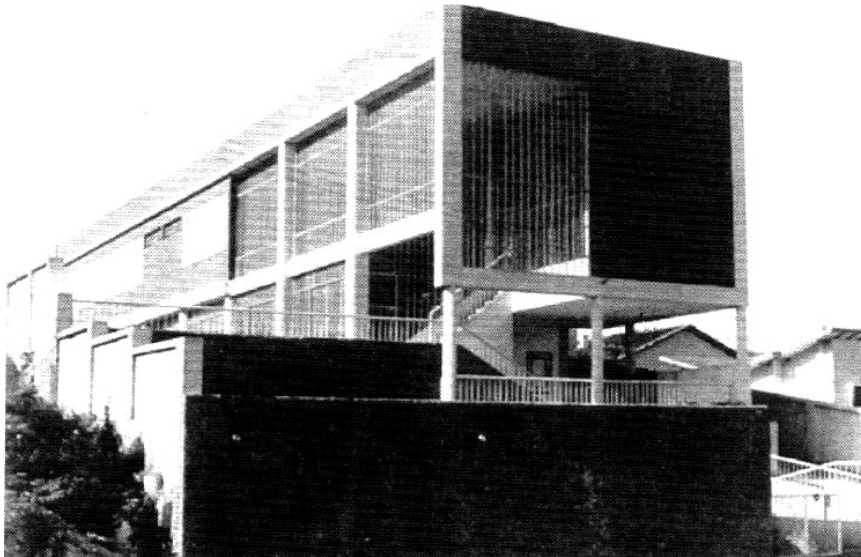
No entanto, especialmente grave naquele momento era a precária sistemática de transferência de conhecimentos que, obviamente não envolvia discussão crítica sobre criação e produção de arquitetura, situação resultante da inexistência de uma faculdade dessa área em Curitiba. Assim, os edifícios realizados pela nova arquitetura simplesmente apareciam na cidade, como que caídos de pára-quedas, isto é, sem o necessário envolvimento da sociedade, ou ainda, sem uma real discussão sobre o lugar e seu impacto no tecido urbano. Em outras palavras, tratava-se ainda de uma arquitetura imposta, escolhida pelo Governo Estadual como forma de marcar uma diferenciação frente administrações anteriores e, assim, estabelecer uma imagem de personalidade pujante (lembre-se do impacto que a arquitetura nacional já causava nos países desenvolvidos, sendo escolhida, portanto, como modelo para obras governamentais, como se verificara nas gestões para o governo de Minas



**Fig. 320: Rubens Meister. Centro Politécnico, 1956, Curitiba.**

Gerais, 1950-1954, e presidência da República, 1956-1961, de Juscelino Kubitschek).

O meio acadêmico era essencial para essa adequação e assim o haviam confirmado os grandes centros do país. Segundo Silviane Rosi Muller<sup>3</sup>, “Na década de 1940 existia no Brasil uma única faculdade de arquitetura, que habilitava os alunos para o desenho técnico. Em 1945, o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, transformou-se na Faculdade de Arquitetura. O Instituto Mackenzie inaugurou sua Faculdade de Arquitetura em 1947, seguido da Universidade de São Paulo, a FAU USP, em 1948”.



**Fig.322: Vilanova Artigas. Residência João Luiz Bettega, 1946, Curitiba.**

Em meados da década de 1950 começaram a se registrar tentativas no sentido da criação de uma escola de arquitetura em Curitiba, principalmente na fundação da Universidade Católica, quando se cogitou incluir um curso de arquitetura em sua estrutura original, iniciativa que acabou por não vingar. Silviane Muller<sup>4</sup> aponta ainda que em 1955 foi criada uma comissão designada pela Congregação da Escola de Engenharia da Universidade do Paraná, composta pelos engenheiros professores Rubens Meister, Paulo Augusto Wendler e Ralph Jorge Leitner, com propósito de analisar a possibilidade de criação de uma escola de arquitetura nesta universidade. Apenas em 1957 essa idéia ganhou força e foi apresentada no Rio de Janeiro à Comissão de Ensino Federal onde tramitou por mais de um ano e resultou rejeitada. Essa comissão ampliada ainda pelas presenças de Romeu Paulo de Costa e Samuel Chamecki levou então à Reitoria uma proposta em que subordinava o curso à Escola de Engenharia, aproveitando as disciplinas em comum já existentes naquele curso. Essa proposta foi aprovada em maio de 1961, após quatro anos de intermediações.

Há, portanto, nesse procedimento de implantação de uma escola de arquitetura em Curitiba, uma nítida idéia de preparação e amadurecimento que se alongaria por quase toda a década de 1950. Assim, em 1962 chegariam os arquitetos imigrantes de



**Fig. 321: Ayrton “Loló” Cornelsen. Residência do arquiteto, Curitiba, construída em 1946, demolida em 1999.**

diferentes centros do Brasil convidados a atuar no corpo docente no recém criado Curso de Arquitetura da UFPR.



**Fig. 323: Rubens Meister. Prefeitura Municipal de Curitiba, 1960.**

## NOTAS

<sup>1</sup> Adolf Franz Heep foi vencedor de concurso privado para a sede do IPASE, em parceria com o arquiteto paranaense Elgson Gomes, com quem elaborara anos antes o conjunto Mapi, edificado na praia de Caiobá, litoral do Paraná.

<sup>2</sup> Irã Dudgeon considera que a Arquitetura Moderna já estava profundamente enraizada em solo paranaense bem antes da fundação do Curso de Arquitetura da UFPR, em 1961. Para ele, a atividade de arquitetos e engenheiros locais como Rubens Meister, Elgson Gomes e Ayrton ‘Loló’ Cornelsen são uma prova cabal da desenvoltura da arquitetura local frente ao que era produzido em outros Estados. Segundo suas palavras: “Depois, seria divulgada uma versão completamente fantasiosa para inflar a importância nesse processo do Curso de Arquitetura da UFPR, que deixava de ser um dos itens que transformaram a urbe de Curitiba, para se converter em nascedouro e berçário de *todas* as transformações. Divulgada pelos próprios envolvidos, foi tantas vezes repetida, que acabaria sendo aceita como verdade. O resumo desta versão ensinava que antes de 1962, quando o Curso de Arquitetura da UFPT começou a funcionar, Curitiba era uma terra arrasada, um deserto de homens, idéias e construções. E coube a uma leva de profissionais cariocas, gaúchos e paulistas, reunidos para lecionar no curso de arquitetura, apresentar elevadas culturas construtivas a uma clientela dissoluta e ignorante, que mal sabia soletrar a palavra arquitetura. Não fossem estes profissionais Curitiba se manteria presa ao ecletismo histórico do início do século XX, petrificada e vazia de conceitos”. Ver em *Espiraís de Madeira*, Studio Nobel, FAPESP, São Paulo, 2001, p.215.

<sup>3</sup> MULLER, Silviane Rosi. *Arquitetura e Ensino no Paraná: Uma Trajetória em Análise*. Tese de Mestrado prestada frente a UFRS, PROPARG, e, 2001, sob a orientação de Prof. Dr. Elvan Silva, p.65.

<sup>4</sup> MULLER, Silviane Rosi. Op. Cit., p. 66<sup>4</sup> Adolf Franz Heep foi vencedor de concurso privado para a sede do IPASE, em parceria com o arquiteto paranaense Elgson Gomes, com quem elaborara anos antes o conjunto Mapi, edificado na praia de Caiobá, litoral do Paraná.



---

<sup>4</sup> Irã Dudeque considera que a Arquitetura Moderna já estava profundamente arraigada em solo paranaense bem antes da fundação do Curso de Arquitetura da UFPR, em 1961. Para ele, a atividade de arquitetos e engenheiros locais como Rubens Meister, Elgson Gomes e Ayrton Lolo Cornelsen são uma prova cabal da desenvoltura da arquitetura local frente ao que era produzido em outros Estados. Segundo suas palavras: “Depois, seria divulgada uma versão completamente fantasiosa para inflar a importância nesse processo do Curso de Arquitetura da UFPR, que deixava de ser um dos itens que transformaram a urbe de Curitiba, para se converter em nascedouro e berçário de *todas* as transformações. Divulgada pelos próprios envolvidos, foi tantas vezes repetida, que acabaria sendo aceita como verdade. O resumo desta versão ensinava que antes de 1962, quando o Curso de Arquitetura da UFPT começou a funcionar, Curitiba era uma terra arrasada, um deserto de homens, idéias e construções. E coube a uma leva de profissionais cariocas, gaúchos e paulistas, reunidos para lecionar no curso de arquitetura, apresentar elevadas culturas construtivas a uma clientela dissoluta e ignorante, que mal sabia soletrar a palavra arquitetura. Não fossem estes profissionais, Curitiba se manteria presa ao ecletismo histórico do início do século XX, petrificada e vazia de conceitos”. Ver em *Espirais de Madeira*, Studio Nobel, FAPESP, São Paulo, 2001, p.215.

<sup>4</sup> MULLER, Silvine Rosi. *Arquitetura e Ensino no Paraná: Uma Trajetória em Análise*. Tese de Mestrado prestada frente a UFRS, PROPAR, e, 2001, sob a orientação de Prof. Dr. Elvan Silva, p.65.

<sup>4</sup> MULLER, Silvine Rosi. Op. Cit., p. 66

## SEXTA PARTE

**A FASE DE PREPARAÇÃO, 1957 A 1961.**

No cenário internacional, 1957 foi o ano em que se iniciou a obra do Convento La Tourette [fig.324] de Le Corbusier, toda em concreto aparente. Duas torres em fases distintas de concepção marcam o ano de 1958: a polêmica Torre Velasca em Milão (1950-1958) [fig.325] do grupo milanês BBPR (Belgiojoso, Banfi, Peressutti e Rogers) tem suas obras concluídas, enquanto iniciam-se as fundações da prismática caixa de cristal, o Seagram Building [fig.326] de Mies van der Rohe e Philip Johnson. Também acontece em 1958 o destacado concurso internacional para a Reurbanização da Cidade de Berlim, oportunidade em que o TEAM X apresentaria suas novas posturas frente ao planejamento urbano. Em 1959 estão em andamento as obras paradigmáticas do Instituto de Biologia Salk [fig.327] e a do Laboratório de Pesquisa Richards, ambas de Louis Kahn. No ano de 1960 Kevin Lynch publicaria *Image of the City* e, finalmente, em 1961, Jane Jacobs publicaria *Death and Life of Great American Cities*, duas obras que denunciavam um novo espírito para a arquitetura.

Montaner<sup>1</sup> chama a atenção para a transferência de foco da arquitetura que passa da Europa para os EUA, através da continuidade da tradição de Frank Lloyd Wright (Museu Guggenheim de NY), do formalismo e ecletismo de Eero Saarinen, da modernidade tradicional de Louis Kahn e dos arranha-céus americanos executados pelos grandes grupos empresariais de arquitetos como o SOM (Skidmore, Owings & Merrill) e o PEI and Partners. Sabe-se que a II guerra Mundial foi na realidade uma guerra entre europeus e, que a Europa se encontrava totalmente destruída em 1945. Grande parte dos intelectuais já haviam se transferido para outros países ainda antes da guerra eclodir e, os EUA foram o destino preferido pela maioria deles. Assim, a migração de parte dos conhecimentos da arquitetura moderna que na década de 20 chegaram à Europa vindos da América através das obras de Wright, retornava décadas depois.

No Brasil, é de 1957 o concurso para o Plano Piloto de Brasília vencido por Lucio Costa. É também em 1957 em que se iniciam os projetos de Lina Bo Bardi para o MASP que se concluiria apenas em 1969, ano em que também se finaliza a *Maison du Brésil* (1953-59) na Cidade Universitária de Paris, com risco inicial de Lucio Costa alterado pela execução de Le Corbusier. A Casa do Brasil é a primeira obra brutalista com sangue carioca, contra a vontade de Lucio Costa, a bem da verdade. O MASP é um caso à parte, pois, por algum tempo, essa e outras obras de Lina Bo Bardi permaneceram inseridas numa espécie de classificação especial, paralela à escola brutalista paulista, dominada pela personalidade de Artigas. A associação de Lina com o Brutalismo aconteceria bem mais tarde e, a esse respeito Ruth Verde Zein atesta:

(...) quero destacar uma das mais importantes figuras desse brutalismo paulista, à qual só tardiamente se deu o devido valor e importância, e sobre a qual não se encontra nenhum texto que



**Fig. 324: Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette, França, Le Corbusier, 1957.**



**Fig. 325: Belgiojoso, Peressutti e Rogers (BBPR), Torre Velasca, 1950-1958.**



**Fig. 326: Seagram Building, 1954-1958. Mies van der Rohe.**

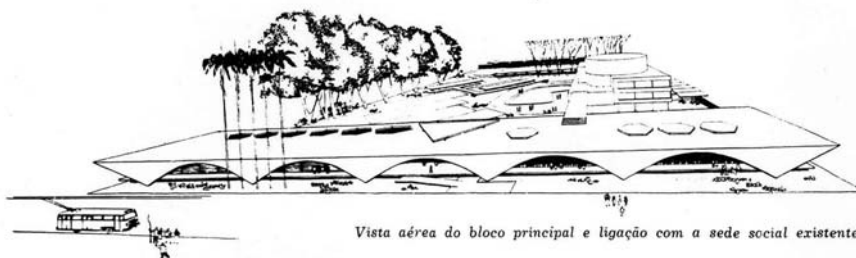


**Fig. 327: Instituto Biológico Salk, 1959-1965. Louis Kahn.**

indique sua pertinência à escola paulista: a arquiteta Lina Bo Bardi. Qualquer análise do brutalismo paulista que vier a ser feita com maior amplitude deverá sempre considerar sua contribuição.<sup>2</sup>

Nesta mesma linha vai Fernando Fuão ao afirmar que "(...) indiscutivelmente Artigas e Lina Bo Bardi transfiguraram acentuadamente a linguagem do Novo Brutalismo europeu ao ponto de inaugurar uma linguagem própria e peculiar<sup>3</sup>".

Entretanto, não havia ainda em 1960 o afastamento crítico necessário para se falar em escola carioca, quanto mais em escola paulista, embora desde 1955 Hitchcock<sup>4</sup> já fizesse distinção entre a arquitetura do Rio e São Paulo e falasse de uma escola carioca ao invés de uma arquitetura moderna brasileira. A obra de maior porte de Vilanova Artigas era o Estádio do Morumbi [fig.328] de 1952, executada em parceria com Cascaldi. Entre 1952 e o início de 1959, Artigas faria importantes projetos, mas sempre restrito à casas unifamiliares. Apenas em meados de 1959 iniciaria sua série de obras de maior porte, como o Colégio de Itanhaém (1959) [fig.329], o Ginásio de Guarulhos (1960), a FAU USP (1961-69) [fig.330], o Vestiário do São Paulo F. C. (1961), a Garagem de Barcos do Clube Santa Paula (1961) [fig.331] e o Ginásio de Utinga em Santo André (1963). O já citado MASP de Lina Bo Bardi seria concluído apenas em 1961, mesmo ano do Ginásio do Clube Atlético Paulistano de Paulo Mendes da Rocha, projetado em 1958. Portanto, no que concerne aos concursos paranaenses executados à partir de 1962, além das residências unifamiliares, não há como se falar em grandes obras referenciais como antecedências paulistas, pois essas ainda estavam em processo de criação e construção. As precedências, então, eram todas de origem carioca. Isto está explicitamente declarado nos projetos dos concursos relacionados neste período, cheios de citações às obras cariocas e em especial, aos palácios de Oscar recém construídos em Brasília. Não há como deixar de se referir à eles na proposta de Pedro Paulo de Mello Saraiva e equipe para o 2º prêmio do Clube Paulistano (1958) [fig.332], embora essa se apresente toda em concreto aparente<sup>5</sup>. O mesmo se sucede com a proposta de Eduardo Kneese de Mello e equipe para o projeto agraciado com o 2º prêmio no concurso da Assembléia Legislativa de São Paulo (1961) [fig.320], em que o pavilhão dos plenários é uma caixa de vidro contornada por pilares seriados com mísulas curvas. Também o projeto de Fabio Penteadó e equipe para o Paço Municipal de Campinas (1957) [fig.333] não foge à regra e faz explícita referência ao MESP.



**Fig. 332:** Segundo prêmio concurso Clube Atlético Paulistano, 1957, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi.



**Fig. 328:** Vilanova Artigas, Estádio do Morumbi, São Paulo, 1952.



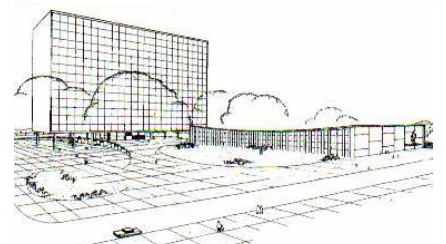
**Fig. 329:** Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, Ginásio de Itanhaém, SP, 1959.



**Fig. 330:** Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, FAU USP, SP, 1961-69.



**Fig. 331:** Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, Garagem de Barcos Santa Paula Iate Clube, São Paulo, SP, 1961.



**Fig. 333:** Concurso Paço Municipal de Campinas, SP, 1957, Fábio Penteadó, Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi.

O período de 1957 a 1961, portanto, deve ser entendido como a preparação aos concursos paranaenses, pois aborda os cinco anos corridos em que os arquitetos paulistas que se transfeririam à Curitiba a partir de 1962 ainda residiam em São Paulo. Nesta cidade complementariam suas formações acadêmicas e adquiririam experiência pela participação como co-autores ou colaboradores em concursos junto aos grandes escritórios de arquitetura. Vale lembrar a colaboração com Pedro Paulo de Melo Saraiva no 2º prêmio do Clube Atlético Paulistano [fig.334], em 1958, vencido por Paulo Mendes da Rocha.

