

CASAS MODERNAS CARIOCAS: 1930-1965

INCUBAÇÃO 1930-1935
ECLOSÃO 1936-1939
EMERGÊNCIA 1940-1945
CONSOLIDAÇÃO 1946-1950
HEGEMONIA 1951-1955
MUTAÇÃO 1956-1960
OCASO 1961-1965

1930 - 1935: INCUBAÇÃO

NO.	DATA - ANO	CASA - PROPRIETÁRIO	AUTOR - ARQUITETO	CIDADE UF	NATUREZA DOCUMENTAÇÃO
1	1930	Fábio Carneiro de Mendonça	Lucio Costa	Marquês de Valença RJ	projeto
2	1930	Ernesto Gomes Fontes	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	construção
2	1930	Ernesto Gomes Fontes - alternativa	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	fragmento de projeto
3	1931	William Nordschild	Gregori Warchavchik	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
4	1931-35	Sem dono 1	Lucio Costa		projeto
4	1931-35	Sem dono 2	Lucio Costa		projeto
4	1931-35	Sem dono 3	Lucio Costa		projeto
5	1932 ¹	Alfredo Schwartz	Lucio Costa (c/ G. Warchavchik)	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
6	1932 ¹	Maria e Dulce Gallo	Lucio Costa (c/ G. Warchavchik)	Rio de Janeiro RJ	projeto (demolida)
7	1933 ²	Em Ipanema	Affonso E. Reidy (c/ G. P. Pinheiro)	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
8	1933-37 ³	Thérèse Vilain Alves	Jorge Machado Moreira	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
9	1933-37 ³	Fernando Lyra	Jorge Machado Moreira	Rio de Janeiro RJ	projeto
10	1933	Cesário Coelho Duarte	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	projeto (demolida)
11	1934	Ronan Borges	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
12	1934 ⁴	Álvaro Osório de Almeida	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	fragmento de projeto
13	1934 ⁴	Genival Londres	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	fragmento de projeto
14	1932-36 ⁴	Carmem Santos	Lucio Costa	Niterói RJ	fragmento de projeto
15	1932-36 ⁴	Maria Dionésia	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	fragmento de projeto
16	1934	Francisca de Azevedo Leão	Carlos Leão	Rio de Janeiro RJ	construção
17	1934 ⁵	Edmar Machado	Paulo Antunes Ribeiro	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
18	1934	Mário Brazil	Álvaro Vital Brazil (c/ A. Marinho)	Niterói RJ	construção
19	1935	1935'	Álvaro Vital Brazil (c/ A. Marinho)	Rio de Janeiro RJ	projeto
20	1935	Na Urca	Álvaro Vital Brazil	Rio de Janeiro RJ	projeto
21	1935 ²	Antônio Pinto Nogueira Assioly Netto	Affonso E. Reidy (c/ G. P. Pinheiro)	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
22	1935 ⁶	Ivan Santiago	Paulo Santos e Paulo Pires	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
23	1935 ⁶	Thomas Otton Leonardos	José de Souza Reis	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
24	1935	No Rio de Janeiro '1'	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	projeto

1936 - 1939: ECLOSÃO

NO.	DATA - ANO	CASA - PROPRIETÁRIO	AUTOR - ARQUITETO	CIDADE UF	NATUREZA DOCUMENTAÇÃO
25	1936	Henrique Xavier	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	projeto
26	1936	A. Neiva	M. M. Roberto	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
27	1936	1936'	Álvaro Vital Brazil (c/ A. Marinho)	Rio de Janeiro RJ	projeto
28	1937	Roberto Marinho de Azevedo Filho	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
29	1937	Para médico do hospital veterinário	Affonso Eduardo Reidy	Rio de Janeiro RJ	projeto
30	1937	Izabel Azevedo Alves Silva	Jorge Machado Moreira	Rio de Janeiro RJ	construção
31	1938	Oswald de Andrade	Oscar Niemeyer	Itaipava - Petrópolis RJ	projeto
32	1938 ⁵	Abigail Seabra de Paula Buarque	Paulo Antunes Ribeiro	Rio de Janeiro RJ	construção
33	1939	M. Passos	Oscar Niemeyer	Miguel Pereira RJ	projeto

1940 - 1945: EMERGÊNCIA

NO.	DATA - ANO	CASA - PROPRIETÁRIO	AUTOR - ARQUITETO	CIDADE UF	NATUREZA DOCUMENTAÇÃO
34	1940	Cavalcanti	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	construção
35	1940	Do arquiteto	Álvaro Vital Brazil	Rio de Janeiro RJ	construção
36	1940	Do Diretor da Cia. Telefônica	Alcides Rocha Miranda	Ouro Preto MG	fragmento de projeto
37	1941	Barão de Saavedra	Lucio Costa	Correias - Petrópolis RJ	construção
38	1941	Argemiro Hungria Machado	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	construção
39	1942	Heloísa Marinho	Lucio Costa	Correias - Petrópolis RJ	construção
40	1942	Hermenegildo Sotto Maior	Aldary Henriques Toledo	Araruama RJ	projeto
41	1942	Do arquiteto	Alcides Rocha Miranda	Rio de Janeiro RJ	construção (demolido)
42	1942	Celso da Rocha Miranda	Alcides Rocha Miranda (c/ Dubugras e Cabral)	Petrópolis RJ	construção
43	1942	Do Arquiteto	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	construção
44	1942	Herbert Jonhson	Oscar Niemeyer	Fortaleza CE	construção
45	1943	Juscelino Kubitschek	Oscar Niemeyer	Belo Horizonte MG	construção
46	1943	Charles Ofaire	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	projeto
47	1943	Francisco Inácio Peixoto	Oscar Niemeyer	Cataguases MG	construção
48	1943	Prudente de Moraes Neto	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	construção
49	1943	João Lima Pádua	Oscar Niemeyer	Belo Horizonte MG	construção
50	1943	José Cláudio Costa Ribeiro	Carlos Leão	Cabo Frio RJ	construção (demolido)
51	1944	Pedro Paulo Paes de Carvalho	Lucio Costa	Araruama RJ	construção

1946 - 1950: CONSOLIDAÇÃO

NO.	DATA - ANO	CASA - PROPRIETÁRIO	AUTOR - ARQUITETO	CIDADE UF	NATUREZA DOCUMENTAÇÃO
52	1946	Paulo Candiota	Lucio Costa (c/ Paulo Candiota e B. Torok)	Rio de Janeiro RJ	construção
53	1946 o	José Pacheco de Medeiros Filho	Aldary Henriques Toledo	Cataguases MG	construção
54	1947	Gustavo Capanema	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	projeto
55	1947	Burton Tremaine	Oscar Niemeyer	Santa Bárbara EUA	projeto
56	1947 p	Na Lagoa	Jorge Ferreira (c/ T. Estrella, R. Santos e R. Soeiro)	Rio de Janeiro RJ	projeto
57	1947 7 p	Faria Goes	M. M. M. Roberto	Rio de Janeiro RJ	construção
58	1947 7 p	F. E.	M. M. M. Roberto	Rio de Janeiro RJ	construção
59	1947	1947'	Sérgio Bernardes		projeto
60	1948	1948 - 1'	Sérgio Bernardes		projeto
61	1948	1948 - 2'	Sérgio Bernardes		projeto
62	1948 8 p	Na Gávea	Paulo Antunes Ribeiro	Rio de Janeiro RJ	construção
63	1948 8	De Campo	Firmino Saldanha	Petrópolis RJ	projeto
64	1948 p	Jorge de Castro	Aldary Henriques Toledo	Rezende RJ	projeto
65	1948 9	Na Tijuca	Afonso Eduardo Reidy	Rio de Janeiro RJ	projeto
66	1948 9	Na Tijuca	Francisco Bolonha	Rio de Janeiro RJ	projeto
67	1948	Walther Moreira Salles	Olavo Redig de Campos	Rio de Janeiro RJ	construção
68	1948	George Hime	Henrique Mindlin	Petrópolis RJ	construção
69	1949	Do Arquiteto - Mendes	Oscar Niemeyer	Mendes RJ	construção (demolido)
70	1949	No Rio de Janeiro	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	projeto
71	1949 o	Do arquiteto	Carlos Ferreira	Nova Friburgo RJ	construção
72	1949	Hildebrando Accioly	Francisco Bolonha	Petrópolis RJ	construção
73	1950	Carmen Portinho	Afonso Eduardo Reidy	Rio de Janeiro RJ	construção
74	1950	Sandoval Coimbra	Afonso Eduardo Reidy	Barretos SP	projeto

1951 - 1955: HEGEMONIA

NO.	DATA - ANO	CASA - PROPRIETÁRIO	AUTOR - ARQUITETO	CIDADE UF	NATUREZA DOCUMENTAÇÃO
75	1951	Sérgio Corrêa da Costa	Jorge Machado Moreira	Rio de Janeiro RJ	construção
76	1951	Antônio Ceppas	Jorge Machado Moreira	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
77	1951	Hélio Fraga	Carlos Leão	Rio de Janeiro RJ	construção
78	1951 ¹⁰ p	Nilo Pacheco Medeiros	Francisco Bolonha	Muriae MG	construção
79	1951	Caseiros de Paulo Bittencourt	Sérgio Bernardes	Petrópolis RJ	construção
80	1951	Jadir de Souza	Sérgio Bernardes	Rio de Janeiro RJ	construção
81	1951	Maria Carlota de Macedo Soares	Sérgio Bernardes	Petrópolis RJ	construção
82	1951	Paulo Sampaio	Sérgio Bernardes	Itaipava - Petrópolis RJ	construção
83	1952	Guilherme Brandi	Sérgio Bernardes	Petrópolis RJ	construção
84	1952 ¹⁰ p	José de Castro	Francisco Bolonha	Cataguases MG	construção
85	1952	Israel Klabin	Francisco Bolonha	Rio de Janeiro RJ	construção
86	1952 ¹¹ p	Carlos Leite	Carlos Ferreira	São Paulo SP	projeto
87	1952 ¹¹	Nair José Vieira	Carlos Ferreira	Rio de Janeiro RJ	construção
88	1952	Faria Goes	M. M. M. Roberto	Araruama RJ	projeto
89	1952 ^o	Arthur Monteiro Coimbra	M. M. M. Roberto	Rio de Janeiro RJ	construção
90	1952	Leonel Miranda	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	construção
91	1952	Ermiro de Lima	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	projeto
92	1953	Do arquiteto - Canoas	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	construção
93	1953	Francisco Pignatari	Oscar Niemeyer	São Paulo SP	projeto
94	1953	O. B. Couto e Silva	Affonso Eduardo Reidy	Rio de Janeiro RJ	construção
95	1953 ^o	Lauro Souza Carvalho	Henrique Mindlin	Petrópolis RJ	construção
96	1953 ^p	Ernesto Waller	Paulo Antunes Ribeiro	Rio de Janeiro RJ	construção
97	1954 ¹²	Linneu de Paula Machado Jr.	Alcides Rocha Miranda (c/ Dubugras e Cabral)	Rio de Janeiro RJ	fragmento de projeto
98	1954	Edmundo Cavanelas	Oscar Niemeyer	Pedro do Rio - Petrópolis RJ	construção
99	1954 ^o	Geraldo Baptista	Olavo Redig de Campos	Itaipava - Petrópolis RJ	construção
100	1954	Edmundo Mello Costa	Marcello Fragelli	Petrópolis RJ	construção
101	1954 ^o	João Antero de Carvalho	José Bina Fonyat Filho (c/ T. F. Pacheco)	Petrópolis RJ	construção
102	1954 ^o	Stanislav Koslowski	Jorge Ferreira (c/ T. Estrella, R. Santos e R. Soeiro)	Rio de Janeiro RJ	construção
103	1954 ^o	Ottoni Alvim Gomes	Francisco Bolonha	Cataguases MG	construção
104	1955	R. Armando	Marcello Fragelli	Rio de Janeiro RJ	construção
105	1955 ¹³ p	Arnaldo Aizim	Paulo Santos e Paulo Pires	Rio de Janeiro RJ	construção
106	1955 ¹³ o	Martin Holzmeister	Paulo Santos e Paulo Pires (c/ Paulo T. F. Santos)	Rio de Janeiro RJ	construção
107	1955 ^o	Do arquiteto	Paulo Antunes Ribeiro	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
108	1955 ⁸	Mario Rosalino Marchesi	Firmino Saldanha	Rio de Janeiro RJ	construção
109	1955 ^p	Para administrador	Alcides Rocha Miranda (c/ Dubugras e Cabral)	Rezende RJ	projeto
110	1955 ^p	Para engenheiro	Alcides Rocha Miranda (c/ Dubugras e Cabral)	Rezende RJ	projeto
111	1955 ^p	Juvenil da Rocha Vaz	Sérgio Bernardes	Rio de Janeiro RJ	construção
112	1955 ^p	Antonio de Pádua Chagas Freitas	Sérgio Bernardes	Petrópolis RJ	construção
113	1955 ¹⁴	José de Vasconcellos Carvalho	Carlos Leão	Rio de Janeiro RJ	fragmento de projeto
114	1955	Adolpho Bloch	Francisco Bolonha	Teresópolis RJ	construção