O concurso para o Paço Municipal de Campinas (1957) [fig.319] inicia a série por ser o primeiro em que os arquitetos paulistas Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi (que ainda cursavam o último ano da Mackenzie) receberiam premiações. Tratou-se de uma colaboração com o arquiteto Fábio Penteadó que, os convidaria dois anos depois para atuarem como co-autores no concurso para a sede do Harmonia Clube de Tênis [fig.321], anteprojetado que receberia o 1ºprêmio.

Esta fase termina com o já citado concurso para a Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, acontecido em 1961 e, vencido pela experiente equipe de Adolpho Rubio Morales, Ricardo Sievers e Rubens Carneiro Viana. Os quatro futuros imigrantes paulistas, Luiz Forte Netto (Mackenzie, 1958); José Maria Gandolfi (Mackenzie, 1958); Joel Ramalho Junior (Mackenzie, 1959); e Roberto Luis Gandolfi (Mackenzie, 1962), atuariam juntos nesse concurso, trabalhando em co-autoria com o experiente Eduardo Kneese de Mello, ocasião que lhes renderia o 2º prêmio.

Estes quatro jovens arquitetos paulistas constituirão a base principal de uma sistemática aplicada para concursos em Curitiba, que devido a importância e a frequência das premiações, passarão a ser conhecidos pelas publicações especializadas como o Grupo do Paraná<sup>6</sup>.

A idéia de grupo é imediata, pois, além de amigos entre si e dois deles serem irmãos, são contemporâneos do Instituto Mackenzie, onde estudaram arquitetura. Mesmo após a separação causada pela ida de Luiz e José Maria para Curitiba em 1962, o grupo voltaria a se reunir pouco tempo depois, com as transferências em definitivo para aquela cidade, de Roberto em 1964 e Joel em 1967. De suas personalidades diferentes, habilidades complementares, capacidade de leitura do momento vivido pela arquitetura nacional e, principalmente, pela disposição de trabalhar em grupo, surgiria a estrutura que por algum tempo conduziria distintos aspectos da arquitetura que se formaria em Curitiba.

A parceria mais comum acontece entre Forte Netto e José Maria Gandolfi. Até 1967, data de sua ida para Curitiba, Joel Ramalho Junior aparecerá frequentemente coligado a Eduardo Kneese de Mello, com quem dividia um escritório de projetos em São Paulo. Roberto Gandolfi, o mais jovem deles, colabora constantemente em diversas parcerias até se graduar e se transferir para Curitiba.



**Fig. 334: Concurso Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, 1961. Perspectiva do projeto premiado em segundo lugar.**



**Fig. 335: 1º prêmio concurso Sociedade Harmonia Clube de Tênis, 1959, São Paulo, Fábio Penteadó, Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi.**

Dos nove concursos listados nesta Fase de Preparação, há três centros político-administrativos, seguindo uma tendência nacional surgida com o concurso para o Plano Diretor da cidade de Brasília: Paço Municipal de Campinas (1957); Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul (1958) e Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo (1961). Quatro sedes para clubes sociais, todas situadas na cidade de São Paulo: Clube Atlético Paulistano (1958); Harmonia Clube de Tênis (1959); Jockey Clube de São Paulo do Largo do Ouvidor (1959) e Clube Israelita Brasileiro Macabi (1960). Um centro educacional: Centro Evangelista de Porto Alegre (1959). Um hospital em São Paulo: Hospital do Coração (1961).

---

## NOTAS

<sup>1</sup> MONTANER, Josep Maria – *Después del movimiento moderno – arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p.71.

<sup>2</sup> ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura Brasileira, Escola Paulista e as Casas de Paulo Mendes da Rocha*, tese de mestrado realizada junto à Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PROPARG, orientada por Carlos Eduardo Dias Comas, p.42.

<sup>3</sup> FUÃO, Fernando Freitas. *Brutalismo, a Última Trincheira do Movimento Moderno*, comunicação inédita apresentada ao III Seminário Docomomo Brasil, *A Permanência do Moderno*, São Paulo, 8 a 11 de dezembro de 1999. Sem numeração de página.

<sup>4</sup> HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American Architecture since 1945*, New York, MOMA, 1955.

<sup>5</sup> O Palácio dos Arcos de Brasília, primeira obra de Oscar Niemeyer em concreto aparente, foi projetado em 1959 e construído entre 1965 e 1967.

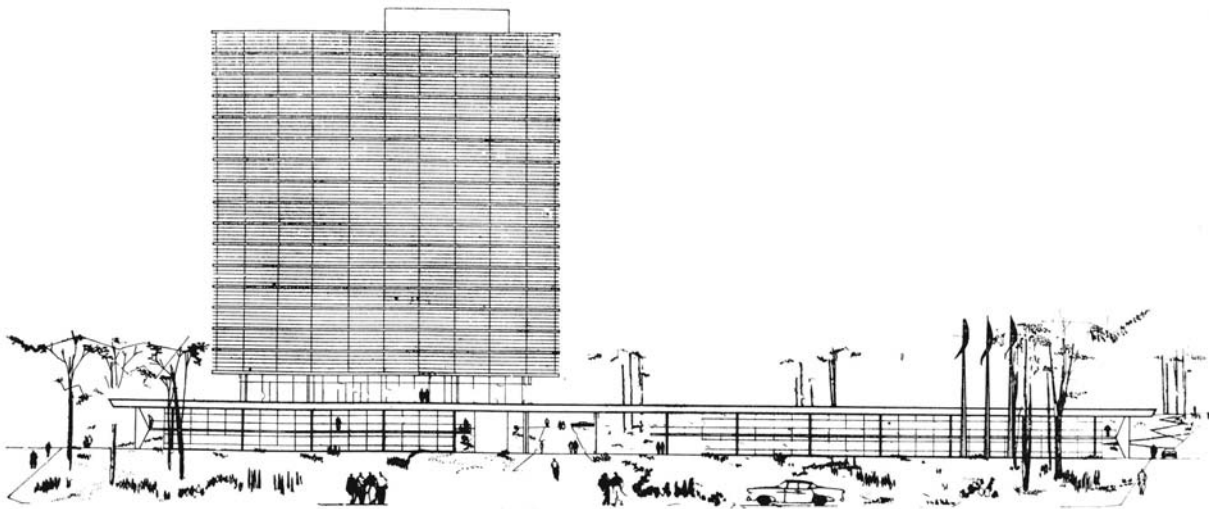
<sup>6</sup> O termo Grupo do Paraná é visto na literatura especializada com frequência. Mário. A Ceniuel em sua Dissertação de Mestrado para a FAU/USP, São Paulo, 1992, *Prática Arquitetônica como Forma de Elaboração de uma Crítica Arquitetônica*, em *A terceira geração de Arquitetos na Esplanada do Santo Antonio*, dedica um capítulo inteiro ao Grupo do Paraná. Em entrevista concedida por Flávio Marinho Rêgo a Edgar Graef, registrada em seu *Arquitetura Brasileira pós Brasília/Depoimentos*, IAB/RJ, Rio de Janeiro, 1978, p.167, conta-se: “Eu acho a arquitetura do Artigas e do Grupo do Paraná muito parecidas. É o que se chama arquitetura de vontade. É um grupo se unir, se sentir forte como grupo e, por vontade, impor uma determinada forma que não é espontânea, não é uma forma nossa, da necessidade local. (...) É uma arquitetura imposta, uma arquitetura autoritária”. Alberto Xavier em seu *Arquitetura Moderna em Curitiba*, editado pela Pini com 1ª edição em 1986 cita na nota do autor: “A década de 60 caracterizou o surgimento, no cenário nacional, de um grupo de arquitetos paranaenses, através da participação expressiva em inúmeros concursos de arquitetura”. Hugo Segawa em seu *Arquitetura no Brasil, 1900-1990*, Edusp São Paulo, 1999, pág. 152, vincula os quatro arquitetos imigrados de São Paulo para Curitiba (Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Gandolfi e Joel Ramalho Jr.) como herdeiros diretos da arquitetura de São Paulo.

- 
- **Ficha:**.....nºI
  - **Ano:**.....1957
  - **Concurso:**.....**Paço Municipal de Campinas**
  - **Tipo:**.....Concurso Nacional
  - **Local:**.....Área central de Campinas, SP.
  - **Promoção:**.....Prefeitura Municipal de Campinas (pref. Ruy Helmeister Novais)
  - **Organização:**.....IAB/SP.
  - **Comissão Julgadora:**  
Arq. Rino Levi  
Arq. Affonso Eduardo Reidy  
Arq. Umberto Aveniente.
  - **Consultor:**.....
  - **Nº de Inscritos:**.....
  - **Nº de Anteprojetos Analisados:**.....
  - **Publicações:**.....Revista Acrópole nº 230, dez. de 1957, p. 43 até 49.
  - **Área do terreno:**.....210.000,00m<sup>2</sup> (quadra inteira)
  - **Área construída:**.....17.400,00m<sup>2</sup>  
.....(taxa de ocupação = 1/3 da área total do lote).
  - **Pré condição:**.....preservar as árvores existentes no lote
- 
- **Premiação:**

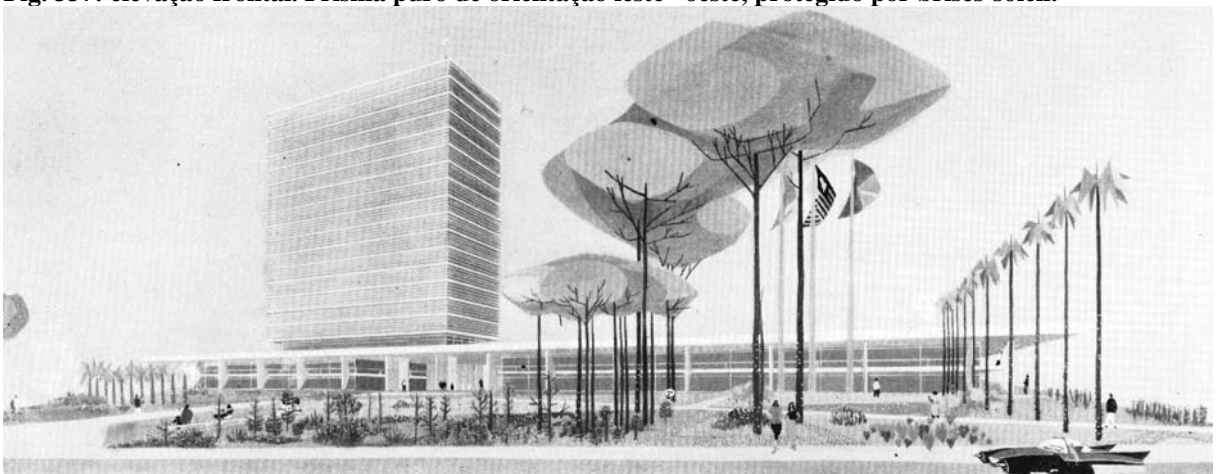
- 
- **PRIMEIRO PRÊMIO:**.....São Paulo, SP.  
Arq. Ricardo Sievers  
Arq. Rubens Carneiro Viana



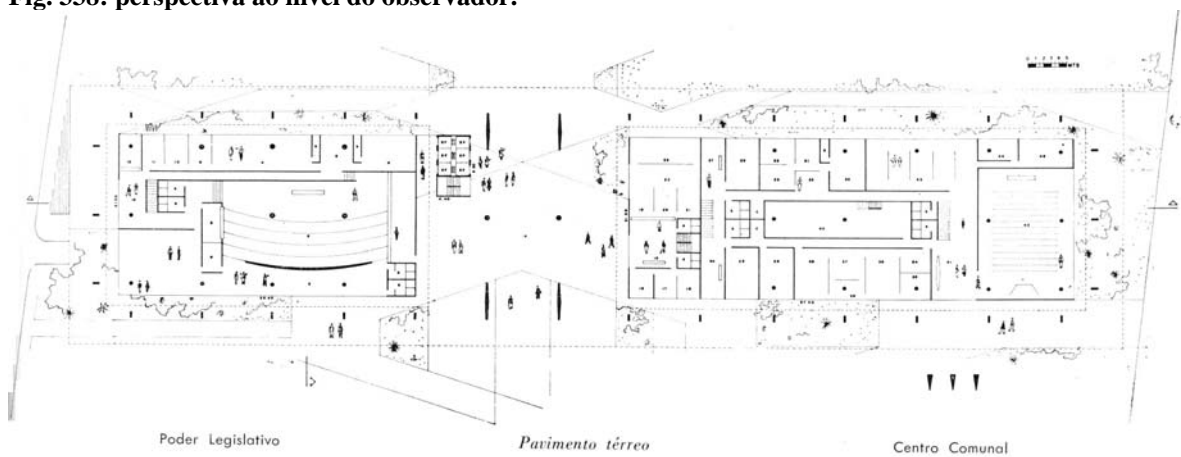
**Fig. 336: perspectiva externa. Tipologia adotada: Torre sobre embasamento, sendo que a base é composta por dois edifícios independentes de dois pavimentos cada, separados por uma ampla passagem pública.**



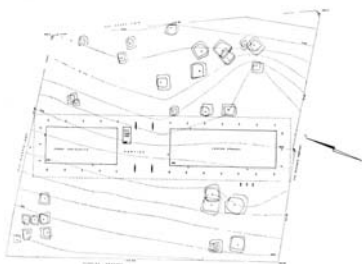
**Fig. 337:** elevação frontal. Prisma puro de orientação leste –oeste, protegido por brises-soleil.



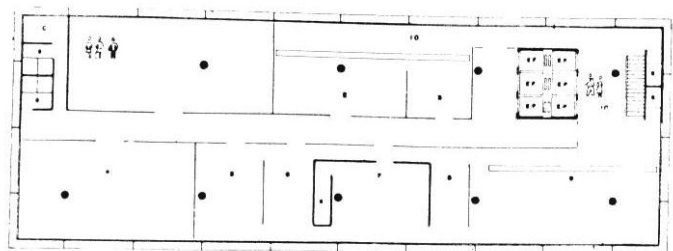
**Fig. 338:** perspectiva ao nível do observador.



**Fig. 339:** planta pavimento térreo.



**Fig. 340:** implantação geral.



**Fig. 341:** planta tipo da torre, Assembléia Legislativa.

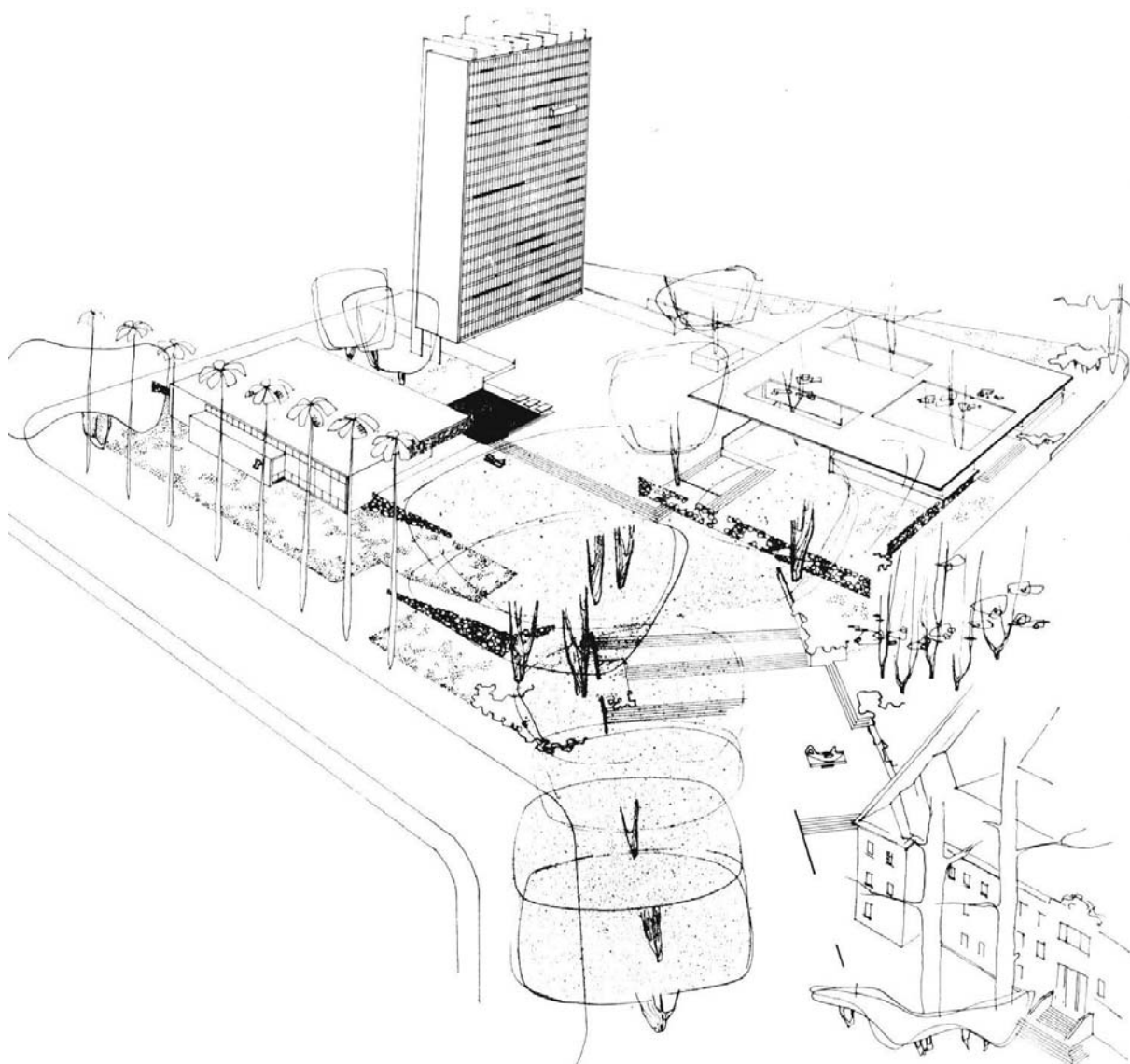
---

- **SEGUNDO PRÊMIO:**.....