1956 - 1960: MUTAÇÃO

NO.	DATA - ANO	CASA - PROPRIETÁRIO	AUTOR - ARQUITETO	CIDADE UF	NATUREZA DOCUMENTAÇÃO
115	1956	Oscar Bloch	Francisco Bolonha	Teresópolis RJ	construção
116	1956	Nelson Alves	Francisco Bolonha	Teresópolis RJ	construção
117	1956 ¹⁴	Carlos Soares Brandão	Carlos Leão	Rio de Janeiro RJ	fragmento de projeto
118	1956	Homero Souza e Silva	Carlos Leão	Rio de Janeiro RJ	construção
119	1956	Raymundo Ottoni de Castro Maya	Wladimir Alves de Souza	Rio de Janeiro RJ	construção
120	1956 ^o	Gilberto Ferraz da Silva	Sérgio Bernardes	Rio de Janeiro RJ	construção
121	1956 ^p	Cincinato Cajado Braga	Sérgio Bernardes	São Paulo SP	construção
122	1957 ^p	De fim de semana	Aldary Henriques Toledo		construção
123	1958	Oswaldo Sant'Anna Jr.	Álvaro Vital Brazil	São Paulo SP	projeto
124	1958 ¹²	Oswaldo Nazareth	Alcides Rocha Miranda	Teresópolis RJ	fragmento de projeto
125	1958	Plácido da Rocha Miranda	Alcides Rocha Miranda	Petrópolis RJ	construção
126	1958 ¹⁴	Cândido Guinle de Paula Machado	Carlos Leão	Rio de Janeiro RJ	fragmento de projeto
127	1959	Do arquiteto	Afonso Eduardo Reidy	Itaipava - Petrópolis RJ	construção
128	1959	Fernando Tasso Fragoso Pires	Marcelo Fragelli	Rio de Janeiro RJ	construção
129	1960 ^p	Em Niterói	Francisco Bolonha	Niterói RJ	construção
130	1960	Do arquiteto	Oscar Niemeyer	Brasília DF	construção
131	1960	Do arquiteto	Sérgio Bernardes	Rio de Janeiro RJ	construção
132	1960	Maria Elisa e Helena Costa	Lucio Costa	Brasília DF	projeto

1961 - 1965: OCASO

NO.	DATA - ANO	CASA - PROPRIETÁRIO	AUTOR - ARQUITETO	CIDADE UF	NATUREZA DOCUMENTAÇÃO
133	1961 ¹⁵	Homero Souza e Silva	Carlos Leão	Cabo Frio RJ	construção
134	1961 ¹⁵	Sebastião Paes de Almeida	Carlos Leão	Brasília DF	construção
135	1961	Do arquiteto	Álvaro Vital Brazil	Cabo Frio RJ	construção
136	1961	De campo	Marcos de Vasconcellos	Teresópolis RJ	construção
137	1961	Maria Coutinho Ensch	Sérgio Bernardes	Belo Horizonte MG	construção
138	1962 ^o	José Luís Magalhães Lins	Sérgio Bernardes	Rio de Janeiro RJ	construção
139	1963	Sérgio Fracalanza	Arthur Lício Pontual e Carlos João Juppá	Rio de Janeiro RJ	construção
140	1963	Joseph Strick	Oscar Niemeyer	Santa Monica CA USA	construção
141	1964 ¹⁶	Cláudio Jessourow	Álvaro Vital Brazil	Rio de Janeiro RJ	construção
142	1964 ¹⁶	Moacyr S. Brasil	Álvaro Vital Brazil	Rio de Janeiro RJ	construção
143	1964	Fernando Neves Magalhães	Álvaro Vital Brazil	Itaipava - Petrópolis RJ	construção
144	1964	Federmann	Oscar Niemeyer	Hertzlia, Tel-Aviv - Israel	projeto
145	1965	Edmond de Rothschild	Oscar Niemeyer	Tel-Aviv - Israel	projeto

OBS.:

Os números sobrescritos junto ao número de identificação das casas indicam aquelas que estão reunidas sob o mesmo comentário.

As letras 'p' e 'o' indicam que a data corresponde à publicação (p) ou à obra (o), no caso de não haver especificação sobre o ano de projeto

INCUBAÇÃO: 1930-1935



MESP, croqui posterior de Lucio Costa.
In COSTA (1995, p. 123)

Do protesto contra a saída de Lucio Costa da direção da ENBA e, portanto, contra a própria academia, partem os ilustres protagonistas da arquitetura moderna brasileira: a Lucio Costa, Warchavchik, Paulo Antunes Ribeiro, Paulo Pires e Paulo Santos, todos arquitetos formados ainda nos anos 20, unem-se os graduados no período de 1930 a 1935: Reidy, Alcides Rocha Miranda, Álvaro Vital Brazil, Carlos Ferreira, Carlos Leão, Firmino Saldanha, Henrique Mindlin, Jorge Moreira, Marcelo e Milton Roberto, Olavo Redig de Campos, Oscar Niemeyer e Wladimir Alves de Souza.

Em 1930, Lucio Costa projeta a casa Carneiro de Mendonça e a mansão Gomes Fontes, propondo para esta uma alternativa moderna não aceita.¹ É bem sucedido, no ano seguinte, na organização do Salão de 31, ou 38ª Exposição Geral de Belas-Artes, que repercute, em âmbito brasileiro, o que a Semana de 22 provocara em São Paulo. Lucio preside a comissão formada por Rocha Miranda, Manuel Bandeira, Anita Malfatti, Celso Antônio, Cândido Portinari e outros; participam da exposição Tarsila, Brecheret, Flávio de Carvalho, Alberto Guignard e Oswaldo Goeldi (vindos da Europa), Cícero Dias e Ismael Nery. Em arquitetura, expõem Warchachik, Alessandro Baldassini, autor de duas residências pseudo-modernas, e Lucio Costa — uma casa para si na rua Gustavo Sampaio e as Casas sem dono (1932-35), assumindo a conversão ao elaborar projetos sem clientes.

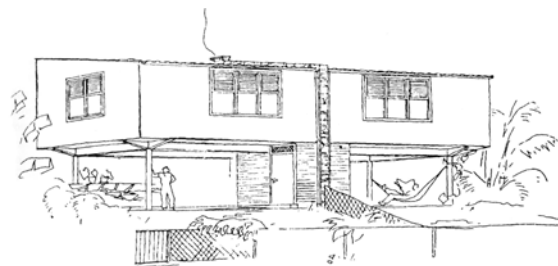
Na ocasião da construção da primeira casa carioca de Warchavchik, a Nordschild (1931), ele e Lucio Costa tornam-se sócios. Enquanto o primeiro executa um apartamento equipado com móveis modernos (1931-32), o segundo constrói, *onde hoje fica a Rua Sambaíba, no Leblon*, duas casas modernas para a família Coelho Duarte (1933), e reforma a casa de Paulo Bittencourt (1934) no Largo do Boticário: *uma casa antiga reformada para receber móveis antigos*.² Constróem também a Casa Schwartz (1932), os apartamentos operários na Gamboa (1931-33) para Carneiro de Mendonça e as casas geminadas para as irmãs Gallo (1932). As casas projetadas em dupla aproximam-se do ‘modernismo’, seguidas igualmente pela casa Borges (1934) do próprio Lucio Costa, pelas casas em Ipanema (1933) e na Urca (1935), de Reidy e Gerson Pompeu Pinheiro, pela casa Neiva (1936), de Marcelo e Milton Roberto, pela casa Lyra (1933-37), de Jorge Moreira, pelas casas Mário Brazil (1934) e outra de 1935, de Vital Brazil e Adhemar Marinho, pela casa Ivan Santiago (1935) de Paulo Pires com Paulo Santos, e pela casa Thomaz Otto Leonardos (1935) de José de Souza Reis. Mas as feições no estilo acarretam problemas às construções, devido à simples adaptação superficial da estética limpa: o vidro translúcido utilizado nas janelas basculantes veda demasiadamente, a ausência de

¹ “As contratações ratificam o que a alternativa moderna da mansão Fontes já indicava, que concluirá pela inautenticidade do neocolonial e sua incapacidade de denotar o anseio de modernização e articulação internacional coexistente com o de afirmação de identidade e tradição brasileira, ao mesmo tempo em que rejeitava o “estilo 1925” — talvez por considerá-la alternativa demasiado fácil de conotações pequeno-burguesas.”
COMAS (2003, pp. 59-60)

² SANTOS (1977, p. 121)



Vila operária na Gamboa, 1932. In BOESIGER (1995, p. 74)



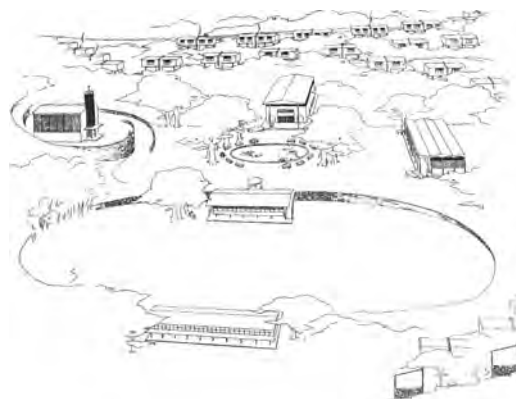
Casas geminadas em Monlevade, Lucio Costa, 1934. In COSTA (1995, p. 93)

beirais escurece os revestimentos, e a falta de impermeabilização deixa passar calor e umidade.

As casas de feição *caixa d'água* resultam inferiores em qualidade construtiva do que suas predecessoras, provocando reclamações de proprietários insatisfeitos que não deixam de ter razão quanto à inadequação.

Em conjunto, esses projetos unem a necessidade de modernização e articulação internacional com a afirmação de identidade e a tradição luso-brasileira. A sociedade Warchavchik-Costa termina em 1933, com o repúdio deste ao *futurismo* e ao *modernismo estilizado*.³ Logo em seguida, a Associação dos Artistas Brasileiros, que desde 1931 defendia um plano integral de Educação Artística para o Brasil, promove um Salão de Arquitetura Tropical, presidido por Celso Kelly e tendo Frank Lloyd Wright como presidente de honra.⁴ No Salão, Reidy e Pinheiro expõem o Abrigo da Boa Vontade (1931), premiado em concurso público; Marcelo Roberto, uma pequena casa em Laranjeiras; e Lucio Costa, conjugando novamente a arquitetura moderna (como nas casas Coelho Duarte) com móveis antigos (como na casa de Paulo Bittencourt), *expõe com sucesso duas outras, inaugurando um caminho novo, que desde então tem estado presente na arquitetura contemporânea do Brasil*.⁵

Em 1934, no projeto para a vila de Monlevade — para concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira, em que Lucio se classifica em último lugar —, as casas mesclam pilotis de concreto com pau-a-pique e taipa de mão, *ecoando a justaposição de pedra rústica e pré-fabricado metálico nas casas Loucher de Le Corbusier*,⁶ recurso utilizado em seguida por outros arquitetos. A vila é projetada como uma cidade-jardim, em que cada edifício (clube, igreja, cinema, armazém) se identifica com caracterização adequada. No texto fundamental *Razões da Nova Arquitetura*,⁷ Lucio coloca dúvidas a respeito do radicalismo e do poder demolidor do movimento moderno intransigente e que desprezava o passado. Prefere desvincular a arquitetura moderna do seu cunho revolucionário em favor de uma idéia de adequação e evolução disciplinar. Seria um encadeamento lógico, conduzido pela nova realidade e pela nova técnica, nessa ordem. A evolução não dispensa necessariamente ensinamentos já consolidados; por sua vez, tampouco a adequação dispensa características locais favoráveis ao espírito do lugar.