---

- **TERCEIRO PRÊMIO:**.....São Paulo, SP.

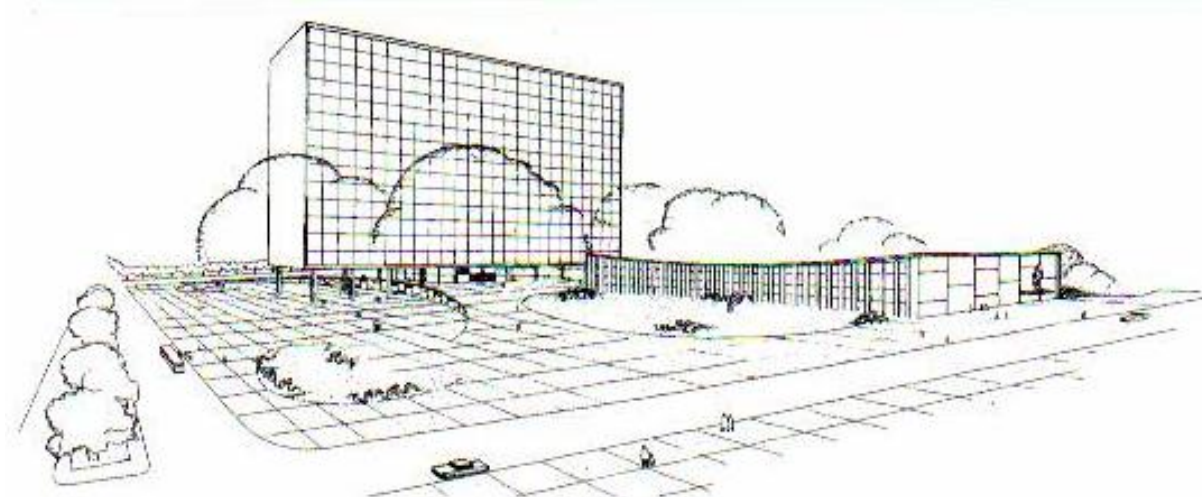
Arq. Jorge Wilhelm  
Arq. Jorge Zalsupin  
Arq. Roberto Coelho Cardoso  
Arq. Rosa Glenda Kliass  
Arq. Wladimir Kliass  
Arq. Abraão Sanovicz



**Fig. 342: perspectiva aérea. O partido não se limita à quadra disponibilizada aos concorrentes. Engloba uma ampla área do centro de Campinas, reorientando ruas, criando novas passagens e praças públicas. Devido à isso, o acesso principal ao Paço Municipal acabou acontecendo por uma praça de pedestres situada à 45° em relação ao conjunto de edifícios e ruas. O Paço Municipal foi composto por três edifícios (uma torre de orientação norte/sul e dois pavilhões horizontais) em torno de uma esplanada de forma quadrada.**



- 
- **QUARTO PRÊMIO:**.....
- 
- **QUINTO PRÊMIO:**.....São Paulo, SP.  
 Arq. Alfredo Paesani  
 Arq. Fábio Penteadó  
 José Maria Gandolfi.....colaborador  
 Luiz Forte Netto.....colaborador



**Fig. 343: perspectiva do conjunto.**

---

- **Considerações gerais:**

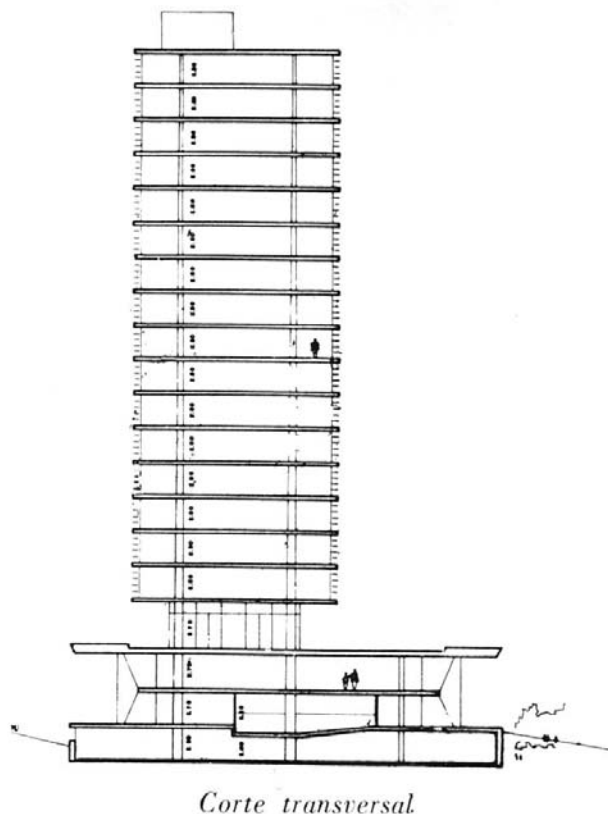
O concurso instituído pela Prefeitura Municipal de Campinas<sup>1</sup>, em 1957, tinha por finalidade escolher o anteprojeto do novo edifício do Paço Municipal da cidade e do Parque Central Público. Em essência deveriam ser três blocos, respectivamente destinados ao Executivo, Legislativo e Centro Comunal, subordinados à exigência de um mínimo de área ocupada e o respeito absoluto às árvores existentes no local. Entre outras condicionantes estabelecidas pelo edital, estava a taxa de ocupação máxima de 1/3 da área disponível e a área construída máxima de 17.400, 00m<sup>2</sup>. Tratava-se de uma quadra inteira e livre de outras construções, situada dentro do tecido urbano já constituído, em forma de um retângulo irregular de aproximadamente 150 X 140 metros, limitado por quatro ruas, sendo a principal a Avenida Anchieta. Apresentava ainda o terreno, além um grande número de árvores de porte, uma declividade de 10% em direção à rua Pedro Vieira, paralela à Av. Anchieta.

A comissão julgadora que era composta pelos arquitetos: Rino Levi, Affonso Eduardo Reidy e Humberto Aveniente, classificou o anteprojeto da equipe formada por Rubens Carneiro Vianna e Ricardo Sievers em primeiro lugar. A equipe composta pelos arquitetos: Jorge Wilhelm, Jorge Zalszupin, Roberto Coelho Cardozo, Rosa Grená Kliass, Wladimir Kliass e Abraão Sanovicz em terceiro lugar e, a equipe de Fábio Penteadó, Alfredo Paesani, Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi em quinto lugar.

Não foram conseguidas informações sobre as outras equipes premiadas. A revista Acrópole nº230, de dezembro de 1957, publicou os projetos premiados em primeiro e terceiro lugares. Do projeto da equipe de Fábio Penteadó conseguiu-se apenas uma perspectiva externa.

O projeto vencedor é uma composição tipo torre e embasamento alongado. A torre é um prisma de base retangular com as faces maiores voltadas para o leste e o oeste, com balanço nos quatro lados. Brise-soleil nas quatro faces (inclusive sul) protegem a caixa de vidro contra o sol. Sob a grande laje do embasamento estão dois blocos afastados entre si

por uma esplanada coberta. A implantação divide a quadra em duas partes iguais, uma a norte e outra a sul.



**Fig.344: 1º prêmio concurso Paço Municipal de Campinas, 1957, equipe de Rubens Carneiro Viana e Ricardo Sievers. Corte transversal da torre.**

O projeto da equipe de Jorge Wilhelm não se atém ao edital e propõe a integração da quadra em questão à duas praças vizinhas. Diferentemente do projeto vencedor, a implantação do Paço Municipal também reflete a preocupação em criar espaço urbano, ao separar o programa em três edifícios independentes e afastados entre si de maneira a prover uma esplanada de forma quadrada, atitude que relembra a Piazza del Campidoglio, 1544, em Roma, de Michelangelo. O acesso dessa praça permite uma ligação direta com as praças colgadas, sem a necessidade de se cruzar ruas de veículos.

Talvez em virtude da presença de Reidy no corpo de jurados, o quinto prêmio da equipe de Fábio Penteadó, Alfredo Paesani, José Maria Gandolfi e Luiz Forte Netto, faz nítida referência ao edifício do MESP. Trata-se de um prisma de base retangular de 14 pavimentos implantada transversalmente ao sentido do lote (norte/sul) e apoiada sobre colunas cilíndricas de ordem gigante. Da base parcialmente porosa e recessiva projeta-se o edifício do legislativo, de cobertura em suave curva ascendente, semelhante ao edificado para o auditório da sede da ONU, ou ainda, ao Fluminense Iate Clube (1945) de Oscar Niemeyer. A novidade se encontra nos acessos públicos em dois níveis, através de propileu carroçável situado no extremo oposto ao auditório.

<sup>1</sup> Em 1957, o Prefeito de Campinas responsável pela instituição do concurso público de anteprojetos para o Paço Municipal era Ruy Helmeister Novais.

- **Ficha:**.....nºII
- **Ano:**.....1958
- **Concurso:**.....**Ginásio do Clube Atlético Paulistano**
- **Tipo:**.....Concurso Nacional
- **Local:**.....Bairro de São Paulo
- **Promoção:**.....Clube Atlético Paulistano
- **Organização:**.....IAB/SP.
- **Comissão Julgadora:**  
Arq. Rino Levi  
Arq. Plínio Croce  
Arq. Eduardo Corona
- **Consultor:**.....
- **Nº de Inscritos:**.....
- **Nº de Anteprojetos Analisados:**.....
- **Publicações:**.....

---

- **Premiação:**

- **PRIMEIRO PRÊMIO:**.....São Paulo, SP.  
Arq. Paulo Mendes da Rocha  
Arq. João Eduardo

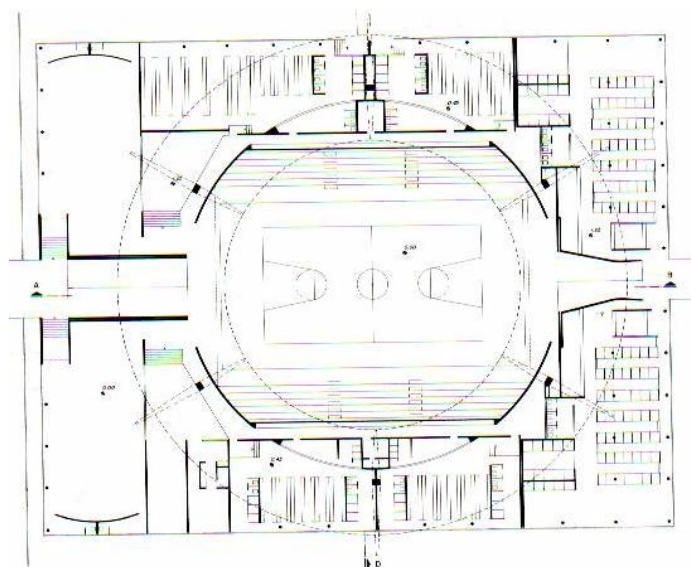
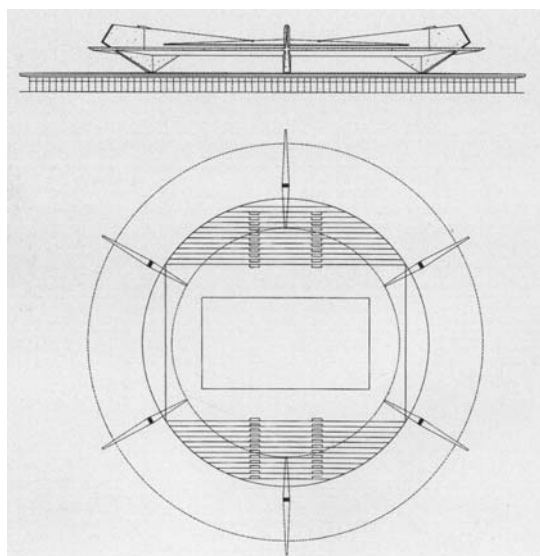


Fig. 345 (esq.): elevação e planta nível superior. Fig. 346: planta nível subsolo.

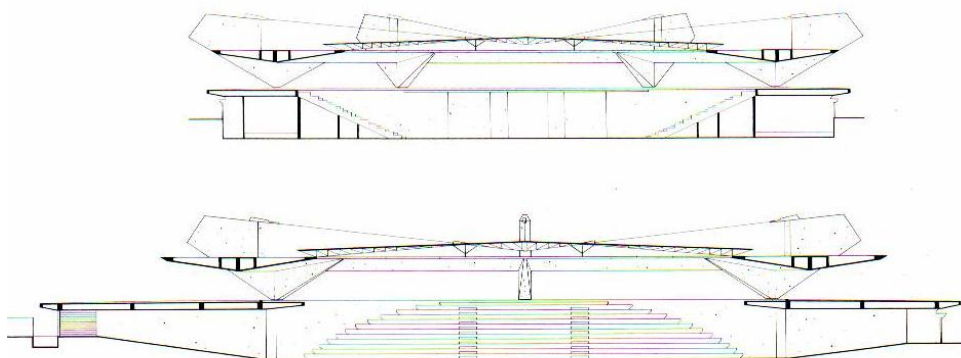


Fig. 347 e Fig. 348: cortes longitudinal e transversal.

• **SEGUNDO PRÊMIO:**.....

Arq. Pedro Paulo de Mello Saraiva

Arq. Julio Neves

Arq. José Maria Gandolfi

Arq. Luiz Forte Netto

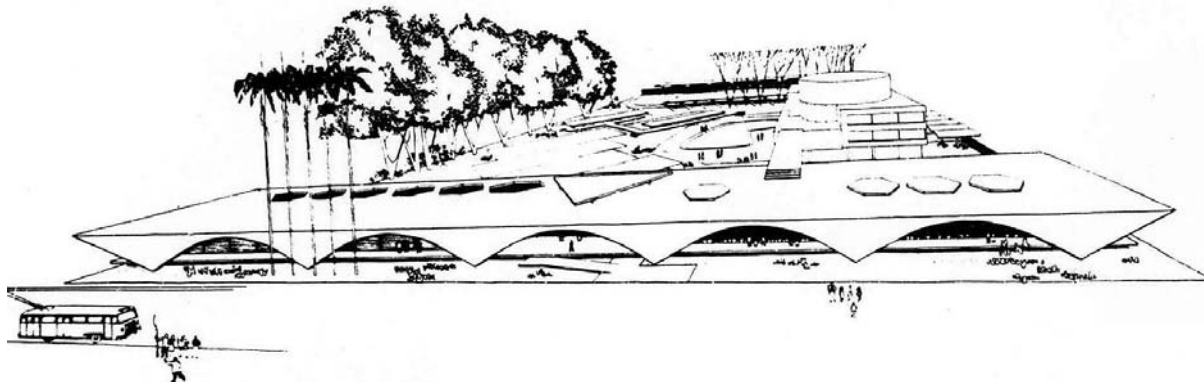


Fig. 349: perspectiva aérea do ginásio. Ao fundo, as antigas estruturas do clube.

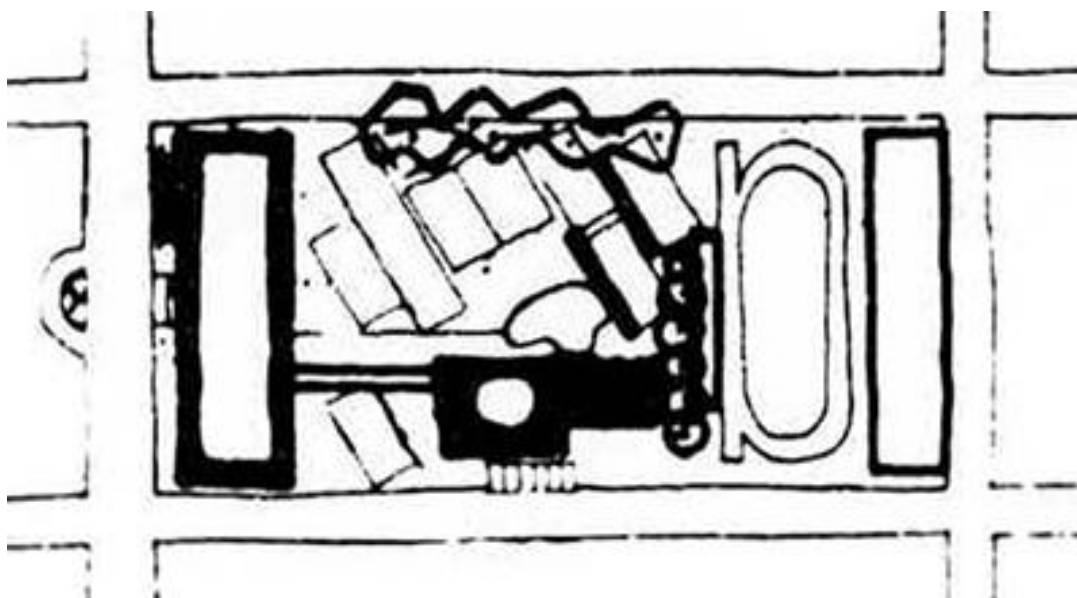


Fig. 350: implantação geral. À esquerda, o novo ginásio. No centro, a sede social.