Monlevade, Lucio Costa, 1934. In COSTA (1995, p. 93)

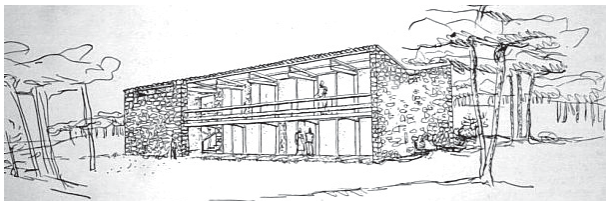
³ COSTA (1995, p. 72)

⁴ “Dela [da exposição] fez-se um catálogo organizado e composto por Alexandre Altberg, com ‘Introdução’ de Alcides Rocha Miranda, ‘Exortação’ de Celso Kelly e várias opiniões sobre ‘Qual seria tua casa ideal’.” SANTOS (1965, p. 13)

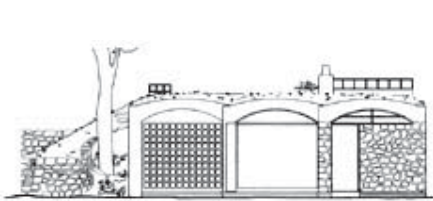
⁵ “Inclusive no Palácio da Alvorada, em que o mobiliário antigo se alterna com o moderno, raro sendo o arquiteto de vanguarda — citem-se ao acaso Lucio, Niemeyer, Sérgio Bernardes, Paulo Antunes —, que prescindia de alguns móveis antigos como complementação do equipamento de suas casas”. SANTOS (1977, p. 122)

⁶ COMAS in MONTEZUMA (2002, p. 186)

⁷ *Razões da Nova Arquitetura* é escrito para o curso de pós-graduação em Urbanismo, o primeiro do Brasil, criado em 1935 e dirigido por Celso Kelly; ali atuam Mário de Andrade, Lucio Costa, Celso Antônio, Portinari e Marcelo Roberto, entre outros. Na criação da Universidade, por iniciativa do secretário de educação Anísio Teixeira, participam Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Portinari, Prudente de Moraes Neto, Celso Antônio, Sérgio Buarque de Holanda, entre outros. Durou apenas um ano. Cfme. CAIXETA (1999).



Casa em Les Mathes, Le Corbusier, 1935. In BOESIGER (1995, p. 135)



Casa em La-Celle-Saint-Cloud, Le Corbusier, 1935. In BOESIGER (1995, p. 129)

Em *Razões*, Lucio aponta a filiação da arquitetura moderna à tradição clássica e acadêmica.⁸ Le Corbusier mantém certa distância aparente da academia, mas na sua obra subjaz uma base erudita percebida pelo brasileiro,⁹ que, sem alarde, não rompe com as categorias da composição correta e do caráter adequado.¹⁰ A nova geração liderada por ele preocupa-se em conciliar tal filiação com a base corbusiana que a renova, além de adequar tipos e motivos representativos no país com o intuito de encontrar uma expressão particular. Lucio atribui à razão o controle cartesiano entre falso e verdadeiro, discernimento este que estaria comprometido, pela falta de clareza na expressão, na arquitetura pré-moderna. Da arquitetura civil luso-brasileira, aprecia a simplicidade e a pureza, valores que podem ser resgatados sempre, desde que traduzidos coerentemente em função das técnicas e processos de construção atuais — ou seja, desde que falem a verdade, axioma da própria tradição da *Beaux-Arts* e novamente presente na arquitetura moderna.

Dos mestres do período entre guerras estudados por Lucio Costa — Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier —, este último tem papel de destaque no Brasil. Diferente dos dois primeiros, para quem a exatidão da técnica é preponderante, as idéias de Le Corbusier, difundidas num idioma e numa linguagem acessíveis,¹¹ mostram-se como a *melhor solução dentre todas para as condições materiais locais*, satisfazendo a *sensibilidade brasileira graças à associação de um rigor cartesiano um tanto simplista com um entusiasmo visionário de caráter profético*.¹² A opção feita por Lucio implica compreender a sintaxe de Le Corbusier, resposta aos avanços da técnica da construção, a partir de seus sistemas e instrumentos de operação. O sistema *Dom-ino*, com seu sem-número de possíveis variações sobre uma geometria essencial, dá vazão a projetos de diferentes medidas, em diferentes sítios, a partir da normativa essencial da independência estrutural. Mas tais projetos surgem à guisa já de um ‘estilo brasileiro’ desenvolvido e enriquecido a partir daquela gramática. Os térreos permeáveis, a separação entre laje, vedação e suporte e os jogos volumétricos e planares são colocados à disposição da expressão exuberante advinda das coberturas, das grandes aberturas, dos elementos de proteção solar, da vegetação abundante; ao mesmo tempo em que não impedem a tripartição ou a simetria de equilíbrios, por exemplo.

À luz das crenças de que a arquitetura moderna atende a um homem de valores racionais supostamente universais, Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson batizam o novo estilo de ‘internacional’. O *International Style* dá-se a conhecer em 1932, no MoMA de Nova York, com o lançamento de um livro e exposição de quase cem edifícios de dezesseis países — em que se incluem as obras de Peter Behrens, Mies, Le Corbusier, J. P. Oud, Hans Scharoun e Victor Bourgeois para a Weissenhof-Siedlung em Stuttgart. O estilo racional define-se no tratamento dos edifícios em volumes de superfícies — e não massas —, na regularidade formal, na proporção e na ordem da estrutura, e na ausência de decoração aplicada, num momento em que a casa Mandrot (1930-31) de Le Corbusier ainda é exceção.

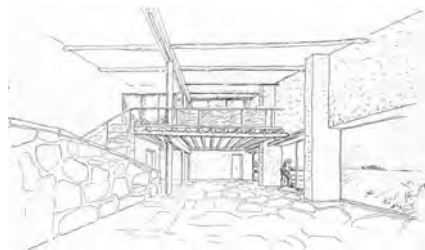
⁸ “Razões argumenta que a obra corbusiana restaura uma racionalidade escondida pela maquiagem acadêmica, sem se opor à teoria acadêmica que vê a arquitetura como composição correta e o estilo como conjunto integrado de elementos, esquemas e princípios de composição. Validada por transformações sócio-econômicas, técnicas e culturais, a arquitetura moderna assim equacionada é uma renovação compositiva.” COMAS (2002, p. 77)

⁹ Nesse sentido, o texto *The Mathematics of the Ideal Villa* (1947) de Collin Rowe, é fundamental. ROWE (1999)

¹⁰ “Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos - cuja clareza nada tem do misticismo nórdico - às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no Quattrocento, para logo depois afundar sob os artifícios da maquiagem acadêmica - só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor.(...) Porque, se as formas variaram - o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis.” COSTA (1995, p.116)

¹¹ “Ele chega ao Rio num momento de debates culturais importantes e de mutações políticas. As décadas de 20 e 30, não só no Brasil como em outros países, são também aquelas da tomada de consciência da ‘ambivalência’ entre modernidade e ‘brasilidade’ (como ‘italianidade’, ‘grecinidade’, etc.) que cada campo investe à sua maneira.” TSIOMIS in TSIOMIS (1998, p. 33)

¹² BRUAND (1981, p. 26)



Casas Errazuriz, Le Corbusier, 1930. In BOESIGER (1995, p. 48-49)

Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme, contendo o *prologue américain* e o *corollaire brasileiro*, é publicado em 1930. É uma época de viagens para Le Corbusier, entra a Europa e a América (a primeira viagem aos Estados Unidos data de 1935). A casa de praia do embaixador Errazuriz, no Chile, é publicada em *L'Architecture Vivante* de 1931, ao mesmo tempo em que estão sendo terminados o apartamento Beistegui em Paris e a casa de férias Mandrot com bases e paredes de pedra.¹³ As obras do momento incluem o Pavilhão Suíço construído na Cidade Universitária de Paris, o edifício Clarté em Genebra (1930), os apartamentos de aluguel na Porte Molitor (1931), e a *Cité de Refuge* (1932-33) em Paris. Entre os projetos não realizados estão o Palácio dos Soviéticos (1931) em Moscou e o plano Obus de Argel (1931-34), entre outros planos de urbanização — como Nemours, na África. Na Argélia, quebra-sóis em grelha fixa gigante são chamados de *brises-soleil*. Le Corbusier usa coberturas abobadadas na casa de fim de semana em La-Celle-Saint-Cloud, subúrbio de Paris, e em Les Mathes (1935). Biomorfismo e organicismo são termos que definem algumas dessas propostas; em Errazuriz, a rusticidade é justificada pela ausência de recursos construtivos 'modernos' num local distante.

Afora a obra corbusiana, Wright, a partir da casa Wiley (1932), inova no uso da madeira, do tijolo e de tecnologias simultâneas. As *Usonian Houses* pretendem ser ecológicas e economicamente eficientes, para atender a uma comunidade semi-autônoma, vivendo em terras suburbanas — uma alternativa ao urbanismo funcional da Carta de Atenas. A primeira casa Usoniana, a casa Jacobs (1935), tem partido em L, com lareira e cozinha em núcleo no vértice, pouca área, e o máximo de aberturas voltadas para o interior do terreno. Um pouco além do ideal usoniano, a Casa da Cascata, ou Kaufmann (1934-37) é uma das obras residenciais mais emblemáticas do século, construída na Pennsylvania sobre um riacho em meio às árvores.

Aos poucos, a Itália do Grupo 7, a Espanha e outros países apresentam sua produção, representada por Giuseppe Terragni e Josep Lluís Sert. Do primeiro, a Casa del Fascio (1933-1936), em Como, é um edifício público que foge à aparência da fachada e da estrutura livres. Do segundo, a casa Galobart (1932, que remotamente lembra a *villa Stein* de Le Corbusier) e a de férias em Garraf (1935) são casas de praia que recuperam tradições mediterrâneas —



Casa Garraf, Josep Lluís Sert, 1935. In www.etsav.upc.es



Casa Schmunke, Hans Scharoun, 1932-1933. In www.atheneum.ch

¹³ "Las casas Mandrot, Errazuriz y Beistegui señalan el abandono exclusivamente de los nuevos materiales y las nuevas tecnologías, ni tenían por qué continuar privilegiando a la industria como fuente iconográfica." COMAS in COMAS e ADRIÀ (2003, p. 8)

¹⁴ "No puede haber en las casas una metodología afín a la tipológica, ni en su versión iluminista ni en la raíz estructuralista y contextualista: el patio es ajeno a todo condicionante geográfico; nada más lejano al método de Mies, a su forma de concebir y proyectar, que esa búsqueda de generalidad en el tipo o de especificidad en el contexto: de un fundamento objetivable. Hay activación de la memoria, del tiempo, por elección individual de pocos y escogidos parámetros, hay subjetividad, afinidad, afirmación de lo privado y afirmación de la diferencia que implica el poder elegir." ABALOS (2001, p. 29)



Casas para Diego e Frida, Juan O'Gorman, 1931. In www.geocities.com

como a abóbada catalã com tirantes. Junto com Terragni, impulsionando o Racionalismo italiano, Figini e Pollini projetam casa com os 'Cinco Pontos' para a Trienal de Milão (1935).

Mies van der Rohe, que apresenta casa-modelo na exposição de Berlim (1931), parte entre 1931 e 1938 para a exploração de casas-pátio, isoladas ou conjugadas; no caso, os pátios articulam ambientes entre muros de lotes regulares, em soluções que se promulgam como solução para as grandes cidades, e que seriam evocadas mais tarde em terras brasileiras.¹⁴

Alvar Aalto, na Finlândia, faz sua casa (1934-1936) em Helsinki combinando tijolos e madeira. Hans Scharoun, na Alemanha, utiliza-se de metáforas náuticas e truques visuais na casa Schmunke (1932-1933) em Löbau, pronta quando a Bauhaus é fechada. No Reino Unido, Berthold Lubetkin emprega poucas linhas oblíquas e um cilindro em Whipsnade (1933-1936)¹⁵ e no Pavilhão dos Pinguins do Zoo de Londres (1934), cujas rampas curvas são material de conhecimento de alguns brasileiros.¹⁶ A casa Dymaxion, de Buckminster Fuller, é proposta em série, com planta circular estruturada por mastro central de serviços e casca metálica que contrasta com os materiais vernaculares então empregados por Le Corbusier. No México, Juan O'Gorman projeta as coloridas casas-atelier de Frida Kahlo e Diego Rivera (1931).

A coexistência evidencia o início de uma multiplicidade expressiva que não mais se precisa limitar à estética dura e lisa da fábrica. Na América Latina, as realizações são importantes para a implantação de uma arquitetura moderna já inserida num contexto internacional, mas com características distintivas locais. As diferenças de situação e condições — lugar, programa e recursos — aos poucos abandonam a neutralidade para tornarem-se determinantes na expressão, em idioma local, da linguagem universal. Porém, enquanto a maioria das realizações do período é residencial em quase todos os países, no Brasil é um pouco diferente; não obstante, seus agentes locais compreendem desde logo a diferença de escala e caráter entre casa e palácio, e empenham-se em engendrar a profissão de fé do moderno.

Em 1932 Reidy torna-se arquiteto-chefe da Divisão de Arquitetura da Prefeitura do Distrito Federal e elabora o projeto para a Diretoria Geral de Engenharia, entre outros, em que busca respostas lógicas para o programa de necessidades, para a habitabilidade, e para a estrutura; ainda na instância municipal, Wladimir Alves de Souza projeta novas escolas para o programa de educação do secretário Anísio Teixeira, com Enéias Silva e Paulo Camargo (1934-35), este último tendo sido o autor do primeiro edifício de apartamentos com pilotis da cidade ainda em 1933,¹⁷ no Leblon, e do asilo São Luís em 1935, com peças fabricadas na obra. Luís Nunes é designado para o comando da Diretoria de Arquitetura e Construção do Estado de Pernambuco, em equipe com o engenheiro Joaquim Cardozo e com o paisagista Roberto

¹⁵ O arquiteto publica um manifesto sobre a casa, negando qualquer intenção de adequação ao relevo (de fato, ele movimentou o terreno para formar um patamar), qualquer busca de resultado em função dos condicionantes, ou qualquer pretensão moderna no sentido lato. Ver LUBETKIN in ALDAY et alii (1996)

¹⁶ Carmen Portinho publica artigo na Revista da Diretoria de Engenharia em 1935 sobre a Piscina para Pinguins no Zoológico de Londres de Lubetkin. Nesse artigo, defende o trabalho em grupos de profissionais, não individualizado.

¹⁷ Cfme. COSTA (1962).



Ed. Esther SP, Vital Brazil e Adhemar Marinho, 1935.
In GOODWIN (1943, p. 119)

Burle Marx, diretor de Parques e Jardins do Recife. Resultam de um breve período de atividades (até a morte prematura de Luís Nunes em 1937) a Escola de Crianças Excepcionais, a Usina do Leite, a Escola Alberto Torres e o Mercado do Peixe no Recife, onde o uso do cobogó¹⁸ é uma grande contribuição — econômica, funcional e bela. No último ano da escola de Belas-Artes, Oscar Niemeyer projeta um clube esportivo afim à linguagem da parceria Warchavchik-Costa.

Getúlio Vargas é eleito presidente da República pela Constituinte em 1934. A Intentona Comunista de 1935 leva à queda de Anísio Teixeira e à do prefeito socialista Pedro Ernesto, ao início do desmonte da Universidade do Distrito Federal e ao fechamento da diretoria de Luís Nunes — que retorna em 1936, ficando até 1937. Lucio Costa e Carlos Leão não obtêm resultado no concurso para o Clube de Engenharia, enquanto Vital Brazil e Adhemar Marinho ganham a concorrência, em 1935, para o edifício Esther na praça da República em São Paulo. No concurso do Ministério da Fazenda são descartados tanto o projeto vencedor de Wladimir Alves de Souza e Enéas Silva, quanto o segundo colocado de Niemeyer, Jorge Moreira e José de Souza Reis. Paulo Antunes Ribeiro faz o projeto para o Hospital Eufrásia Teixeira Leite de Vassouras e uma casa em linhas mais discretas do que a posterior em Santa Tereza (1939).¹⁹ Mas a superação do *International Style* é garantida em 1936 com o projeto definitivo do edifício Esther, e com o projeto vitorioso no concurso e o executado da ABI, de Maurício e Milton Roberto.

O concurso para a sede da ABI, presidida por Herbert Moses, é anunciado em 1935 e apoia as equipes de concorrentes modernos, entre as quais estão as de Alcides Rocha Miranda, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos, e Oscar Niemeyer. A ABI, tal como o MESP, é próxima da Biblioteca Nacional, do Teatro Municipal e da Igreja de Santa Luzia, distante uns 400 metros da avenida Beira-Mar pela avenida Rio Branco, e com eles estabelece diálogos possíveis e diversos. O edifício dos irmãos Roberto tem passagem de veículos por sob o corpo edificado, ao lado da entrada principal do edifício, com elevadores ao fundo do saguão aberto e de parede curva. O prisma de base retangular e planta livre alinha-se com os limites do passeio e do lote, com previsão de recuo nos fundos. Os quebra-sóis verticais em concreto, oblíquos e fixos — diferentes do projeto original, que os prevê móveis e metálicos —, são intercalados por faixas lisas nas fachadas norte e oeste e protegem as galerias em balanço que funcionam como antecâmaras climáticas. A construção da ABI termina em 1938, comprovando que o debate colocado pela arquitetura moderna, na sua prolífica estréia, mostra ser ela capaz de cotejar a composição com o intento de caracterizar apropriadamente as especificidades programáticas, de situação e de materialidade, ou seja, demonstrar o caráter para além da sua abrangente abordagem.²⁰

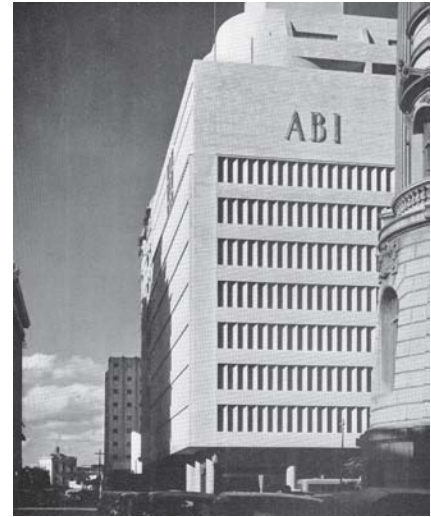
¹⁸ Como ficaram conhecidos os blocos vazados de concreto fabricados artesanalmente desde 1930 pelos engenheiros Amadeu Coimbra, Ernst Boeckmann e Antonio de Gois. COMAS (2002, p. 146)

¹⁹ “Entre os arquitetos nacionais podem ser citados: — Paulo Antunes Ribeiro, que em meio a casas de linhas ainda historicistas (como a de Mário de Oliveira em Santa Tereza) já é patente a procura do moderno (casa na rua Pinheiro Machado)(...).” SANTOS (1977, p. 135)

²⁰ “Superação do funcionalismo ortodoxo, renúncia a um ascetismo esterilizante, valorização do aspecto plástico da arquitetura a partir de soluções técnicas coerentes com o programa e conduzidas de modo lógico no seu todo constituíram os três aspectos inovadores do prédio da ABI, utilizados pela primeira vez no Brasil, e que se antecipam às audaciosas contribuições trazidas pessoalmente por Le Corbusier.” BRUAND (1981, p. 96)

²¹ “O edifício do Ministério eu considerava secundário. O principal para mim era a cidade universitária, que estava atacando com mais vigor, entusiasmo e interesse. Como ministro da Educação, sonhava com a fundação da Universidade Nova, da cidade universitária que seria padrão para o mundo, de uma universidade de primeira ordem, equiparada às dos Estados Unidos e Inglaterra.” CAPANEMA (1985, p. 30)

Ainda no ano de 1935, Gustavo Capanema toma posse no Ministério da Educação e Saúde Pública, tendo como chefe do gabinete outro mineiro: Carlos Drummond de Andrade. Têm início as ações em torno dos projetos para edifício do Ministério e para a Cidade Universitária, em terreno a ser escolhido com auxílio de Piacentini, arquiteto conceituado e diretor da Escola de Arquitetura da Universidade de Roma, que vem ao Brasil. O concurso para o Ministério é lançado no Diário Oficial em março, com cláusula desobrigando o governo da construção, caso o projeto aprovado não se julgasse aceitável pelo ministro Capanema.²¹ A primeira fase do concurso é prorrogada, dobrando o número de inscritos; em julho os finalistas estão selecionados, com prazo para completar os desenhos. A *Revista da Diretoria de Engenharia* da Prefeitura do Distrito Federal, durante o transcorrer da segunda fase, critica o concurso por estar atrasado em relação a alguns projetos progressistas europeus: publica, em setembro de 1935, dois projetos rejeitados — o de Reidy e o da dupla Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos. Lucio Costa, Carlos Leão, e Oscar Niemeyer também participam com projetos modernos, mas apenas o de Gerson Pompeu Pinheiro é classificado. A decisão final é adiada de outubro para dezembro e o prêmio acaba nas mãos de Archimedes Memória, diretor da Escola de Belas-Artes em 1935, cujo prédio em *estilo marajoara* é também o de mais baixo orçamento, dentro do estipulado. Capanema resolve desconsiderar o projeto após premiação, no início do ano seguinte, chamando, em substituição, Lucio Costa para a elaboração tanto do MESP quanto da Cidade Universitária.²²



ABI, MMM Roberto, 1935. In GOODWIN (1943, p. 113)

A seqüência é conhecida e transforma-se no capítulo oficial de abertura da nova fase.²³ Embora a ABI (entre outros projetos citados) anteceda o MESP, ele é alçado à posição de marco zero na arquitetura moderna brasileira, e sua repercussão desperta mais do que os ânimos até então contidos dos arquitetos da primeira geração, pelo que Lucio Costa lho denomina *Milagre* anos mais tarde.²⁴

²² Solicitado pelo ministro Capanema a opinar sobre o projeto de Archimedes Memória vencedor do concurso para o MESP, Piacentini concorda com o ministro, e aconselha-o a não fazer. Cfme. CAPANEMA (1985).

²³ Sobre toda a seqüência dos acontecimentos em torno do episódio do MESP, ver LISSOVSKY e MORAES DE SÁ (1996) e SANTOS et alii (1987).

²⁴ *Muita Construção, Alguma Arquitetura e Um Milagre* é publicado no Correio da Manhã em 1951 e republicado com o título de *Depoimento de um Arquiteto Carioca* em COSTA (1962). Mário Pedrosa, em *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1953), invoca a expressão: "Nesse clima contraditório, a ditadura se instala entre nós, mas, se no domínio político é a reação que domina, em certos setores isolados como a arquitetura, é a revolução que domina; então vemos produzir-se o que se chama às vezes de 'milagre' do Ministério da Educação, onde, pela primeira vez, punham-se em prática as teorias de Le Corbusier, mas com uma

independência de pontos de vista, uma preocupação de adaptação às condições locais verdadeiramente admiráveis. De um dia para outro, a arquitetura moderna era lançada e parecia ter adquirido a maturidade." PEDROSA in XAVIER (2003, p. 99)

DADOS

Do período aqui chamado de Incubação (1930-1935), as publicações registram 24 projetos de casas, das quais 12 são construídos. Uma das construções e um dos projetos são para Niterói, outro é para Marquês de Valença (precisamente a primeira casa, de Lucio Costa para Carneiro de Mendonça); todas as outras casas são localizadas na capital. Lúcio Costa detém quase a metade da produção, com onze projetos, dos quais cinco são construídos, dois deles em parceria com Warchavchik. A documentação existente é insuficiente para descrever os demais como projetos, constituindo-se a maioria de fragmentos de projeto.

O arquiteto russo tem apenas uma casa sua, concebida individualmente, construída no Rio de Janeiro, a Nordschild. Álvaro Vital Brazil é o segundo colocado em termos de produção, com uma casa mais duas com Adhemar Marinho, sendo apenas uma destas realizada. Reidy constrói duas casas com Gerson Pompeu Pinheiro, e Jorge Moreira faz dois projetos. Carlos Leão constrói a casa para sua mãe, e Paulo Antunes Ribeiro, Paulo Pires e Paulo Santos e José de Souza Reis têm, cada um, uma casa construída. Niemeyer fecha o período com o projeto da casa 'sem dono' de 1935, seu primeiro projeto residencial.

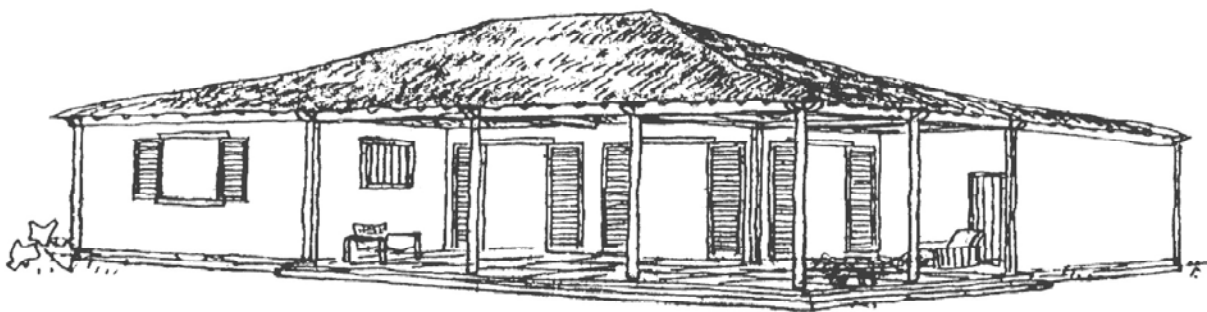
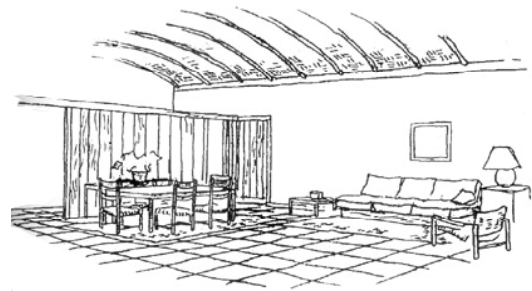
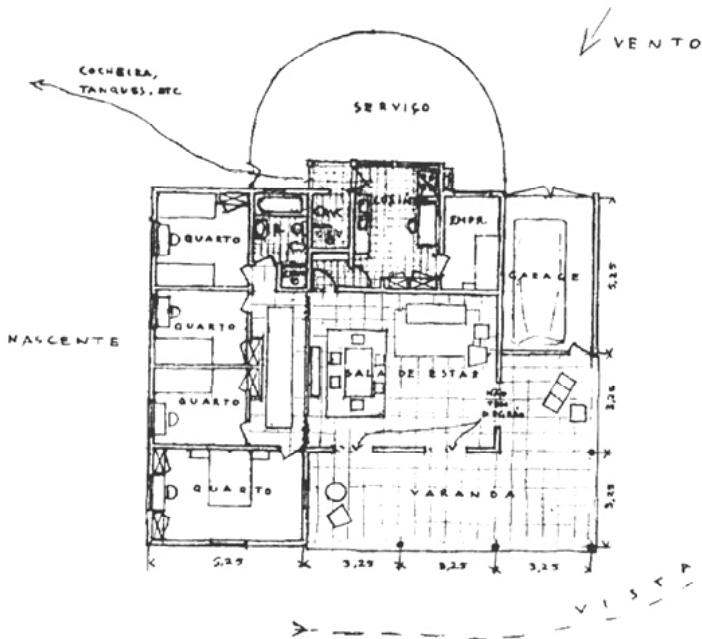
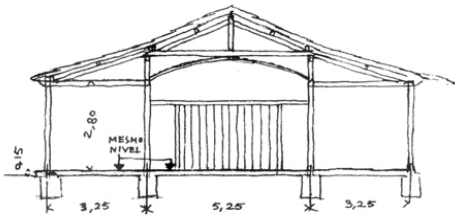
Quanto à implantação, das 24 apenas três são de subúrbio ou chácara; as demais ocupam lote urbano, geralmente regular, de pequenas dimensões, de meio de quadra e plano. Exceção de campo é a citada casa Mendonça. A metade das casas tem laterais encostadas às divisas, a outra metade é solta no terreno.