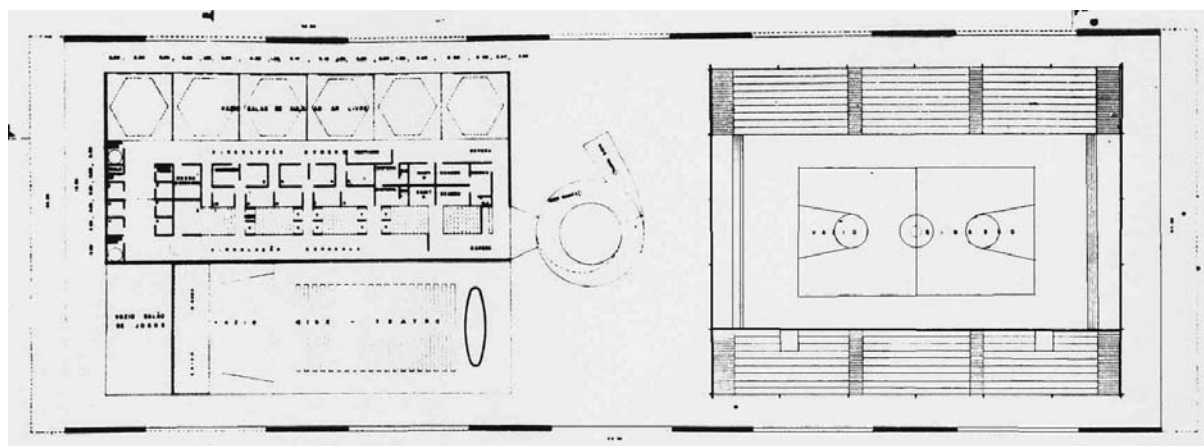
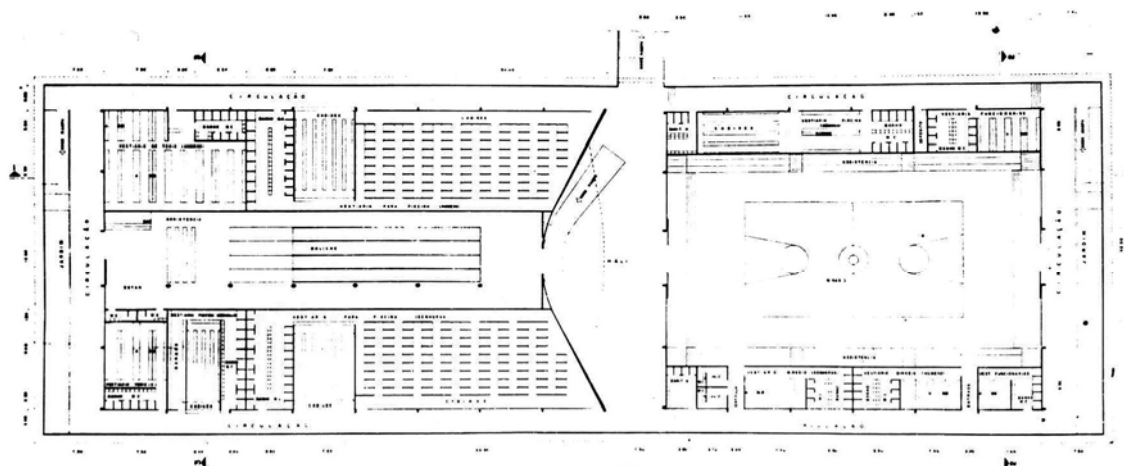
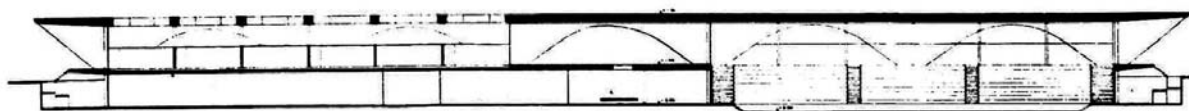


Fig. 351: planta do nível superior.

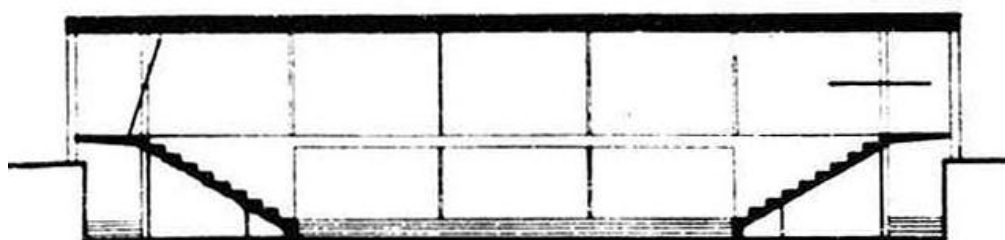


*Planta do embasamento. Vestiários, bolicho, esquema da circulação.*

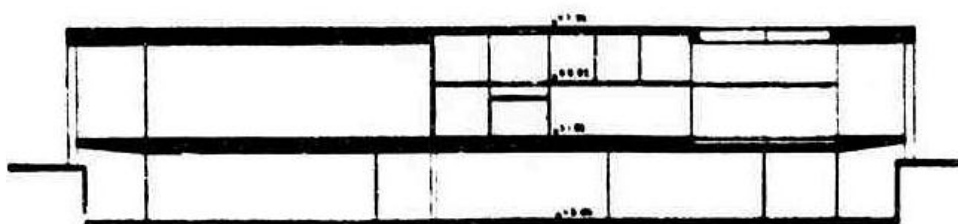
**Fig. 352: planta do embasamento.**



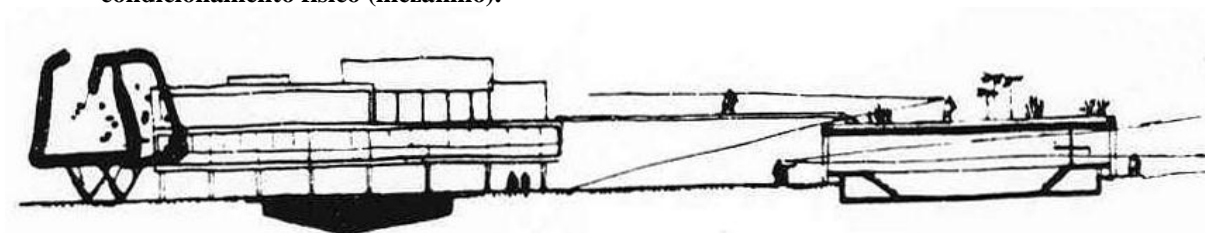
**Fig. 353: corte longitudinal.**



**Fig. 354: corte transversal passando pelo ginásio de esportes.**



**Fig. 355: corte transversal passando pelos vestiários (subsolo); auditório, escola infantil (térreo); e condicionamento físico (mezanino).**



**Fig. 356: corte transversal mostrando a ligação tipo passarela entre a sede social e o ginásio de esportes.**

---

• **TERCEIRO PRÊMIO:**.....São Paulo, SP.  
Arq. Jorge Wilhelm

---

• **QUARTO PRÊMIO:**.....São Paulo, SP.  
Arq. Israel Sankovisc

---

• **QUINTO PRÊMIO:**.....São Paulo, SP.  
Arq. Adolfo Rubio Morales

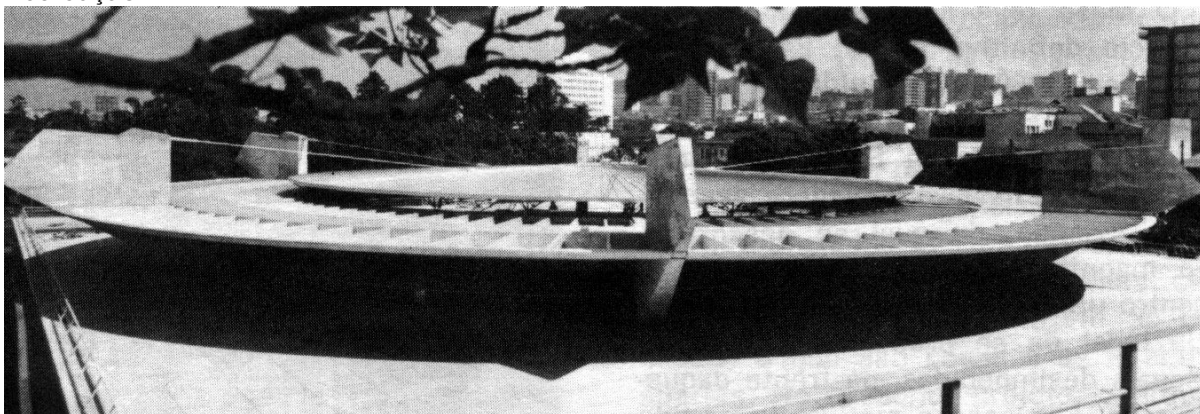
---

• **Considerações gerais:**

A parceria entre Pedro Paulo de Mello Saraiva e os jovens arquitetos Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi persistiria no concurso para a nova sede esportiva do Clube Atlético Paulistano. Além de um ginásio esportivo dotado de arquibancadas e serviços completos como vestiários, sanitários públicos e depósitos, o programa requeria ainda: um auditório com palco amplo e cabine de projeções, servido por camarins e equipamentos de apoio; uma escola infantil com seis salas de aula e salão de artes e, um amplo setor destinado à fisioterapia, envolvendo espaços específicos como saunas, vestiários, salas de ginástica, etc. Constava ainda no programa do concurso a confecção de arquibancadas externas com vestiários embutidos, destinadas a servir as quadras de esporte existentes no local.

O clube se localiza em uma quadra inteira de formato retangular de proporção 2:1, contornada por ruas em seus quatro lados. Por ocasião do concurso, já existiam no local: a antiga sede social situada aproximadamente no centro do lote, juntamente à piscina de recreação; quadras esportivas diversas; pequeno bosque e um campo de futebol contornado por pista olímpica.

Paulo Mendes da Rocha que se formara pelo Instituto MacKenzie em 1954, ou seja, quatro anos antes de Forte e Gandolfi, conquistaria o primeiro prêmio [fig.357] em colaboração com João Eduardo de Gennaro. A equipe propôs um edifício que se “colocasse com extrema leveza no terreno”, de modo a favorecer “as perspectivas para os espaços livres internos do clube e a não perturbar a serenidade e a transparência desejadas”. Assim, uma grande plataforma retangular de 73 por 60 metros abriga vestiários e anexos do ginásio, parcialmente enterrados. Um vazio central, configurando em planta um círculo de 45 metros de diâmetro acolhe as arquibancadas, que descem desse patamar até o nível da quadra central. Sua cobertura compreende um anel de concreto armado com 12,5 metros de largura na secção, apoiados em seis pilares. Este edifício foi concluído em 1961 e, na IV Bienal de São Paulo, ocorrida nesse mesmo ano, receberia o 1º prêmio da Categoria Recreação.

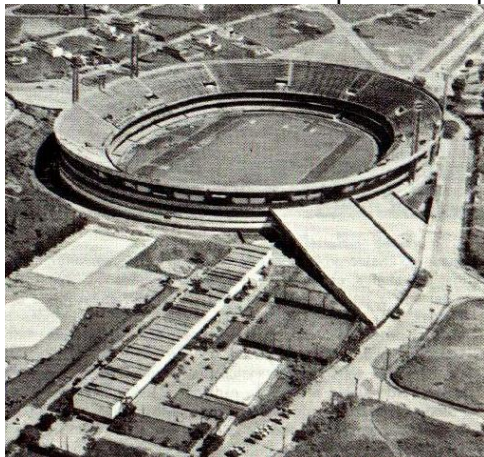


**Fig.357: 1º prêmio concurso Clube Atlético Paulistano, 1957, São Paulo, SP, equipe de Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo Gennaro.**

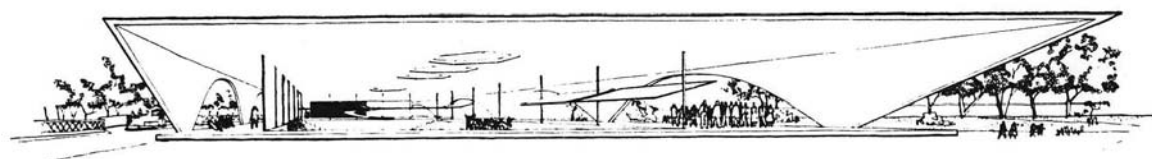
Esta obra é simbólica por ser a primeira edificação não residencial imbuída do novo espírito brutalista, que se verificaria no decorrer da década de 60 em São Paulo. Antes dela,

apenas o Estádio do Morumbi (1952) de Artigas e Cascaldi apontava para essa linha. No entanto, no estádio do São Paulo F. C. [fig.358], a impressionante linguagem plástica das arquibancadas de concreto aparente em balanço, parecia estar diretamente vinculada a uma solução estrutural e, portanto, despreocupada da forma final assumida.

No ginásio do Paulistano isso se modifica. Embora também se trata de uma obra de função esportiva, não é tratada como tal. Na realidade, a grande caixa semienterrada que abriga todas as funções mal pode ser percebida. O grande destaque recai sobre a cobertura em forma de um disco mineral vazado apoiado por imensos patagões em concreto aparente. No centro uma cobertura metálica em forma de calota de flecha impossivelmente reduzida. O sentido de leveza convive com a idéia de peso. A forma circular da cobertura denuncia a forma do vazio escavado para as arquibancadas e quadra esportiva.



**Fig.358: Estádio do Morumbi, 1952, São Paulo, SP, Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.**

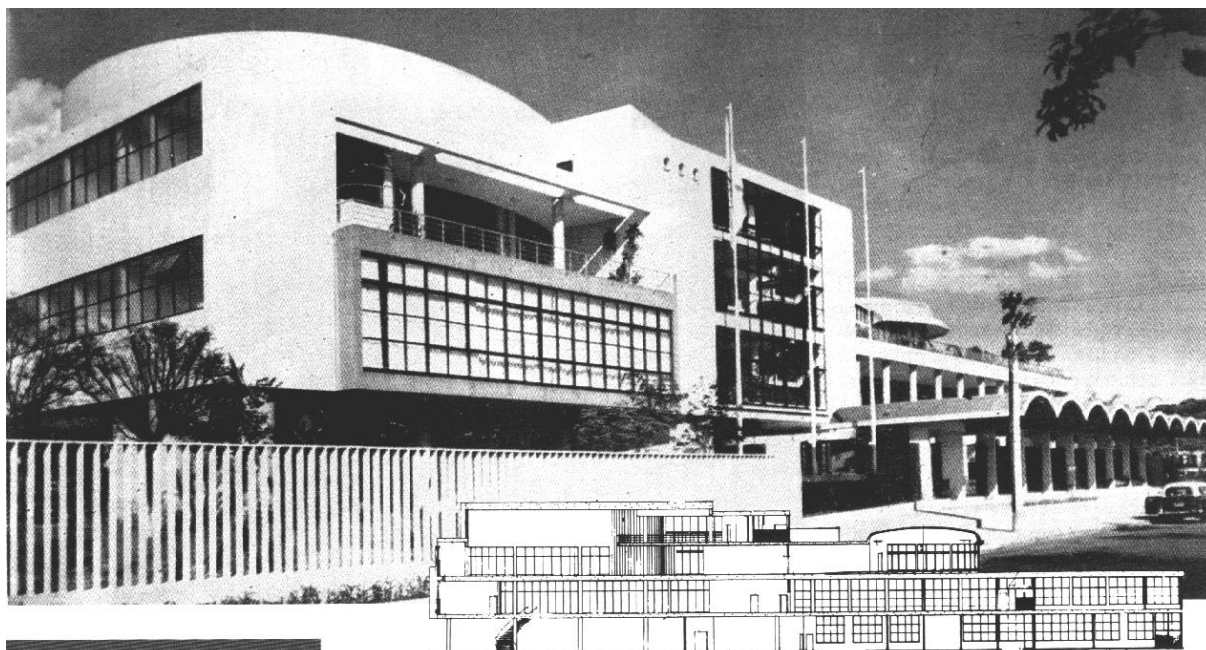


*Vista interna do ante-projeto, uma perspectiva que realça a transparência procurada pelos arquitetos, na formulação do partido.*

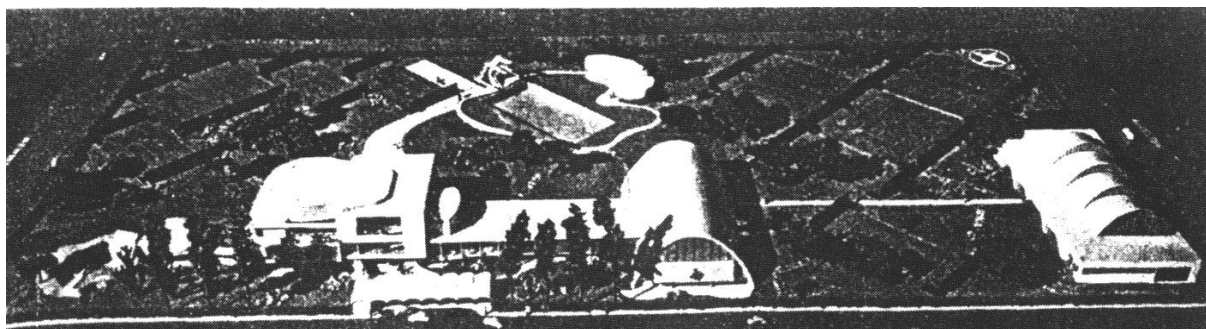
**Fig.359: Concurso Clube Atlético Paulistano, 2º prêmio equipe de Pedro Paulo de Mello Saraiva, Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi.**

A partir do Paulistano, Paulo Mendes da Rocha, colega de Forte e Gandolfi nos tempos do Instituto MacKenzie, passa a ser um exemplo a ser seguido de perto. Poucos meses depois, o caçula Roberto Gandolfi iniciaria estágio no escritório de Paulo.