Quanto ao tamanho, um terço das casas tem área compreendida entre 100 e 250 m², outro tanto entre 400 e 550 m²; a casa Fontes, de Lucio Costa, é mansão e constitui exceção, seguida da Nordschild de Warchavchik e da casa na Urca de Vital Brazil — estas duas, porém, são distribuídas em vários pavimentos ajustados ao lote de meio de quadra. Um terço delas tem dois (a maioria), três ou quatro pavimentos com cobertura terraço; a exceção é a casa Mendonça, única térrea e coberta com telhado de quatro águas. As demais se utilizam da laje plana sem terraço ou do telhado oculto por platibanda a garantir a planaridade das fachadas. Quanto às bases, elas dividem-se equilibradamente entre avançadas e recuadas, ou mistas, às vezes com trechos coplanares. Embora a maioria seja jogo de volumes, o maior número de casas com partido em prismas compactos ocorre neste período. Estruturalmente, a planta nunca é livre; paredes portantes com poucos apoios independentes são uma constante dessas casas modernas cariocas. Nesse período inicial, contudo, os volumes são mais fechados.

Pode-se dizer que as casas cariocas do período de incubação da arquitetura moderna brasileira denotam uma preocupação latente em afirmar a modernidade que estão representando. Há um esforço, feito por parte dos arquitetos recém-saídos da academia, de afinar a produção com o contexto internacional. Entretanto, a assimilação do conteúdo local ocorre paralelamente, mesmo que de maneira sutil nessa primeira fase. Lucio Costa é o principal personagem e guia, não só em função do seu papel na escola, como também por saber aplicar a disciplina erudita ao utilizar de simetrias conceituais e de princípios compositivos nas construções modernas — e não 'modernistas'. Do que se conclui que a arquitetura moderna da escola carioca busca, desde já, a linguagem própria que emergiria poucos anos depois, numa evolução de acordo com o que defende Lucio Costa.

1930 - 1935: INCUBAÇÃO

NO.	DATA - ANO	CASA - PROPRIETÁRIO	AUTOR - ARQUITETO	CIDADE UF	NATUREZA DOCUMENTAÇÃO
1	1930	Fábio Carneiro de Mendonça	Lucio Costa	Marquês de Valença RJ	projeto
2	1930	Ernesto Gomes Fontes	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	construção
2	1930	Ernesto Gomes Fontes - alternativa	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	fragmento de projeto
3	1931	William Nordschild	Gregori Warchavchik	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
4	1931-35	Sem dono 1	Lucio Costa		projeto
4	1931-35	Sem dono 2	Lucio Costa		projeto
4	1931-35	Sem dono 3	Lucio Costa		projeto
5	1932 ¹	Alfredo Schwartz	Lucio Costa (c/ G. Warchavchik)	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
6	1932 ¹	Maria e Dulce Gallo	Lucio Costa (c/ G. Warchavchik)	Rio de Janeiro RJ	projeto (demolida)
7	1933 ²	Em Ipanema	Afonso E. Reidy (c/ G. P. Pinheiro)	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
8	1933-37 ³	Thérèse Vilain Alves	Jorge Machado Moreira	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
9	1933-37 ³	Fernando Lyra	Jorge Machado Moreira	Rio de Janeiro RJ	projeto
10	1933	Cesário Coelho Duarte	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	projeto (demolida)
11	1934	Ronan Borges	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
12	1934 ⁴	Álvaro Osório de Almeida	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	fragmento de projeto
13	1934 ⁴	Genival Londres	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	fragmento de projeto
14	1932-36 ⁴	Carmem Santos	Lucio Costa	Niterói RJ	fragmento de projeto
15	1932-36 ⁴	Maria Dionésia	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	fragmento de projeto
16	1934	Francisca de Azevedo Leão	Carlos Leão	Rio de Janeiro RJ	construção
17	1934 ⁵	Edmar Machado	Paulo Antunes Ribeiro	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
18	1934	Mário Brazil	Álvaro Vital Brazil (c/ A. Marinho)	Niterói RJ	construção
19	1935	1935 ¹	Álvaro Vital Brazil (c/ A. Marinho)	Rio de Janeiro RJ	projeto
20	1935	Na Urca	Álvaro Vital Brazil	Rio de Janeiro RJ	projeto
21	1935 ²	Antônio Pinto Nogueira Assioly Netto	Afonso E. Reidy (c/ G. P. Pinheiro)	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
22	1935 ⁶	Ivan Santiago	Paulo Santos e Paulo Pires	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
23	1935 ⁶	Thomas Otton Leonardos	José de Souza Reis	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
24	1935	No Rio de Janeiro '1'	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	projeto



nº: 1

natureza da documentação: PROJETO
 grau: TRADICIONAL

situação: CAMPO
 topografia: PLANO
 ocupação: SOLTA
 superfície: 100-250 m²
 altura: TERREA
 volumetria: PRISMA COMPACTO
 base: n/a
 cobertura: TELHADO 4 ÁGUAS

Planta, corte (esc. aprox. 1/250)
 e perspectivas interna e externa

COSTA (1995, pp. 52-53)

1930
 Casa Fábio Carneiro de Mendonça
 Lucio Costa
 Marquês de Valença RJ

A breve, porém decisiva, passagem de Lucio Costa pela ENBA¹ coincide com o início da reorientação da arquitetura nacional, que continua durante todo o século. Após sua posse, declara que *em todas as grandes épocas as formas estéticas e estruturais se identificaram*, e defende *uma transformação radical* para o ensino no curso de arquitetura.² Convida então Warchavchik para fazer parte da equipe de novos professores da escola. Insatisfeito com o neocolonial, do qual fôra representante, Lucio Costa, diz tratar-se de *um pseudo-estilo, equívoco ainda agravado pelo desconhecimento das verdadeiras características da arquitetura tradicional e conseqüente incapacidade de lhe saber aproveitar convenientemente aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais*.³ A atenção de Lúcio Costa aos preceitos universais da arquitetura moderna não implica o desmerecimento das condições locais. Na afirmação simultânea de modernidade e tradição, torna destituídos de significação os conflitos entre passado e futuro, modernidade internacional e tradição nacional. Mesmo resultando de premissas diversas das que a precederam, a arquitetura moderna deve guiar-se pelos mesmos princípios no que tem de permanente. Nesse ponto define seu contato com a vanguarda: no olhar que vai além das aparências para ater-se na autenticidade da construção do passado, que alia técnica com adequação ao programa e ao meio. Contando com a constante da qualidade existente na tradição, o Brasil não tem motivos para perder certos parâmetros de excelência na sua arquitetura.

Lucio Costa tem papel preponderante em todas as etapas da renovação. Começa no projeto de 1930 para a casa do médico e amigo Fábio Carneiro de Mendonça, que encomendaria em 1932 a Costa e Warchavchik a vila operária na Gamboa. A simplicidade domina, sem concessão para o supérfluo: a casa é construída com recursos do local, incorporados com rigor, como os pilares aparentes em madeira, as venezianas e o telhado de quatro águas de sapé. A aparência é vernacular, de casa rural, bandeirista no esquema tipo *jogo da velha*,⁴ contida na escala e organizada logicamente. Contudo, o cuidado existe e revela-se nos diagramas estruturais e funcionais. A planta é ortogonal, retangular e compartimentada. A modulação adotada é regular, mas com inserções de medidas de ajuste, que resultam num arranjo bem cotejado. A abóbada central coincide com a sala, núcleo que ocupa porção mais larga, circundado pelo forro plano mais baixo dos quatro dormitórios, de um lado, e dos serviços, atrás, da garagem, da varanda em L subtraída da esquina. A permeabilidade confere contraponto à ortogonalidade através de um eixo na diagonal.⁵ O uso do tabique dividindo a sala da circulação íntima reforça a continuidade da abóbada de berço, ampliando o ambiente de maior pé-direito. A inflexão da cobertura, coincidente com os nós da estrutura, tem inspiração luso-brasileira colonial. O exemplar é mostra de coerência entre o discurso do mestre e sua aplicação, onde interagem arquitetura moderna e tradição local, conhecimento e realização em processo evolutivo.

¹ A tentativa de implantação do ensino da arquitetura moderna dura somente nove meses, com a saída do ministro Francisco Campos e a demissão de Lucio, provocada pelos professores (e entre eles o ex-diretor José Mariano), preocupados com a adesão dos alunos, que iniciam greve em protesto à saída. Lucio é substituído na direção por Archimedes Memória, mas o germe da mudança já está instalado. Cfme. BRUAND (1981).

² *“Os clássicos serão estudados como disciplina; os estilos históricos para orientação crítica e não para aplicação direta. Acho indispensável que os nossos arquitetos deixem a escola conhecendo perfeitamente a nossa arquitetura da época colonial — não com o intuito da transposição ridícula de seus motivos, não de mandar fazer falsos móveis de jacarandá — os verdadeiros são lindos —, mas de aprender as boas lições que ela nos dá de simplicidade, perfeita adaptação ao meio e à função, e conseqüente beleza. (...) Que [o movimento] venha de dentro para fora e não de fora para dentro, pois o falso modernismo é mil vezes pior que todos os academismos.”* COSTA (1995, p.68)

³ COSTA (1962, p. 185), *Depoimento de um Arquiteto Carioca (ou Muita Construção, Alguma Arquitetura e Um Milagre)*

⁴ Jorge Hue in WISNIK (2003, p. 185). Jorge Hue reside no Parque Guinle, sobre o qual faz apreciação, associando os cobogós às varandas do Museu do Ouro, em Sabará, e aos fechamentos da capela do sítio Santo Antônio.

⁵ Ver descrição de COMAS (2002a), *Lucio Costa e a revolução da arquitetura brasileira 30/39 — de Lenda(s) e) Le Corbusier*

1930
Casa Ernesto Gomes Fontes
Lucio Costa
Rio de Janeiro RJ

De 1930 também é a residência de Ernesto Gomes Fontes, na Gávea,¹ para a qual são realizados dois projetos: um neocolonial, outro moderno. Em *Registro de uma Vivência* tais projetos são intitulados pelo autor como *Última manifestação de sentido eclético-acadêmico* e *Primeira proposição de sentido contemporâneo*, respectivamente.² A realização termina por ocorrer em cima do primeiro, cujo repertório combina arcos tanto no exterior como no interior, distribuição dos muitos compartimentos em anel ao redor de uma galeria (formando a planta retangular com ala de serviços acoplada) e fachadas tripartidas e simétricas.³ Reportando-se ao cliente, o arquiteto libera-se da tarefa solicitada, autorizando a utilização dos estudos feitos e colocando-os à disposição do responsável pela construção. A qualidade da obra não deixa de estar presente no projeto levado a cabo, mas perde a oportunidade de mostrar-se inovadora e por completo.

A alternativa moderna — da qual não se têm as plantas — surpreende pela incorporação de elementos e conceitos típicos da casa brasileira colonial à suposta *villa* corbusiana. Com efeito, a segunda proposta parece um exercício de criatividade com base na nova percepção, mas sobre o primeiro projeto. As linhas são retas, a horizontalidade, eloqüente, e a exploração espacial, facilitada em função do emprego da estrutura independente, com conseqüente expressividade nos vãos maiores, envidraçados ou abertos, e nas superfícies limpas — embora as paredes e colunas sejam coplanares. Terraços ampliam o volume, pilotis formam pórtico, abrigo para carro e varandas. As simetrias, parciais ou plenas, nas plantas ou nas fachadas, lêem-se mais literais no exemplar *eclético-acadêmico*, mas existem também no *contemporâneo*. Há aí um indício forte de ligação com a disciplina erudita, ainda mais se o sentido de *com medida*, dos antigos — ou de jogo dos contrastes neutralizados ou de equilíbrio —, reiterado várias vezes por Lucio, for considerado.⁴

No projeto executado, internamente as colunas ora aparecem alinhadas com os planos de fechamento, ora soltas. Paredes lisas alternam-se com outras revestidas de lambris e panos de vidro intercalam-se com esquadrias protegidas por venezianas e divisórias semi-transparentes. Móveis antigos do proprietário distribuem-se por todos os ambientes, com uma ou outra exceção moderna, provando que a qualidade independe do estilo ou da época — a combinação parece valorizar mais a autenticidade, numa postura digna do autor. A preocupação com o clima é evidente, bem como o respeito a uma vegetação de efeito, mas natural — que se visualiza também de dentro para fora. Há uma suposta representação de cunho afirmativo da brasilidade: autóctone, tropical.⁵ Porém, determinismos superficiais carecem de comprovação; protagonista dos acontecimentos de então, Lucio Costa mostra-se mais voltado para o diálogo entre o velho e o novo, o aparente e o subjacente. A preocupação com uma nova linguagem local existira e tornaria a existir, mas as *constantes atemporais* também se fazem valer; o processo é exógeno e endógeno.

¹ “Em Neo-colonial ainda se fariam na mesma década, a casa senhorial de Ernesto Fontes nos altos da Tijuca (1930), no tradicional parque Cockrane, com delicioso esboço inicial de Lucio Costa, desenvolvido e modificado por César de Melo Cunha, que passou a ser utilizada pelo Governo para recepção de hóspedes ilustres (Roosevelt por exemplo).” SANTOS (1977, p. 101)

² COSTA (1995, pp. 54-66)

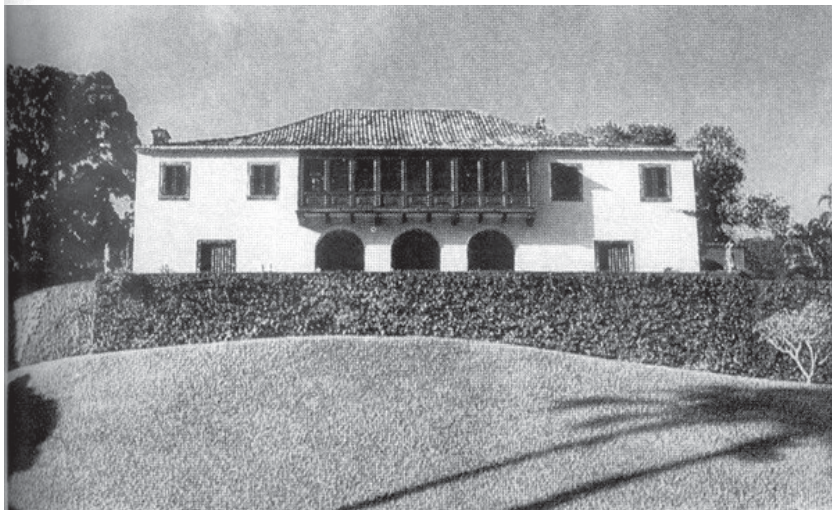
³ “A inspiração é erudita: a reentrância entre paredes sólidas perfuradas cada uma por janela retangular recorda, na

composição, uma villa palladiana, como a Saraceno; na planaridade, uma casa paulista bandeirante, como a do Padre Ignacio; na proporção 2-3-2, a fachada térrea de engenho baiano setecentista, como o Lagoa.” COMAS (2002a, p. 1)

⁴ “Embora desmascare os artificialismos da falsa impenhência acadêmica, a nova arquitetura não se pretende furta — como levemente se insinua — às imposições da simetria, senão encará-la no verdadeiro e amplo sentido que os antigos lhe atribuíam: com medida — tanto significando o rebatimento primário em torno de um eixo,

como o jogo dos contrastes sabiamente neutralizados em função de uma linha definida e harmônica de composição, sempre controlada pelos traçados reguladores, esquecidos dos acadêmicos e tão do grado dos velhos mestres.” COSTA (1962, p. 32), *Razões da Nova Arquitetura*

⁵ Tais desenhos de Lucio (no tocante à vegetação) suscitaram debate infecundo durante o seminário *Um Século de Lucio Costa*, realizado em maio de 2003 no Palácio Gustavo Caponema (ex-MESP), no Rio de Janeiro, RJ. Ver NOBRE in NOBRE et alii (2004).



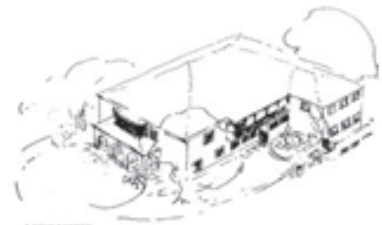
Projeto Senhor Ernesto G. Fontes.

Respeitosos cumprimentos.

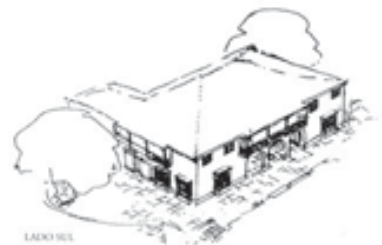
De acordo com a massa construída de 20 do corrente, não podendo levar à frente os estudos para a construção de sua residência de tipo típica, não aceitar a fiscalização que me propôs, autoriza o a utilizar, como melhor lhe parecer, as soluções por mim apresentadas até a presente data, exceptuando-se, naturalmente, o auto-projeto completo executado a seu pedido, o que representa minha opinião definitiva a respeito.

Estimando continuar a merecer a sua sympathia, subterno-me a pedido e com elevado apreço

Ernesto G. Fontes



LADO NORTE



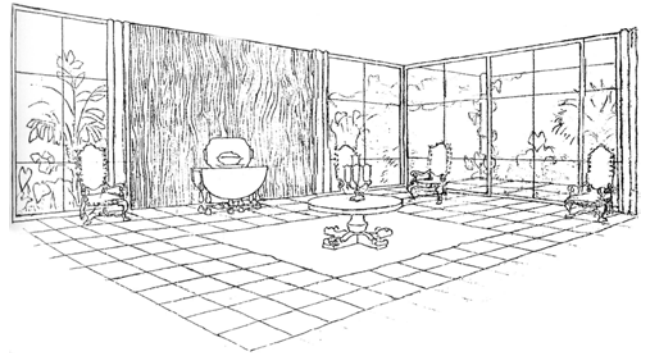
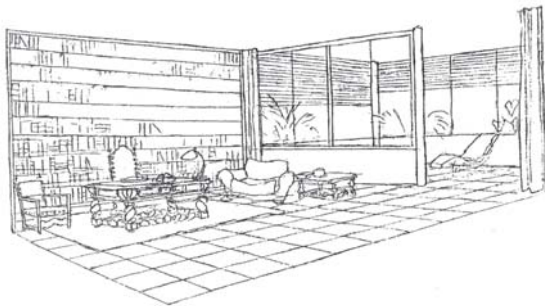
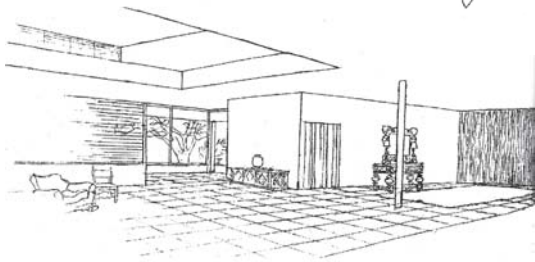
LADO SUL



SALA-VARANDA

Desenhos para a proposta de sentido eclético-acadêmico, realizada : perspectivas e foto

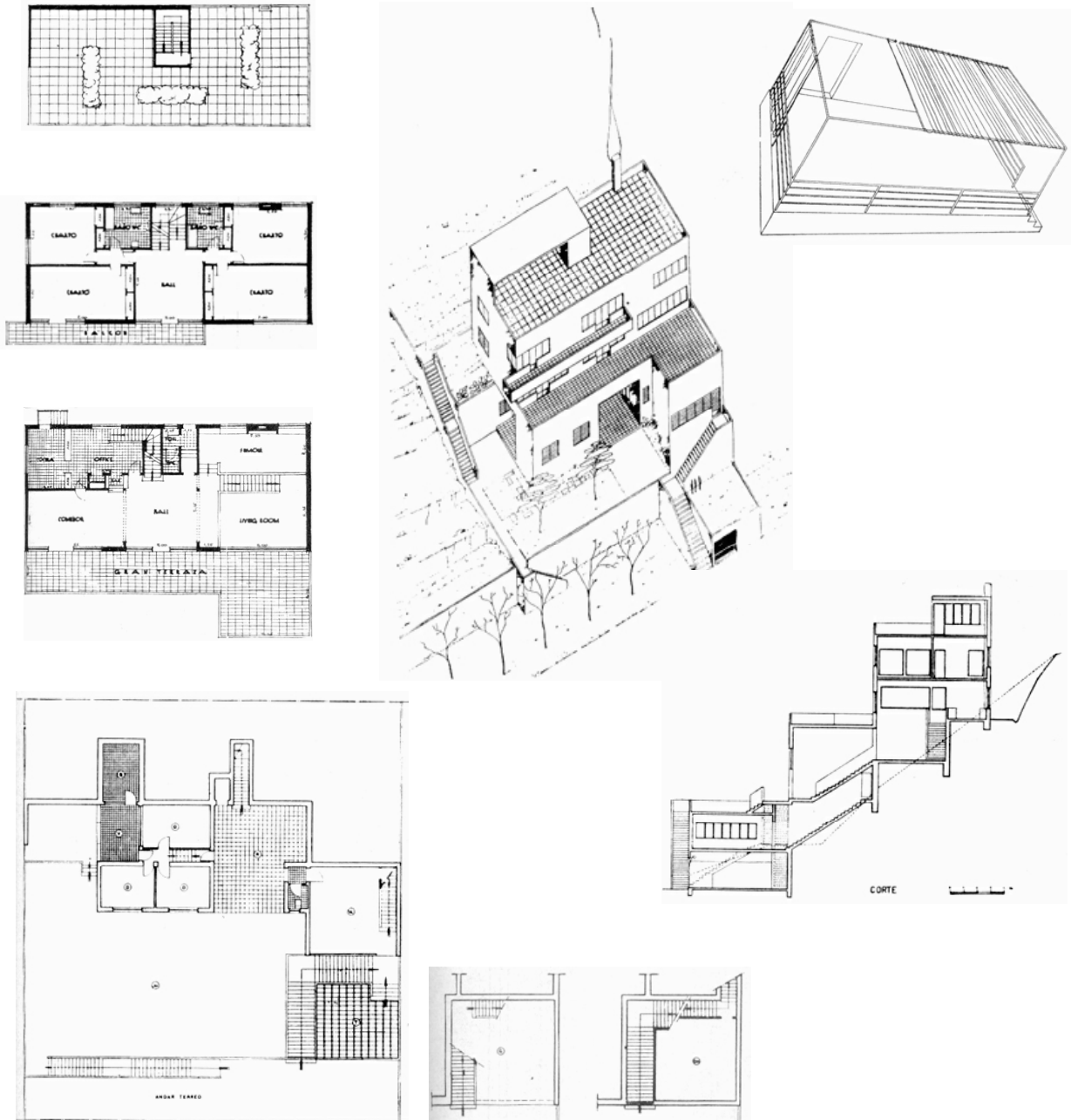
COSTA (1995, pp. 57-59)



Proposição de sentido contemporâneo, não realizada:
perspectivas internas e externas

COSTA (1995, pp. 60-66)

BRUAND (1981)
 CAVALCANTI (2001)
 FERRAZ (1956) in Habitat 28
 FERRAZ (1965)
 XAVIER et alii (1991)



nº: 3

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO (DEMOLIDA)
 grau: MODERNA

situação: CIDADE
 topografia: ACLIVE
 ocupação: SOLTA
 superfície: 700-850 m²
 altura: 3 PAVIMENTOS + COBERTURA TERRAÇO
 volumetria: JOGO DE VOLUMES
 base: AVANÇADA
 cobertura: LAJE PLANA TERRAÇO

Plantas, corte (esc. aprox. 1/500)
 e perspectiva axonométrica externa

FERRAZ (1965, pp. 159-161)

1931
 Casa William Nordschild
 Gregori Warchavchik
 Rio de Janeiro RJ

Lucio Costa tem de responder, em carta depoimento publicada em 1948,¹ ao artigo *Falta o depoimento de Lucio Costa*, de Geraldo Ferraz, no qual este pleiteia a qualificação de pioneiro para Warchavchik. Gregori Warchavchik, russo naturalizado brasileiro emigrado em 1923, é tido como o introdutor da ‘nova’ arquitetura no Brasil pela construção da Casa Modernista em São Paulo, a qual é inaugurada com uma exposição em 1930, depois de outras três casas paulistas; antes disso, publicara o manifesto *Acerca da arquitetura moderna* (1925),² marcadamente influenciado por Le Corbusier em *Vers une architecture*; e entretences constrói para si a própria casa, também em São Paulo. Anunciada publicamente como *a primeira casa modernista do Rio de Janeiro*, a casa da rua Toneleros é aberta também com uma exposição, à qual comparece, além de Cândido Portinari, Manuel Bandeira, Lucio Costa e Jorge Machado Moreira, entre outros, o arquiteto americano Frank Lloyd Wright, que se encontra no Rio.³ Durante a construção, Warchavchik vai constantemente à então capital federal para fiscalizar a obra, o que estreita sua relação com Lucio Costa, e facilita tanto sua atuação junto à ENBA com Lucio diretor, quanto a constituição da sociedade entre eles em um escritório de projetos e obras.