A equipe de Pedro Paulo de Mello Saraiva conquistaria o segundo prêmio [fig.359], também com um projeto significativo. Tratava-se de um edifício tipo monobloco horizontal de base retangular. Implantava-se no terreno de modo a ocupar toda a menor dimensão da quadra, transversalmente ao eixo longitudinal do clube [fig.350]. Assim como na proposta de Mendes da Rocha, localizava todo programa de apoio ao ginásio em um subsolo semi-enterrado, por sobre o qual pousava uma leve cobertura. A solução plástico-funcional seguia dois eixos de simetria. As funções sociais aconteciam no nível térreo, ligeiramente elevado e transformado em *piano-nóble*. A parte central transversal ao maior sentido do edifício atuava como um hall de distribuição. Ali chegavam as rampas de acesso externas e dali partiam as rampas helicoidais internas em balanço, para o subsolo ou para o mezanino [fig.351]. Ocupando simetricamente as áreas laterais, se encontravam opostos o ginásio de esportes e o bloco que contém auditório e escola. Assim como no projeto de Paulo Mendes da Rocha, a quadra esportiva se encontra rebaixada e as arquibancadas que nascem ao nível do *piano-nóble* descendem até o subsolo.



**Fig.360: Sede Social do Clube Atlético Paulistano, projetada por Gregori Warchavchik, em 1948, de clara aproximação à estética brasileira de raízes corbusianas. Embora padecendo de certa leveza, é exemplo de uma arquitetura de rampas, marquises, pilotis, ... (no detalhe o corte transversal).**



**Fig.361: Sede Social do Clube Atlético Paulistano, projetada por Gregori Warchavchik, em 1948. À esquerda o local em que o novo ginásio seria construído.**

A laje de cobertura plana é utilizada como terraço jardim, que se coliga através de uma rampa elevada até a sede social existente [fig.356]. Lembre-se que o projeto desta sede foi realizado por Gregori Warchavchik em 1948 [fig. 360 e 361]. Esta grande laje em concreto armado é apoiada bilateralmente por arcadas em concreto aparente que atuam como duas vigas longitudinais. Balanços em mísula ascendentemente aguda iniciam e terminam a seqüência dos cinco arcos abatidos. Desta forma, os pontos de apoio se assemelham a pontas de flecha que mal tocam o solo. Também aqui o senso de leveza e o de peso se coexistem.

O monobloco busca a forma de uma grande cobertura sombreadora, acampada paralelamente contra o solo. Os arcos já haviam sido utilizados por Oscar e Reidy, mas como cascas seriadas, unidas em seqüência, não como arcadas recortadas em um plano contínuo. Este recurso seria bastante utilizado por Oscar nos palácios de Brasília a partir de 1957. Porém, estes palácios e o concurso do Paulistano são contemporâneos, e, portanto, difícil de saber se Pedro Paulo já os conhecia. No entanto, há nessa proposta, um espírito bastante próximo do que em breve passaria a acontecer nas amplas coberturas sombreadoras de Artigas para o Ginásio de Itanhaém (1959) e o Ginásio de Guarulhos (1960), embora suas estruturas se baseiem em pórticos repetitivos e paralelos. A garagem de Barcos Santa Paula (1961), de Artigas, também apoiaria a cobertura plana em duas vigas laterais longitudinais, que se descarregariam contra o solo em forma de pontas de flecha. No entanto, trata-se já, de uma outra arquitetura.



- **Ficha:**.....nºIII
- **Ano:**.....1958
- **Concurso:**.....**Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul**  
.....(Palácio Farroupilha)
- **Tipo:**.....Concurso Nacional
- **Local:**.....Praça Matriz (Centro Cívico da Cidade)
- **Promoção:**.....Governo do Estado do Rio Grande do Sul
- **Organização:**.....IAB/RS.
- **Comissão Julgadora:**
- **Consultor:**.....
- **Nº de Inscritos:**.....
- **Nº de Anteprojetos Analisados:**.....
- **Publicações:**.....

---

- **Premiação:**

- 
- **PRIMEIRO PRÊMIO:**.....São Paulo, SP.  
Arq. Gregório Zolko  
Arq. Wolfgang Schoedon.....colaborador

- 
- **SEGUNDO PRÊMIO:**.....São Paulo, SP.  
Arq. Pedro Paulo de Mello Saraiva  
Arq. José Maria Gandolfi  
Arq. Luiz Forte Netto

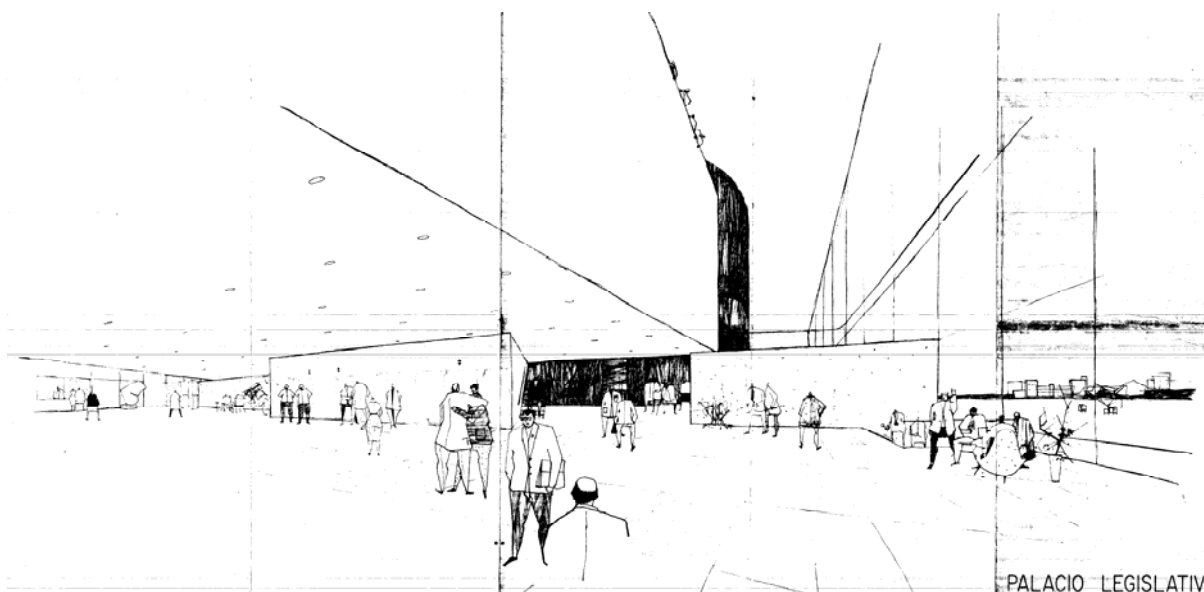
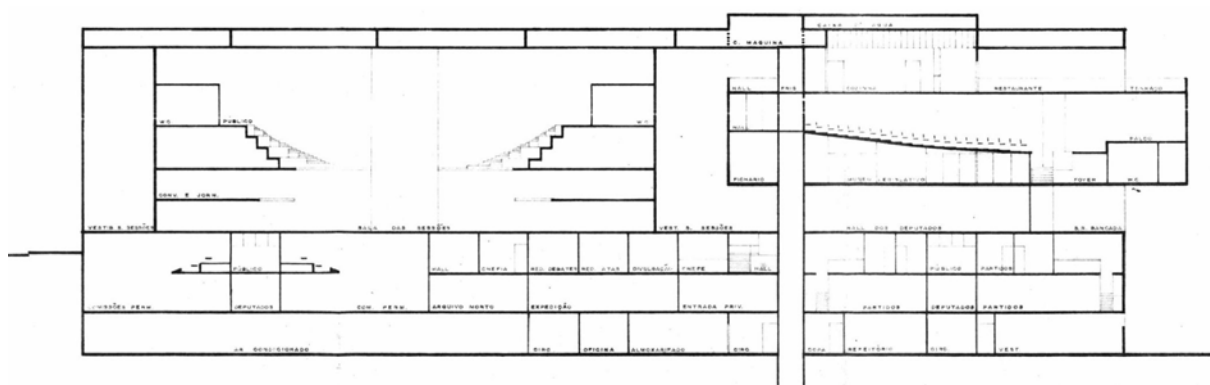


Fig.362: Concurso Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, 2º prêmio, perspectiva do grande hall de acesso.

- 
- **TERCEIRO PRÊMIO:**.....
  - **QUARTO PRÊMIO:**.....
  - **QUINTO PRÊMIO:**.....
-

- **Considerações gerais:**

Em Porto Alegre, os anos 50 ficariam caracterizados pela grande vitalidade econômica e imobiliária, com conseqüências diretas na rápida verticalização da área central da cidade. É também da década de 50 a criação da Faculdade de Arquitetura da UFRS, período em que seriam comuns os concursos para obras públicas no Estado, cujos resultados revelariam uma nova realidade: a arquitetura moderna era enfim assumida como Estilo Oficial. Neste contexto, dois concursos públicos nacionais de arquitetura dariam origem a dois Palácios em Porto Alegre: o Palácio da Justiça [fig.364], com projeto de Luiz Fernando Corona e Carlos Maximiliano Fayet, em 1953, e o Palácio Farroupilha, com projeto do arquiteto paulista Gregório Zolko e colaboração de Wolfgang Schoedon, em 1958. Ambos possuem várias semelhanças: programa público e monumental, endereço privilegiado na Praça da Matriz, centro cívico da cidade desde o século XVIII, e adesão ao estilo moderno. A Praça da Matriz é o ponto mais alto do centro de Porto Alegre e corresponde ao à histórica área de fundação da cidade. Limitado pelas ruas Duque de Caxias, cumeeira da colina - ao sul; Jerônimo Coelho - ao norte; - J. A. Albuquerque, que tem como continuação a Espírito Santo . à leste; e rua sem nome à oeste; o retângulo de 84 por 94 metros que corresponde ao espaço aberto da praça não é plano: desenvolve-se em declive, da cota 35 a 30. Esculpido no meio da massa edificada, participa da vida da cidade desde o início da sua história.



**Fig.363: Concurso Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, 2º prêmio, corte longitudinal.**

Os jovens arquitetos paulistas Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi participariam desse concurso como colaboradores na equipe de Pedro Paulo de Mello Saraiva, que contava ainda com Jorge Wilhelm e Ubirajara Mota Lima Ribeiro.

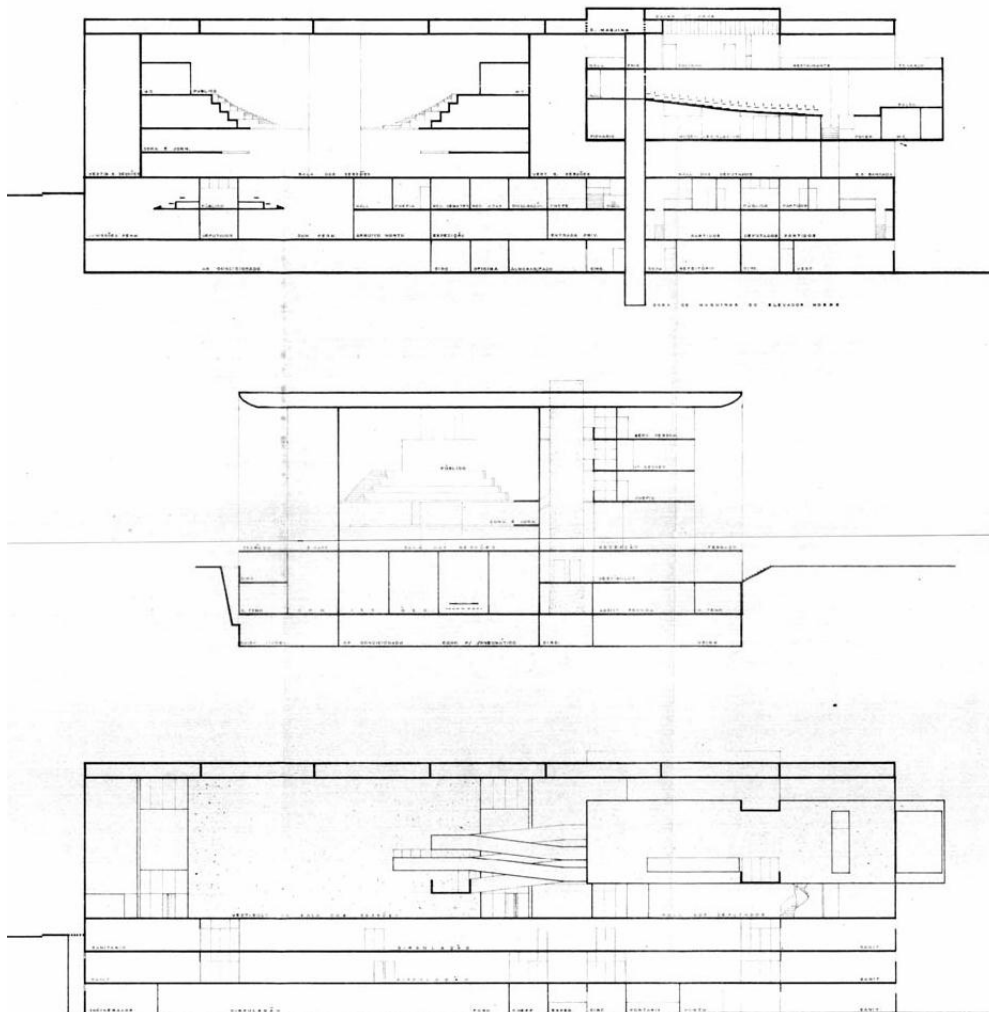
O júri chefiado por Edgar Graef desclassificaria o projeto da equipe de São Paulo na fase de pré-julgamento. Após recurso, o projeto acabaria premiado em segundo lugar. Essa pesquisa não conseguiu obter as plantas da proposta paulista, apenas cortes e perspectivas internas, fato que impossibilita uma análise mais acurada.

O edifício foi implantado lateralmente à praça existente, de forma a preservá-la contínua, além de utilizá-la como uma esplanada cívica. O forte desnível do terreno é aproveitado para a inserção de dois subsolos para garagens, além de um piso semi-enterrado para serviços de apoio. A parte aérea propriamente dita abriga um grande saguão que dá acesso ao plenário, em forma de "olho". O grande auditório está localizado em uma caixa suspensa que, por sua vez, vaza em balanço ao exterior do edifício.

A antecedência ilustre é o Palácio da Assembléia de Chandigahr, de Le Corbusier. A laje de cobertura plana com beirais recurvados ascendentemente faz parte da linguagem desenvolvida por Le Corbusier em sua segunda fase.



**Fig.364: Concurso Palácio da Justiça do Rio Grande do Sul, 1953, 1º prêmio, Luiz Fernando Corona e Carlos Maximiliano Fayet**



**Fig.365, fig.366 e fig. 367: Concurso Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, 2º prêmio, cortes.**

- 
- **Ficha:**.....nºIV
  - **Ano:**.....1959
  - **Concurso:**.....**Sede Harmonia Clube de Tênis**
  - **Tipo:**.....Concurso Regional
  - **Local:**.....Bairro Jardim América, São Paulo, SP.
  - **Promoção:**.....Governo do Estado do Rio Grande do Sul
  - **Organização:**.....IAB/SP.
  - **Comissão Julgadora:**
  - **Consultor:**.....
  - **Nº de Inscritos:**.....
  - **Nº de Anteprojetos Analisados:**.....
  - **Área construída:**.....6.375,00 m<sup>2</sup>
  - **Publicações:**.....Revista Acrópole nº 260, de 1960.
- 

- **Premiação:**

- 
- **PRIMEIRO PRÊMIO:**.....São Paulo, SP.  
Arq. Fábio Penteadó  
Arq. José Maria Gandolfi  
Arq. Luiz Forte Netto
- 

- **SEGUNDO PRÊMIO:**.....
- 

- **TERCEIRO PRÊMIO:**.....
- 

- **QUARTO PRÊMIO:**.....
- 

- **QUINTO PRÊMIO:**.....
- 

- **Considerações gerais:**

Fábio Penteadó, que já trabalhara com os ainda estudantes Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi no concurso do Paço Municipal de Campinas, os convidaria para integrarem sua equipe como co-autores, junto ao concurso para a nova sede do Clube Harmonia de Tênis, a ser situada no Bairro Jardim América, em São Paulo.

O programa pedia: uma sede social com salões de estar, salas de jogos, restaurante, boate, etc.; um departamento esportivo completo em que se destacava um ginásio coberto para duas quadras de tênis; um pavilhão infantil. A área construída deveria atingir 6.400,00 m<sup>2</sup>.

O terreno de 24.000m<sup>2</sup> de área era de formato irregular. Apenas uma pequena parte de 25 metros de largura atingia o alinhamento frontal, a rua Canadá. O restante era constituído por lotes de meio de quadra. Uma pequena rua de servidão lateral poderia ser utilizada como acesso de serviço. Outro ponto a ser observado era o acentuado aclive de seis metros.

A equipe de Penteadó venceria o concurso com um partido que previa a construção de todas as instalações em quatro etapas [fig.370 e 371]. Para isso, o programa foi subdividido em três edifícios independentes: a sede social localizada junto à rua frontal; o pavilhão infantil, deslocado em relação ao acesso, no miolo de quadra; o ginásio esportivo, próximo à rua de serviços, oposto ao pavilhão infantil.