Na Nordschild, as formulações de viés *modernista* são visíveis na construção e na plasticidade,⁴ dadas as superfícies brancas de reboco com partículas de mica, os volumes cúbicos, o terraço-jardim, a estrutura e a fachada independentes. Implantada num terreno de acentuada declividade, a casa desenvolve-se escalonada em três pavimentos com terraço, e os desníveis são vencidos com escadas posicionadas nos dois sentidos, sempre acompanhando a planta ortogonal. Uma multiplicidade de ambientes distribui-se dentro desta malha, destacando-se os terraços, que ora se projetam para fora do corpo principal da casa, ora o penetram. À simetria da tripartição presente na planta do terceiro pavimento contrapõe-se a sacada deslocada do eixo. Mais tarde, na carta-depoimento de 1948, o próprio Lucio Costa falaria da menção que teria feito à visita de Wright para Philip Goodwin, organizador do *Brazil Builds*, e à conseqüente influência que o balcão em balanço teria tido em uma determinada casa do arquiteto americano — a da cascata.⁵

Na sua primeira visita ao país, em 1929, Le Corbusier nomeia Warchavchik delegado dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, e, em 1931, Alberto Sartoris registra sua presença, então única no Brasil, em *Gli elementi dell'architettura funzionale*.⁶ Contudo, haveria um limite para o encargo introdutório; atuando profissionalmente em São Paulo, onde recebe o apoio de grupos intelectualizados e abastados, no Rio, diferentemente, termina por resumir seu papel de pioneiro à casa Nordschild — papel que se esgota quando do passo decisivo do Ministério.⁷

¹ A carta-depoimento de Lucio e o artigo que lhe deu origem são publicados em COSTA (1962).

² “O manifesto de Warchavchik é publicado primeiro como *Futurismo*, no jornal da colônia italiana *Il Piccolo*, depois como *Acerca da Arquitetura Moderna* no *Correio da Manhã carioca*. A mudança de título é significativa. Warchavchik parece dar-se conta da rejeição do movimento pelo grupo modernista em literatura e artes plásticas.” COMAS (2002, p. 43)

³ Frank Lloyd Wright fica três meses no Rio para julgamento do concurso de um monumento a Cristóvão Colombo na

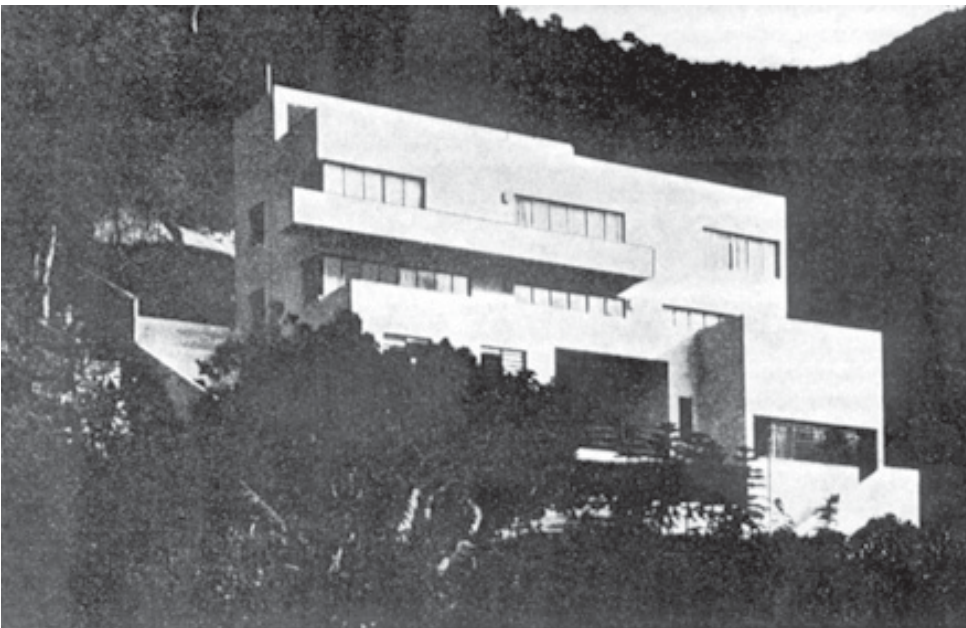
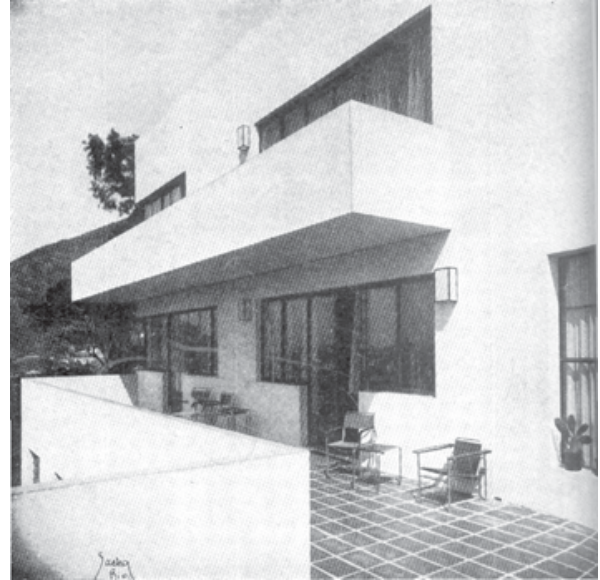
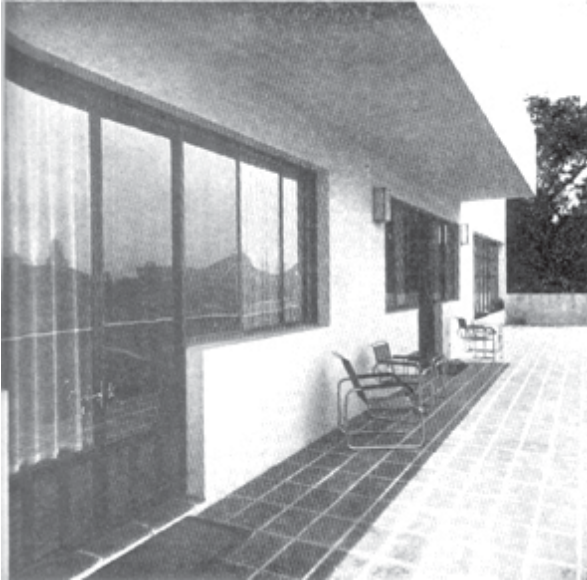
República Dominicana, não construído. Comparecem à exposição também Prudente de Moraes Neto, Sérgio Buarque de Holanda, Guignard, Cícero Dias, Herbert Moses, e Paulo Prado, presidente do Conselho Nacional do Café. Cfme. FERRAZ (1965).

⁴ “É pura literatura toda a tentativa de fazer estilo, copiar estilo, tradicionalizar estilo — não há estilo — há apenas arte, arquitetura própria a cada época, e que expresse com sinceridade a maneira de sentir dessa época. (...) Chamam estilo o que foi arte viva. Pois não é de estilo que queremos tratar, é de arte, de arquitetura viva.” WARCHAVCHIK in FERRAZ (1965, p. 167)

⁵ Cfme. COSTA (1962), *Carta-depoimento*

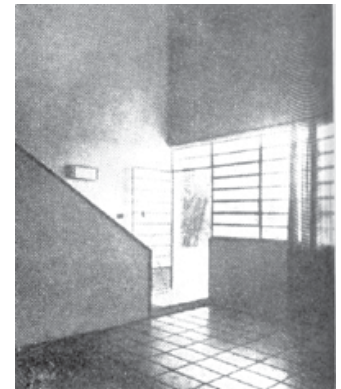
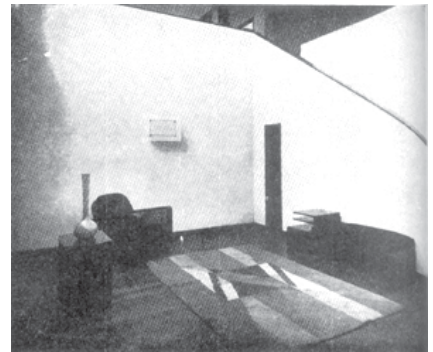
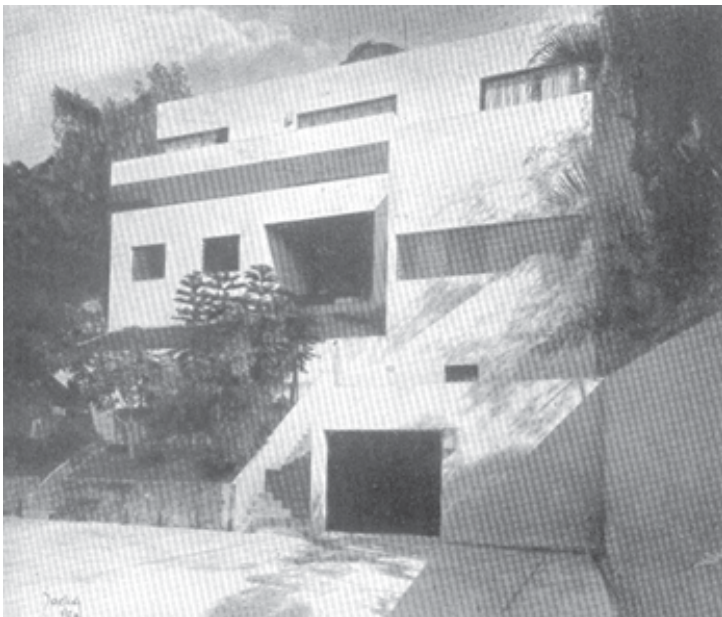
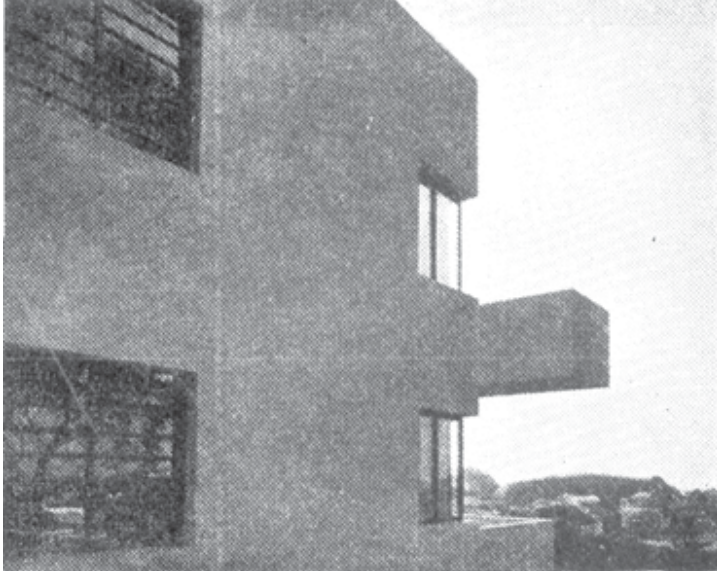
⁶ Cfme. SARTORIS in BOTEY (1997).