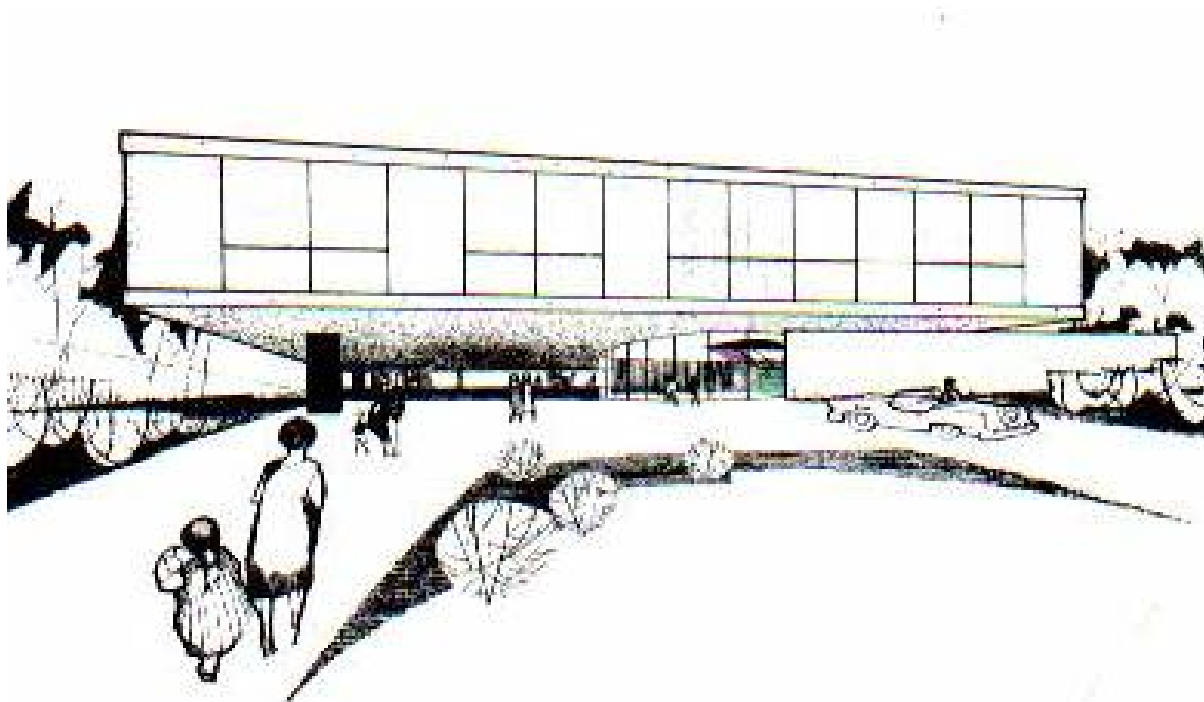


Fig. 368: 1º prêmio, concurso Sociedade Harmonia Clube de Tênis, São Paulo, SP, 1959. Perspectiva externa vista do acesso público.

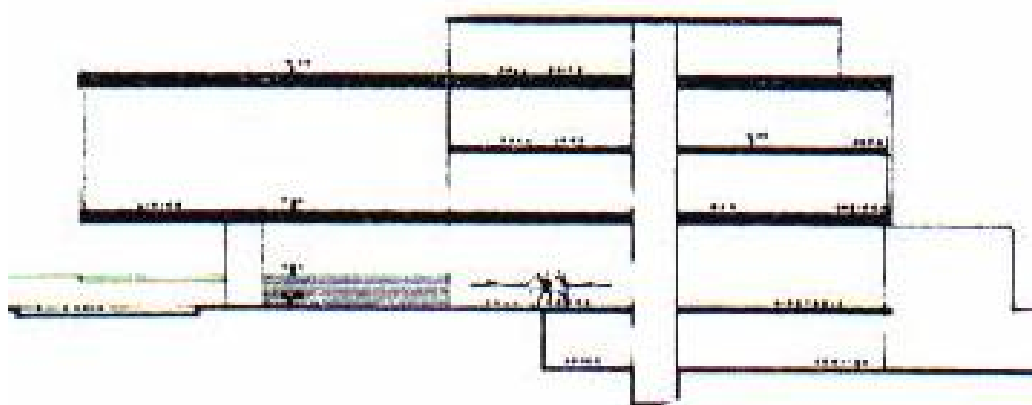


Fig. 369: corte transversal edifício sede social.

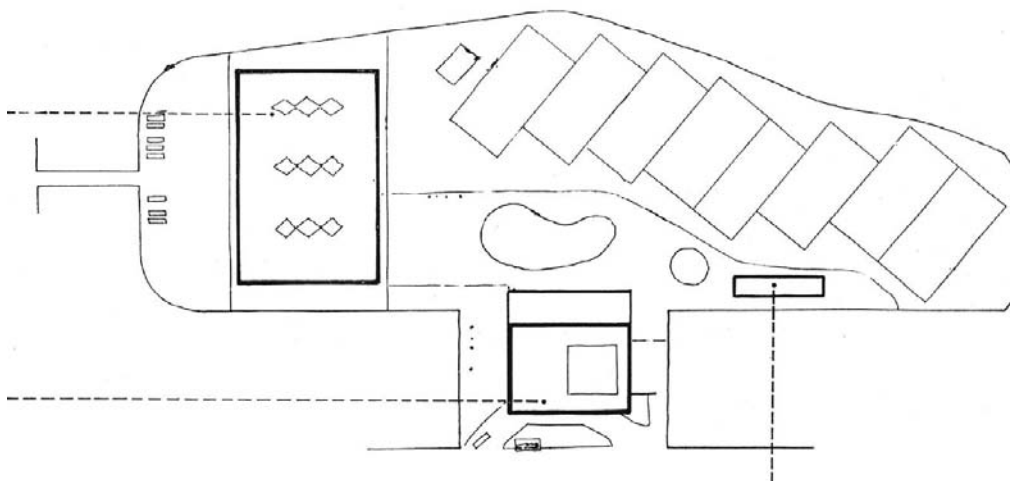
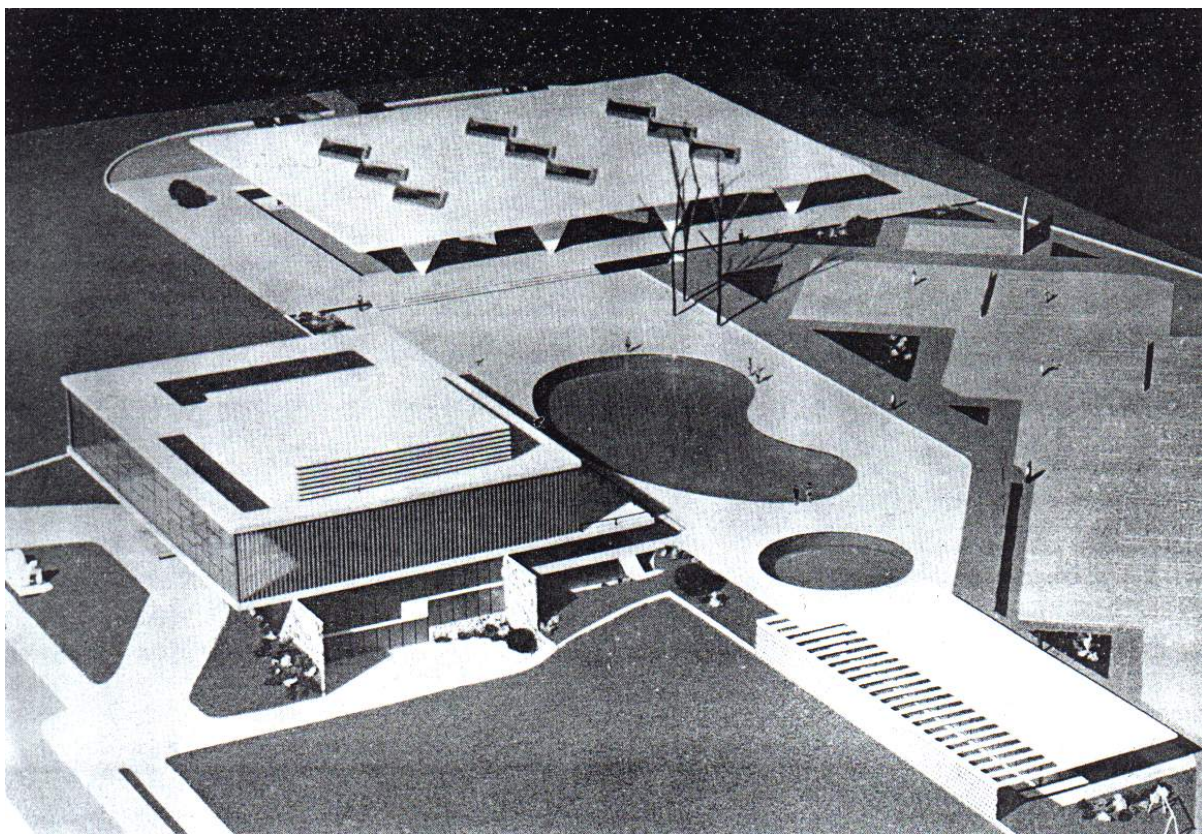
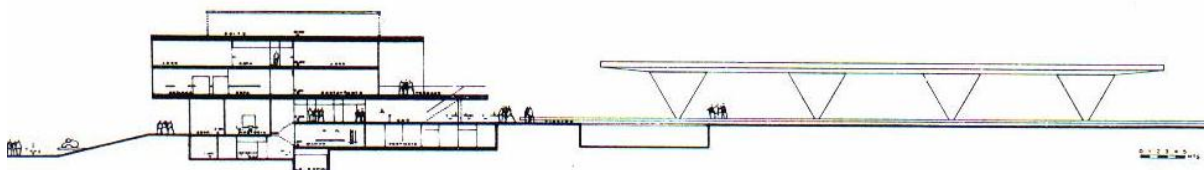


Fig. 370: implantação geral.

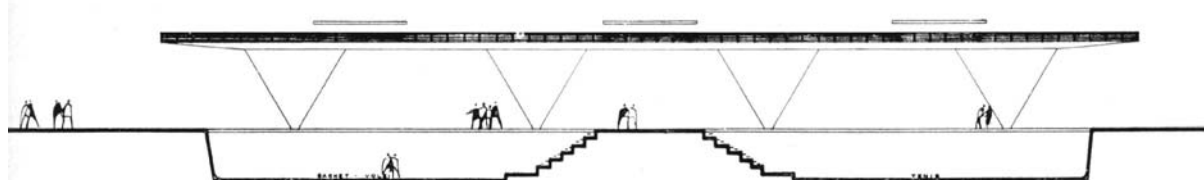


**Fig. 371: 1º prêmio, concurso Sociedade Harmonia Clube de Tênis, São Paulo, SP, 1959. Equipe: Fábio Pentead, Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi.**

A sede social lembra a Estação de Hidroaviões [fig.374 e fig. 375] de Atílio Correa Lima (1937-1938). Lá estão as lajes planas paralelas e deslocadas a fim de constituir um terraço descoberto, aqui, voltado para a piscina. Trata-se de um prisma de base retangular apoiado sobre pilotis. A caixa suspensa têm dois níveis de altura com direito à mezanino e, super-estrutura recuada aberta para o terraço jardim. Trata-se de um edifício de composição plástica vertical subdividida em três partes (base, corpo e coroa), em que o térreo é recessivo e poroso a fim de admitir acesso carroçável transpassante. Portanto, É de explícita linguagem carioca.



**Fig. 372: Sociedade Clube Harmonia, corte geral, e corte ginásio de tênis.**



**Fig. 373: Sociedade Clube Harmonia, corte geral, e corte ginásio de tênis.**

Porém, a expressão plástica e estrutural adotada para o ginásio de tênis assume outro vocabulário, ligado à nova realidade da arquitetura paulista ainda em formação. Há nesta proposta, claras referências ao ginásio esportivo do Clube Atlético Paulistano de Paulo Mendes da Rocha, obra que rapidamente se tornara ícone desse novo espírito [fig.345]. Isto

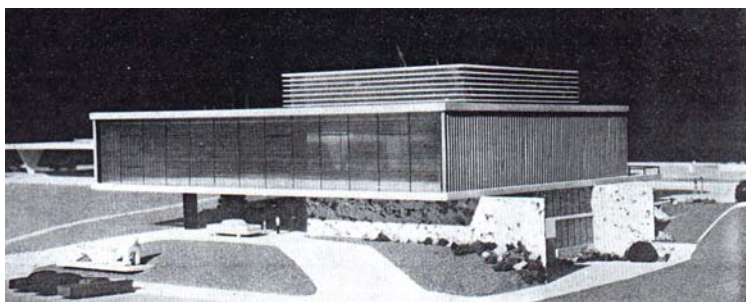
se comprova pela opção em se enterrar todos os serviços e as próprias quadras esportivas, de maneira que os usuários entrem em nível, pela parte superior das arquibancadas. Assim, a cobertura plana com balanços nos quatro lados e apoiada por apenas oito pilares em forma de ponta de flecha pousaria rente ao nível natural do terreno. Este recurso elimina as partes fechadas e privativas da composição volumétrica do edifício, a fim de reservar toda a expressão plástica para a arrojada cobertura de 46 metros de vão, em técnica de concreto armado protendido. [fig. 345, 347]

Há, entretanto, evidentes sinais do projeto premiado em segundo lugar, realizado por Saraiva, Forte e Gandolfi para o Paulistano. Ali está a idéia de apoio segundo o maior vão (duas linhas de pilares paralelas), a cobertura retangular perfurada por losangos protegidos por gazebos de vidro e, também, a quadra rebaixada.

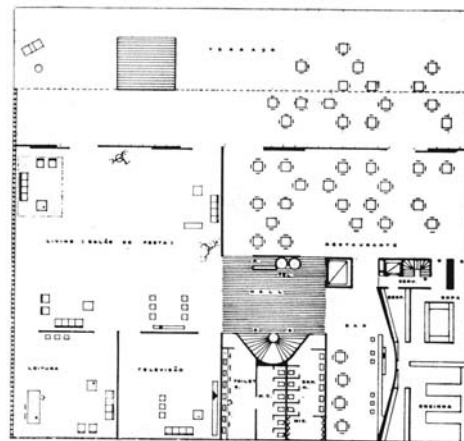
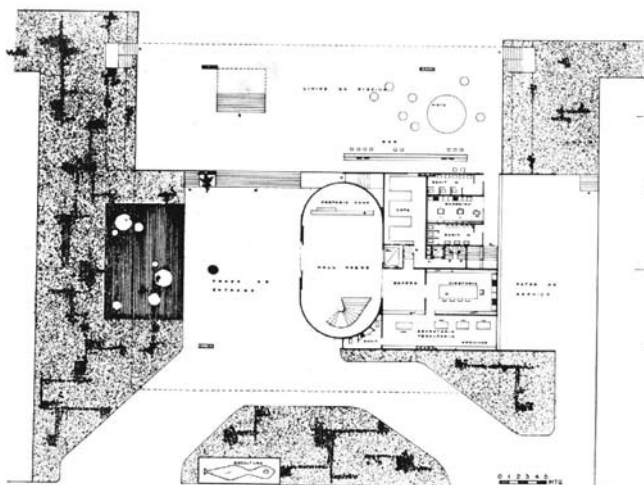
Nota-se, portanto, que as referências de projeto naquele momento deixam de se referir à obras internacionais para se concentrar em exemplos nacionais. No entanto, a escola carioca, ainda dominante, passa a encontrar nos novos edifícios paulistas um concorrente à altura como povoadores do imaginário da arquitetura.



**Fig. 374 e fig. 375: Estação de Hidroaviões, Rio de Janeiro, 1937-1938, Atílio Corre Lima.**



**Fig. 376: foto da maquete Clube Harmonia. Bloco da Sede Social.**



**Fig. 377 e fig. 378: Sociedade Clube Harmonia, plantas: térreo e superior.**

- **Ficha:**.....nºV
- **Ano:**.....1961
- **Concurso:**.....**Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo**
- **Tipo:**.....Concurso nacional
- **Local:**.....Parque Ibirapuera, São Paulo
- **Promoção:**.....Governo do Estado de São Paulo
- **Organização:**.....IAB/SP.
- **Comissão Julgadora:**  
.....Arq. Icaro de Castro Mello  
.....Arq. Oswaldo Arthur Bratke  
.....Arq. Paulo Antunes Ribeiro
- **Consultor:**.....arq. Alberto Rubens Botti (IAB/SP)
- **Nº de Inscritos:**.....
- **Nº de Anteprojetos Analisados:**.....46 anteprojetos
- **Área construída:**.....38.000,00m<sup>2</sup>
- **Publicações:**.....Revista Acrópole nº 273, 1961;  
Revista Acrópole nº274, 1961; Revista Módulo nº24, Rio de Janeiro, agosto de 1961,  
volume nº5.

---

- **Premiação:**

- **PRIMEIRO PRÊMIO:**.....São Paulo, SP.  
Arq. Adolpho Rubio Morales  
Arq. Ricardo Sievers  
Arq. Rubens Carneiro Vianna

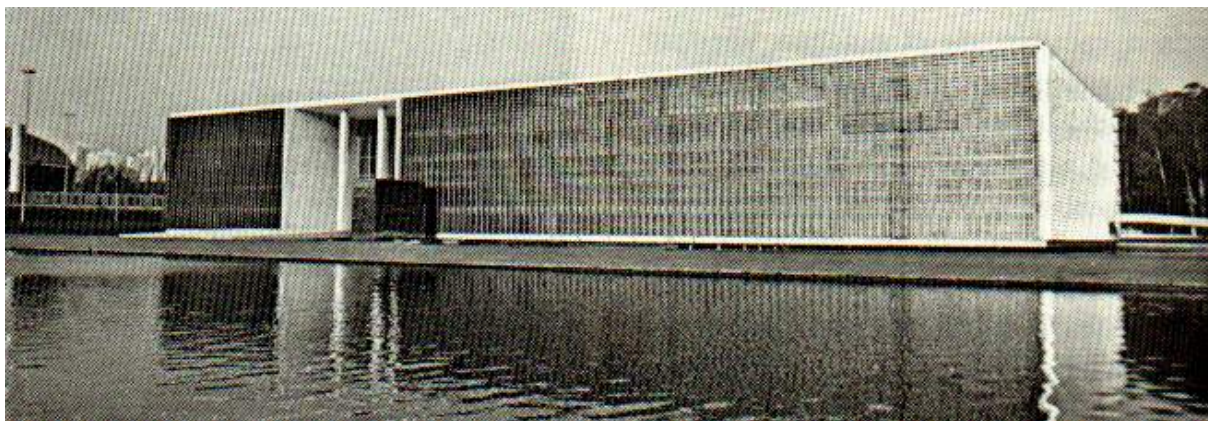


Fig. 379: vista geral do edifício.

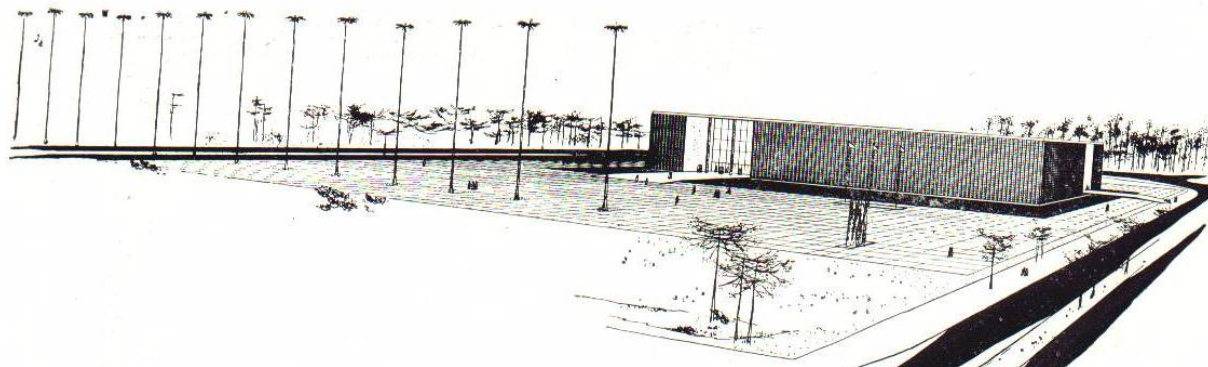


Fig. 380: perspectiva apresentada no concurso.



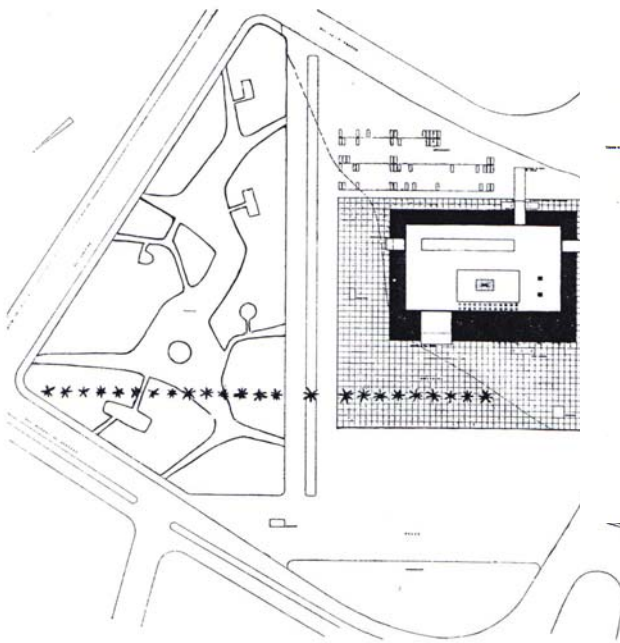


Fig. 381: implantação geral.

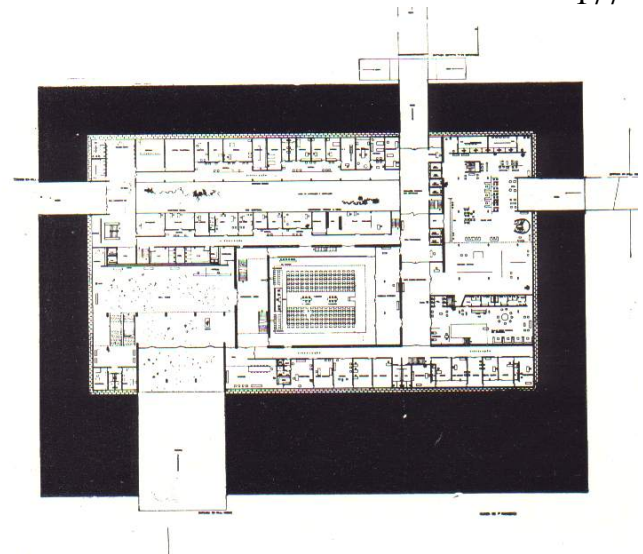


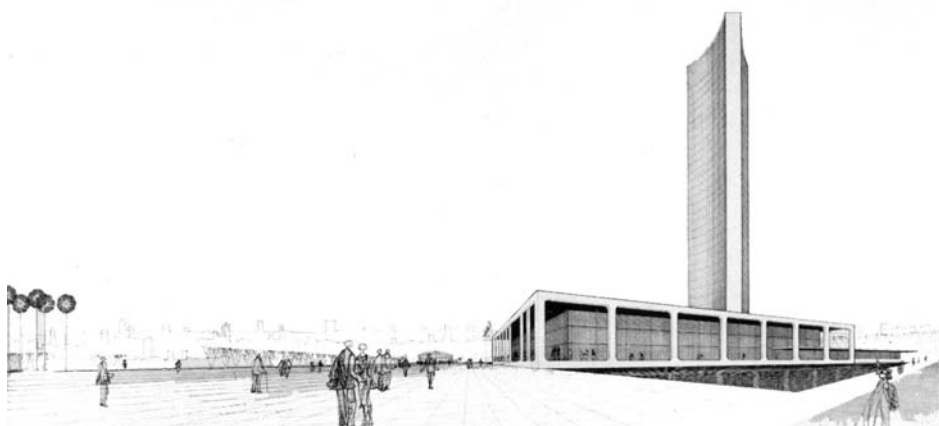
Fig. 382: planta pavimento térreo.



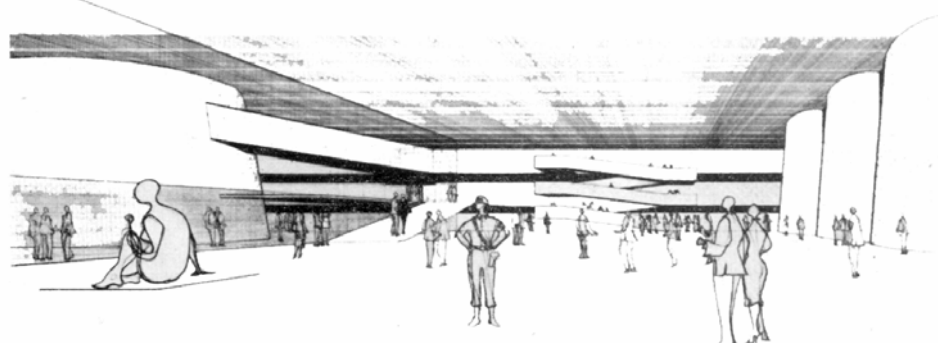
Fig. 383: planta de situação.

A - Pavilhão Manoel da Nóbrega; B - PRODAM; C - Bienal; D - Museu da Aeronáutica / Museu do Folclore; E - Grande Marquise; F - Detran; G - Planetário e Escola Municipal de Astrofísica; H - Pavilhão Japonês; I - Assembléia Legislativa; J - Monumento às Bandeiras; K - Homenagem a Pedro Álvares Cabral; L - Mausoléu ao Soldado Constitucionalista de 1932; M - Viveiro Manequinho Lopes; N - Monumento Ayrton Senna.

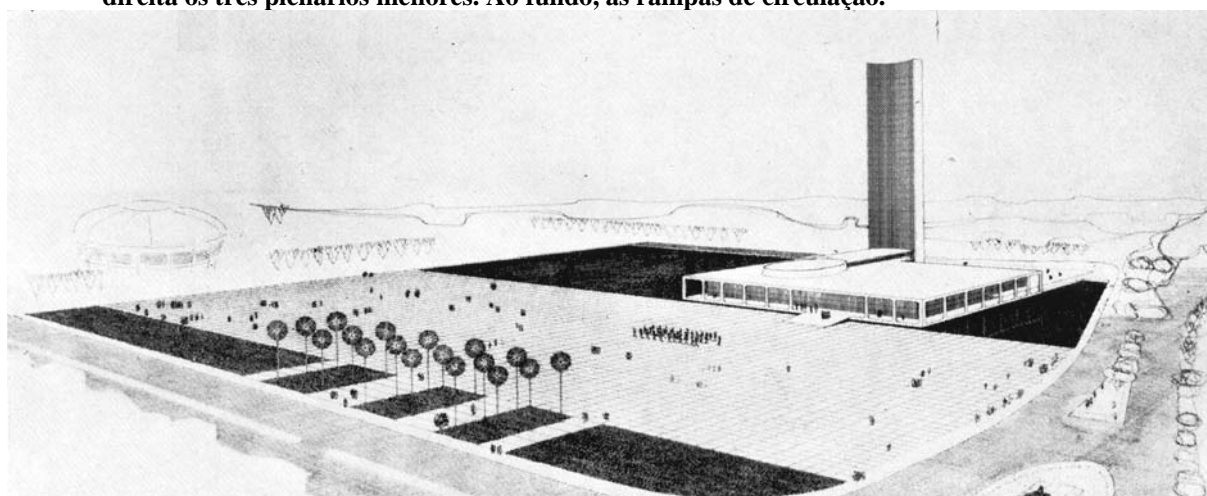
- **SEGUNDO PRÊMIO:**.....São Paulo, SP.
- Arq. Eduardo Kneese de Mello
- Arq. Francisco Petracco
- Arq. José Maria Gandolfi
- Arq. Joel Ramalho Junior
- Arq. Luiz Forte Netto
- Luiz Gobeth Filho.....colaborador
- Raymond Trad.....colaborador
- Roberto Luiz Gandolfi.....colaborador
- Sidney de Oliveira.....colaborador



**Fig. 384: perspectiva externa apresentada no concurso.**



**Fig. 385: perspectiva interna do grande hall apresentada no concurso. À esquerda o grande plenário. À direita os três plenários menores. Ao fundo, as rampas de circulação.**



**Fig. 386: perspectiva aérea do conjunto. À esquerda o Ginásio do Ibirapuera. À direita, o Monumento às Bandeiras.**

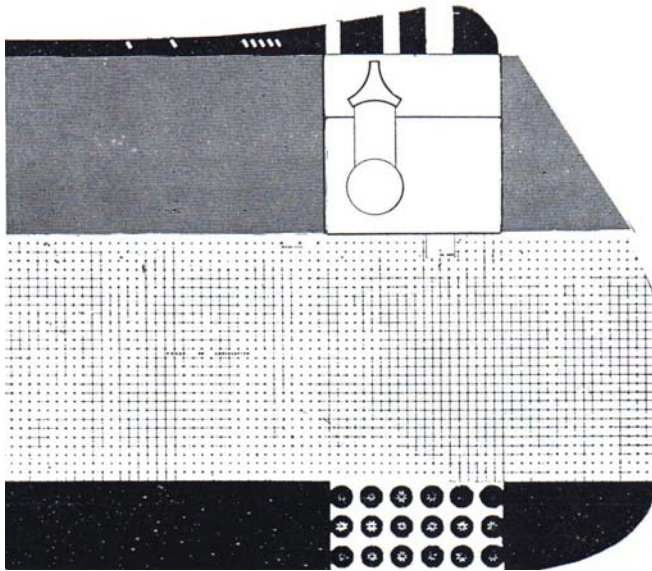


Fig. 387: implantação.

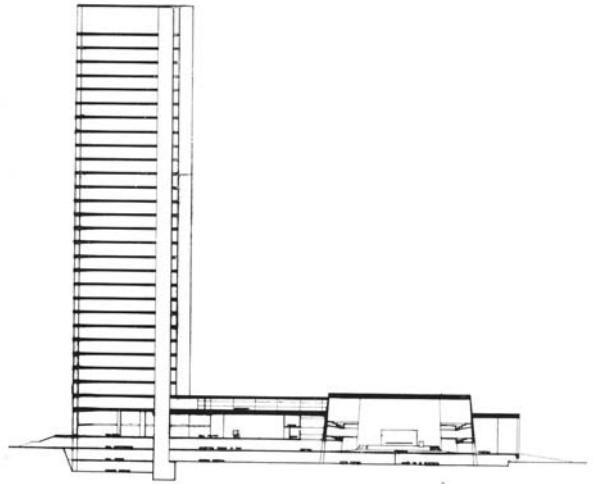


Fig. 388: corte transversal.

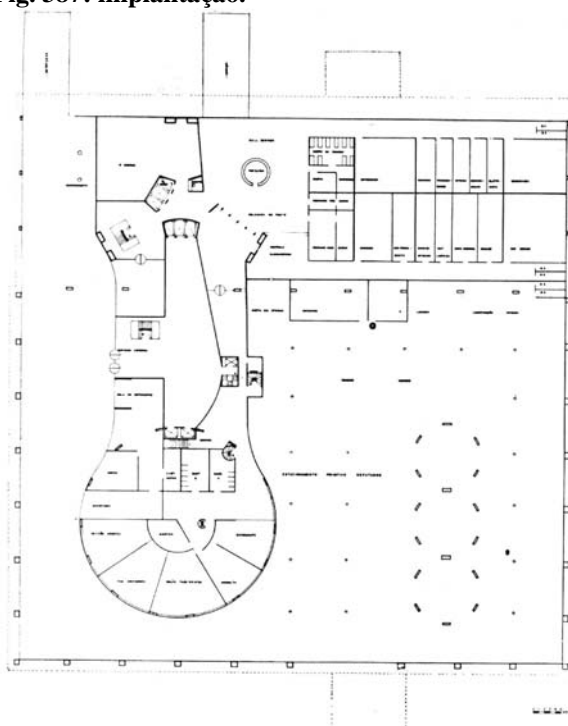


Fig. 389: planta subsolo.

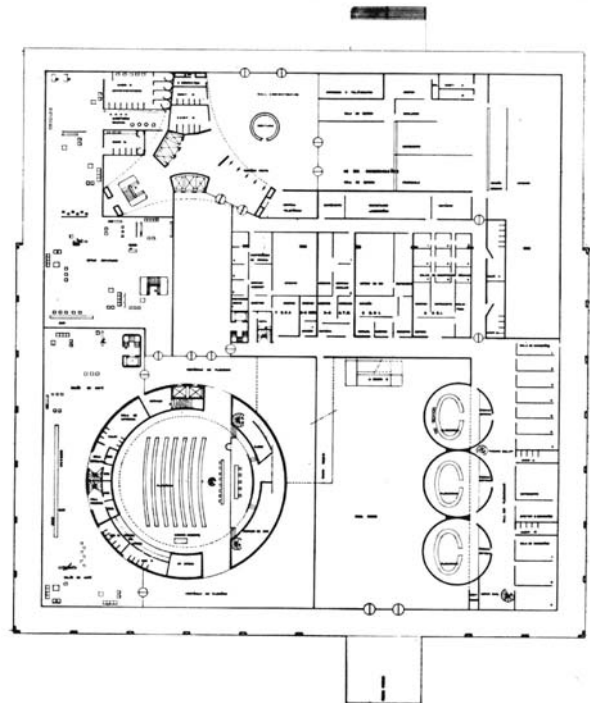


Fig. 390: planta térreo.

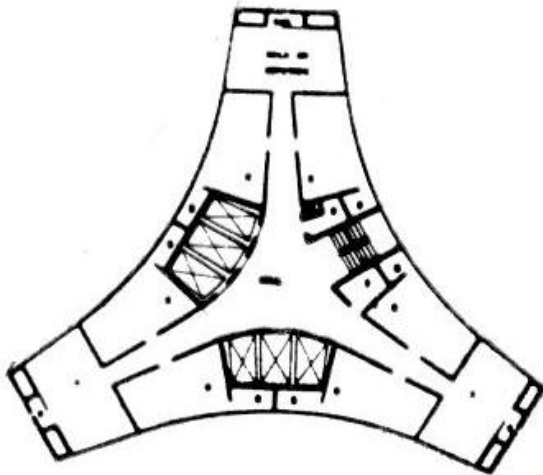


Fig. 391: planta pavimento tipo.

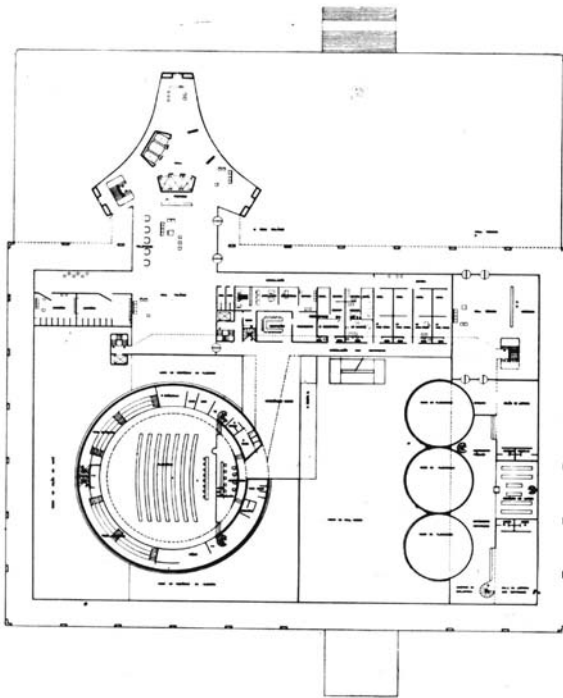


Fig. 392: Planta primeiro pavimento.

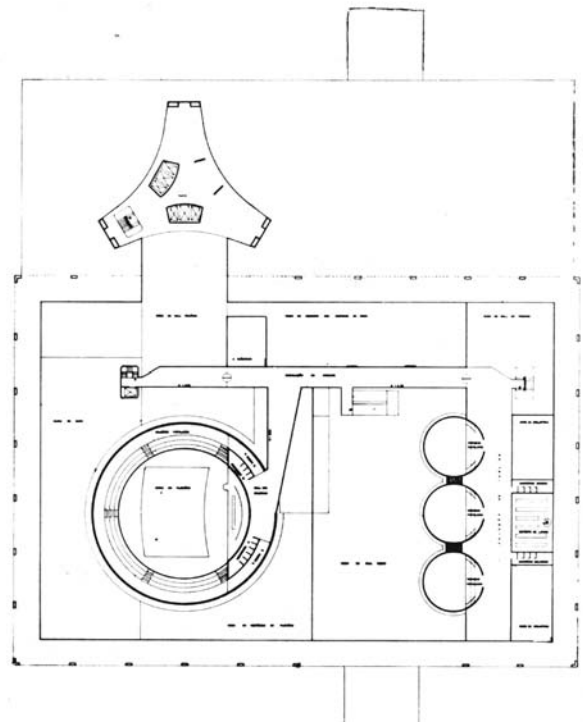


Fig. 393: Planta pavimento superior.

- 
- **TERCEIRO PRÊMIO:**.....Porto Alegre, RS.  
 Arq. Miguel Pereira  
 Arq. J. C. Paiva da Silva  
 Eng. Eugênio Knorr  
 Escultora Lourdes Sanches

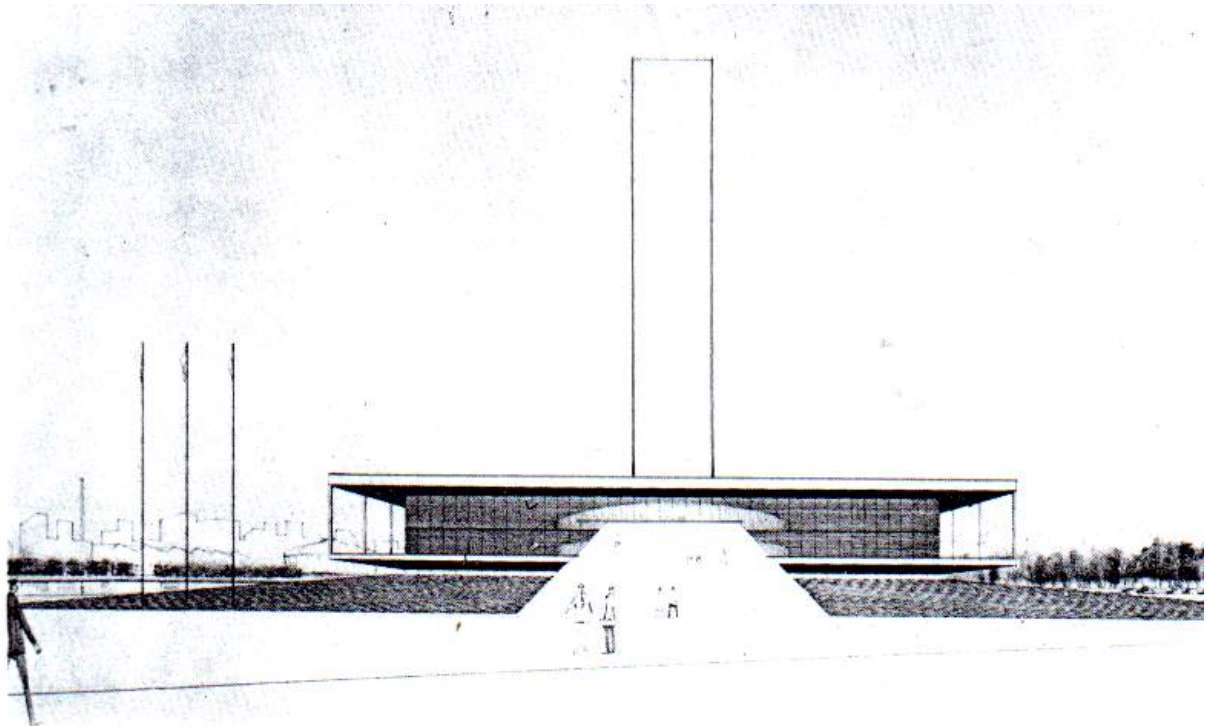


Fig. 394: Perspectiva externa.

- **QUARTO PRÊMIO:**.....São Paulo, SP.  
Arq. Jon V. Maitrejean

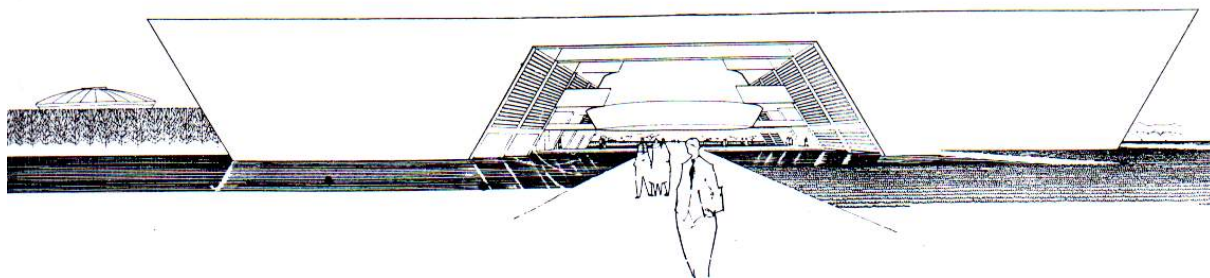


Fig. 395: perspectiva apresentando a vista do hall de acesso.



Fig. 396: corte transversal.

- **Considerações gerais:**

Em 1961, o Governo de São Paulo abria concurso público de arquitetura para a escolha de anteprojeto para a Assembléia Legislativa do Estado, a ser edificada junto ao Parque do Ibirapuera, ou mais exatamente, junto à Av. Pedro Álvares Cabral e Rua Abílio Soares. O departamento paulista do IAB, organizador do concurso, assim constituiu a comissão julgadora: arquitetos Ícaro de Castro Mello, Oswaldo Arthur Bratke e Paulo Antunes Ribeiro.

O terreno escolhido tem área aproximada de 30.000 m<sup>2</sup> e está situado no Parque do Ibirapuera. Toda a área deveria ser remanejada urbanisticamente através da criação de novas ruas, se necessário, além de ser submetida a amplo tratamento paisagístico. Esta área possuía uma depressão em sua parte central, ponto em que se formava um represamento natural do excesso das águas pluviais da região. O local determinado para implantar a nova edificação situava-se exatamente nessa bacia. A região do Parque do Ibirapuera, de 180 ha, além de estar livre de edificações verticais, é caracterizada por amplos bosques e lagos. O parque receberia, em 1951, as obras relativas às festividades comemorativas do IV Centenário da fundação da cidade de São Paulo. Tratava-se de um conjunto de edifícios ligados por ampla e sinuosa marquise, destinados a abrigar feiras, exposições e atividades culturais, projetados por uma equipe chefiada por Oscar Niemeyer. Infelizmente o complexo teria seu projeto original alterado e seria parcialmente implantado, estando incompleto ainda hoje.

Entre os quarenta e seis trabalhos participantes, o júri escolheria o projeto da equipe paulista formada pelos arquitetos Ricardo Sievers e Rubens Carneiro Vianna, a mesma que vencera quatro anos antes o concurso para o Paço Municipal de Campinas, acrescida do arquiteto Adolpho Rubio Morales [fig.379 a fig. 383].

Na proposta vencedora o edifício foi implantado de forma sobrelevada em relação ao espelho d'água de dez metros de largura que o circunda, a fim de lhe garantir destaque e certa leveza. O partido adotado apresenta o monobloco como solução, representado por um paralelepípedo marcadamente horizontal, "sem intenção formal-novidativa, porém tranqüilo pela proporção", segundo afirmativa de seus autores. O pavilhão horizontal foi escolhido pela

possibilidade de situar-se em um mesmo nível o plenário e os serviços e a ele diretamente ligados, condição básica que seria prejudicada nas soluções em mais de um bloco.

Uma grelha de alumínio faz as vezes de brise-soleil. Assim, as lajes dos seis pavimentos deste edifício de 38.000m<sup>2</sup> permanecem ocultas, sendo reveladas apenas as espessuras das lajes do piso térreo e da cobertura. A grelha de alumínio é aplicada em todo o perímetro do edifício, como se fosse um papel de embrulho. Esta continuidade só é rompida pela presença dos vestíbulos de acesso, existentes nas quatro fachadas do edifício, sendo o de maior destaque o responsável pelo acesso público, situado na face voltada para a praça. O acesso dos pedestres acontece através de rampas-ponte, situadas sobre o espelho d'água. O vestibulo principal é expressivamente monumental. Trata-se de um amplo vão situado entre massas fechadas, de pé-direito livre equivalente à altura dos cinco pisos do edifício. Portanto, todos os gestos desta obra buscam a monumentalidade e o recurso perseguido foi a eliminação de qualquer elemento que pudesse relacionar o edifício à escala humana. Fazem parte do repertório arquitetônico para a conquista desta monumentalidade, a amplidão do entorno, o tratamento paisagístico imediatamente circundante (espelho d'água de grande dimensão), as largas rampas de acesso tipo ponte e o tratamento abstrato conferido à caixa. Os portais de acesso de amplo pé direito livre, em que dois pilares oblongos de ordem gigante suportam uma fina laje plana, são imprescindíveis para dotar a obra do caráter correto.

Neste edifício estão evidentes as intenções urbanísticas do ideário modernista, ou seja, a obra construída é o centro das atenções e o espaço urbano é o resíduo periférico resultante. Apesar de se tratar de um prédio público (e a linguagem plástica busca isso), não existe a intenção explícita em se convidar o cidadão a participar deste espaço. Não há uma praça pública protegida e o edifício está ilhado por um lago periférico, como nos castelos medievais.

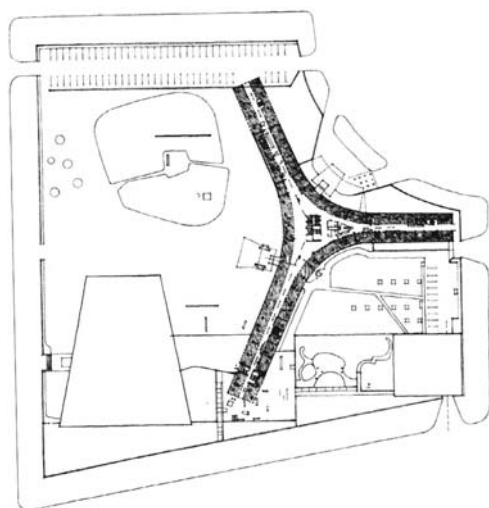
---

O segundo prêmio seria conferido à equipe de Eduardo Kneese de Mello. O experiente arquiteto que a pouco se associara ao recém formado arquiteto Joel Ramalho Junior, incluiria ainda em sua equipe os jovens arquitetos Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi. Francisco Petracco integraria a equipe mais tarde, durante o andamento do concurso. Os ainda estudantes de arquitetura Luiz Gobeth Filho, Raymond Trad, Roberto Gandolfi e Sidney de Oliveira também colaborariam neste projeto.

Esta seria oficialmente a primeira vez em que os quatro arquitetos que muito em breve imigrariam para o Paraná (irmãos Gandolfi, Forte Netto e Ramalho Jr.), atuariam juntos em concursos.

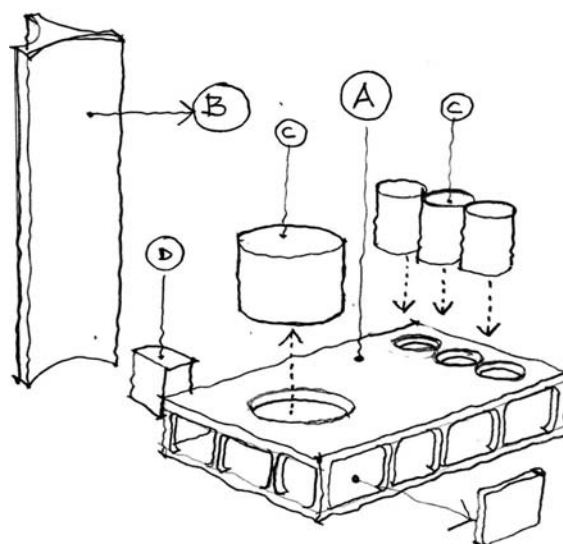
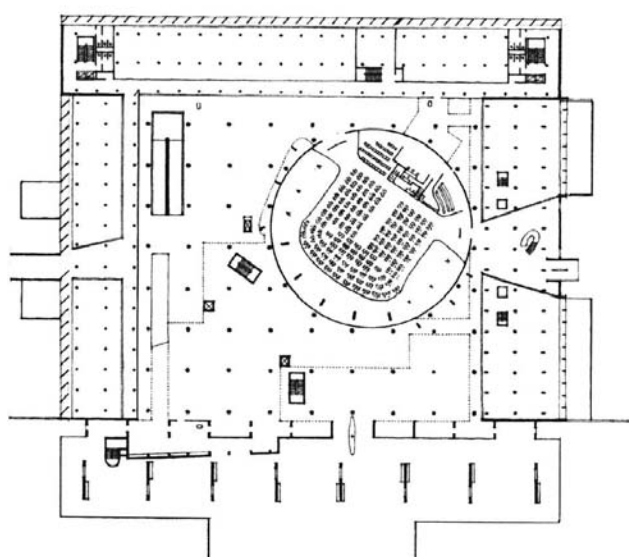
O projeto compreende dois corpos: um mais baixo de tipo pavilhonar, que contém os plenários, tribunas e hall de acesso; e uma torre que abriga as 150 salas dos deputados [fig.384, fig. 385 e fig. 386]. Há, porém, uma tentativa em se fugir da composição torre sobre embasamento, ao se isolar os dois elementos. [fig.400]

Kneese acreditava que a cidade de São Paulo necessitava de uma grande obra que a identificasse facilmente, algo que se equivalesse simbolicamente à torre Eiffel de Paris ou a torre do Parlamento de Londres. A inexistência de elementos verticais no Parque do Ibirapuera destacaria ainda mais o novo edifício. Quando Forte e Gandolfi passaram a integrar a equipe, a torre já se achava bem desenvolvida e a base apenas esboçada. Após tentativas frustradas em convencer Kneese a adotar uma forma de geometria mais pura para sua torre de três pontas, cuja antecedência direta vinha da recém inaugurada Sede da Unesco (1953 a 1958) de Marcel Breuer [fig.397 e 398], os jovens arquitetos se dedicariam a desenvolver a base que abrigaria os plenários e tribunas, que assumiria uma solução bastante aproximada à adotada por Le Corbusier para o edifício da Assembléia Legislativa de Chandigarh, construído na Índia entre os anos de 1956 e 1959 [fig.399]. Tratava-se também de um prisma puro de base retangular, em que o plenário em forma de tronco de cone, situado de maneira livre e assimétrica no grande saguão, perfura a laje de cobertura.



**Fig. 397:** Marcel Breuer. Edifício do Secretariado, Sede da UNESCO, *Place de Fontenoy*, Paris, 1953-58. implantação.

**Fig. 398:** Sede da UNESCO, vista geral.



**Fig. 399:** Le Corbusier. Edifício da Assembléia Legislativa, Chandigarh, 1956-8-59.

**Fig. 400:** estudo morfológico da proposta da equipe de Kneese de Mello. B= torre; A= embasamento; C= elementos compositivos menores; D= elemento de ligação.

Entretanto, sob um segundo olhar, percebe-se na solução do pavilhão da equipe de Kneese de Mello o mesmo partido distributivo adotado por Pedro Paulo de Mello Saraiva para a Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, o Palácio Farroupilha, ocasião em que Forte e Gandolfi atuaram como colaboradores. Basicamente, trata-se de um "L" que contém os serviços de apoio e pequenos plenários, confrontados pelo grande plenário situado no espaço livre do saguão.

Também está evidente na composição final do edifício a influência da nova fase de Oscar Niemeyer que, recém projetara os palácios de Brasília em forma de caixas de vidro envolvidas por peristilos insinuantes.

Talvez o maior valor da proposta da equipe de Kneese de Mello esteja em sua implantação [fig.387]. Diferentemente do projeto vencedor que loteia o terreno em uma série de pequenas quadras, Mello preserva a grande área, dividindo-a em quatro faixas paralelas à rua Manoel da Nóbrega. O conjunto da Assembléia é implantado ao sul, junto à rua Abílio Soares, dentro da terceira faixa, constituída por um espelho d'água. A segunda

faixa é uma praça cívica linear mineral. Em seu eixo longitudinal, à leste, está o ginásio do Ibirapuera, e à oeste, o monumento às Bandeiras. Os três monumentos são ligados, portanto, por um triângulo equilátero visual. A primeira faixa junto da rua Manoel de Nóbrega é um jardim em que, em sua parte central, alinhado com o edifício da Assembléia, forma-se um bosque de palmeiras imperiais. Esta sofisticada proposta pode estar ligada à experiência anterior de Kneese, quando integrou a equipe de arquitetos constituída ainda por Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Hélio Uchoa, que projetou o conjunto de edifícios do Ibirapuera (1951) [fig. 401], numa área contígua ao terreno da Assembléia.



**Fig. 401: Parque Ibirapuera, 1951, Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Hélio Uchôa e Eduardo Kneese de Mello.**