⁷ “Conquanto o movimento modernista de São Paulo já contasse desde cedo com a arquitetura de Warchavchik (...), aqui no Rio somente mais tarde, depois da tentativa frustrada de reforma do ensino das belas-arts, de que participou o arquiteto paulista e que culminaria com a organização do Salão de 1931, foi que o processo de renovação, já esboçado aqui e ali individualmente, começou a tomar pé e organizar-se.” COSTA (1962, p. 191), *Depoimento de um Arquiteto Carioca*



Vistas externas

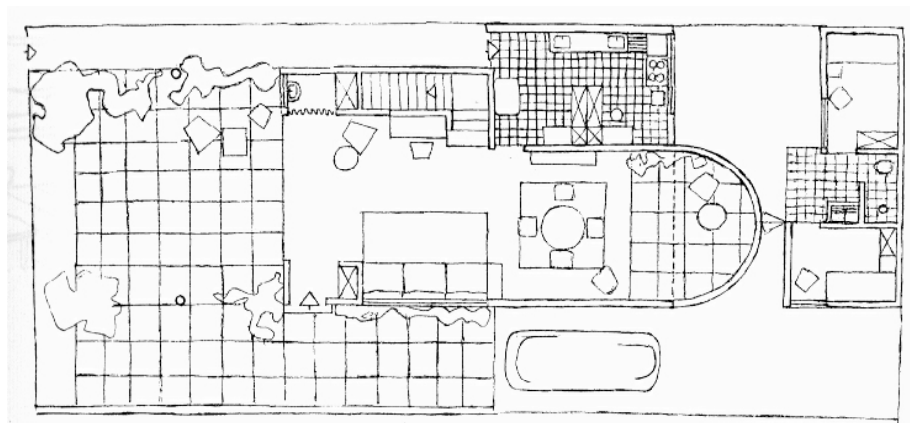
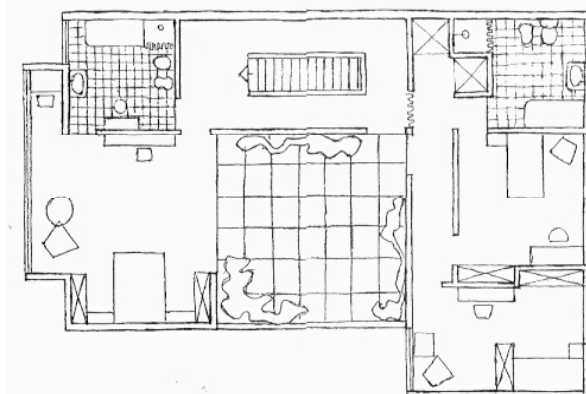
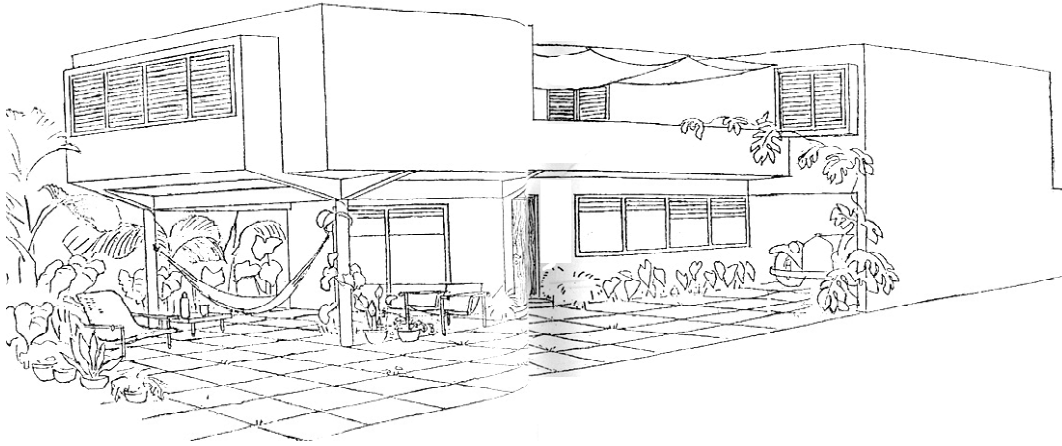
FERRAZ (1965, pp. 164-165) e
<http://www2.uerj.br/~revarte/impressa/atual>
- foto inferior



Vistas externas e internas

FERRAZ (1965, pp. 160, 163 e 166)

CAVALCANTI (2001)
COMAS (2002)
COMAS (2002) in *Arquitextos*
COSTA (1995)
SILVA (1991)
WISNIK (2001)



nº: 4

natureza da documentação: PROJETO
gra: MODERNO-TRADICIONAL

situação: CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: DIVISAS
superfície: 400-550 m² / 250-400 m²
altura: 2 PAVIMENTOS
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: RECUADA
cobertura: LAJE PLANA

Casas sem dono 1,
plantas (esc. aprox. 1/250)
e perspectiva externa

COSTA (1995, pp. 84-85)

Na intensa formulação de uma arquitetura mais próxima da origem e ao mesmo tempo contemporânea e sem fronteiras, algumas barreiras devem ser transpostas. Lucio chama de *chômage* o período de ostracismo pelo qual passa entre 1931 e 1935, disposto a construir prédios modernos e sem clientes que os aceitem. Aproveita para aprofundar seus estudos sobre os *criadores* Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier — *sobretudo este, porque abordava a questão no seu tríplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o plástico, na sua ampla abrangência*¹ —, ao passo que cria as Casas sem Dono, estudos com possibilidade de serem encadernados e vendidos.² A preocupação com as condições do lugar, principalmente em relação ao clima, faz enriquecer os exemplares, que adquirem certa brasilidade através da integração de elementos de proteção solar e da exploração interior-exterior.³ Lucio aceita, assim, as proposições dos mestres, adaptando-as às necessidades locais e corrigindo o excessivo controle da linguagem bauhausiana. Logo contribui em dois níveis: na divulgação do pensamento europeu (internacional) e na reflexão pessoal (nacional), opondo à *modernidade que se nacionaliza*, a *tradição que se internacionaliza*.⁴

Tais casas são pensadas para terrenos de doze por trinta e seis metros⁵ e utilizam-se de vários recursos de continuidade espacial. Os pilotis tem função incrementada em relação aos de Le Corbusier — que são apoios em base destinada a trânsito veicular. Aqui, comunicam terraços, galerias, varandas, pátios e jardins, e geram térreo parcialmente vazado e que serve de abrigo para carro, passagem, acesso dos pedestres ou local para rede. No primeiro projeto, destacam-se o terraço-jardim e as janelas horizontais em volumes salientes, à semelhança de um balcão, com venezianas fechando dois ou três lados. Na segunda casa, a recriação da varanda complementa-se com o pátio interno e com o pequeno terraço. Na terceira, o pátio é o principal atrativo, com escada dupla simétrica acessando o corpo principal da casa, no pavimento superior. Vigas aparentes avançam estruturando balanços, e colunas pontuam um ou outro ambiente interno; grandes planos envidraçados coexistem com esquadrias protegidas, fechamentos lisos ou em lambris, como na versão moderna da Gomes Fontes. Em planta e nas perspectivas percebe-se a abertura e a simplicidade na articulação de espaços. A relação ora é direta, ora gradual, sem imposição de obstáculos desnecessários. A vegetação tropical abunda nos pátios.

As Casas Sem Dono são apresentadas na 38^a Exposição Geral de Belas Artes em 1931, cuja comissão Lucio preside. Constituem importante material de investigação do arquiteto no avanço de sua produção intelectual, tanto em projetos quanto em elaborações teóricas — que sempre andam juntas. Manifestando coerência entre pensamento e atitude, Lucio Costa condena o falso modernismo, os preconceitos contra a nova arquitetura e defende sua entrada livre e sem receios por parte de profissionais e de público.⁶

¹ Em *Muita Construção, Alguma Arquitetura e Um Milagre*, de 1951, já há a devida referência: “Nesse conjunto de profissionais igualmente interessados na renovação da técnica e expressão arquitetônicas, constituiu-se porém, de 1931 a 35, 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 Livro Sagrado da Arquitetura.” COSTA (1962, p. 193)

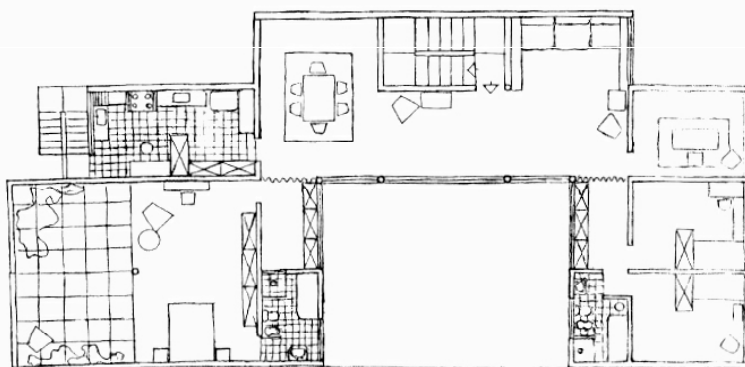
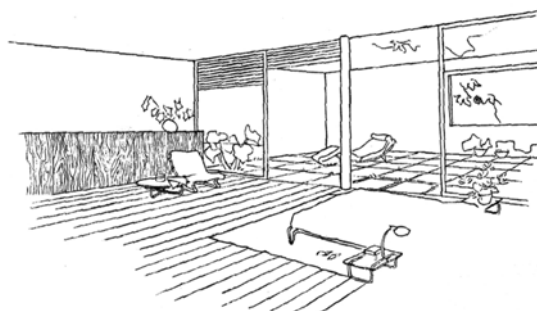
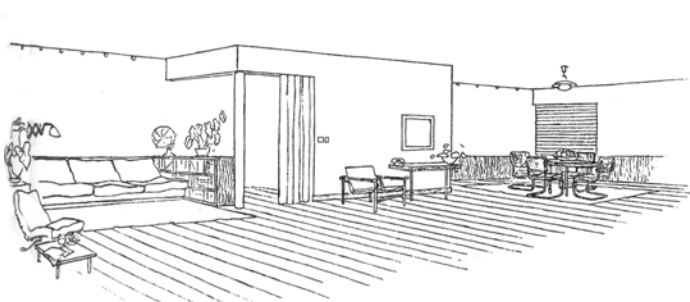
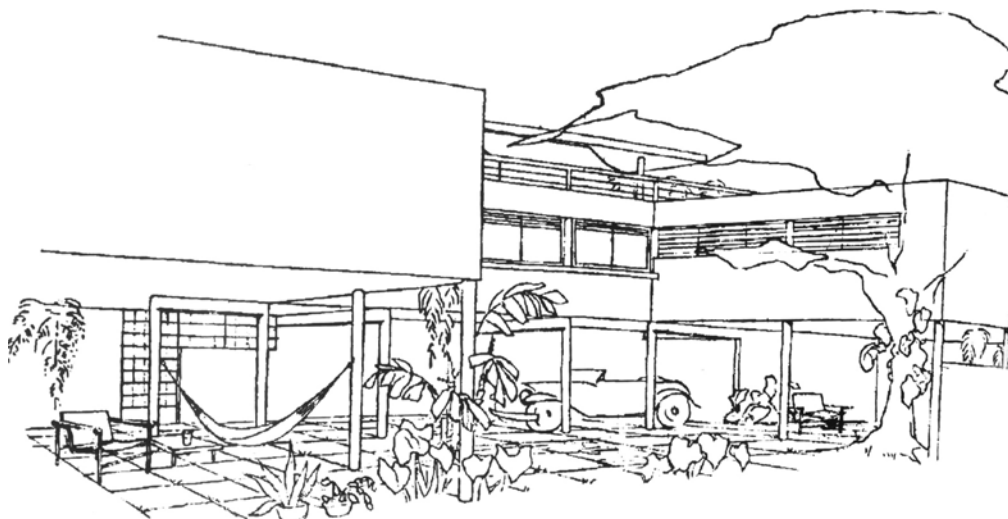
² Cfme. SILVA (1991) e SEGAWA in NOBRE et alii (2004).

³ “A articulação de espaços internos é formal na mansão Fontes e esparramada nas Casas sem Dono, 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.” COMAS (2002, p. 63)

⁴ COMAS (2002, p. 75)

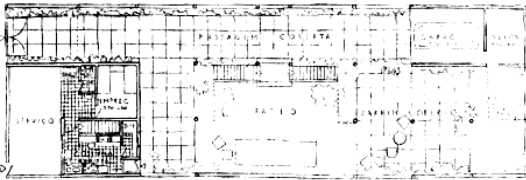
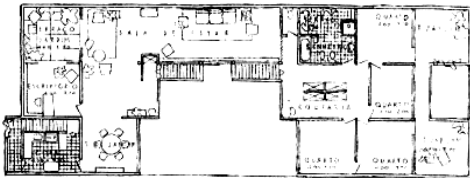
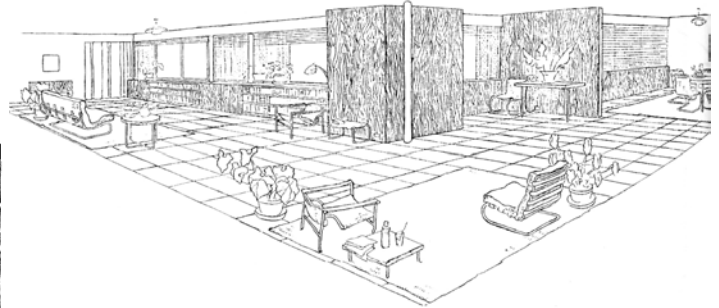
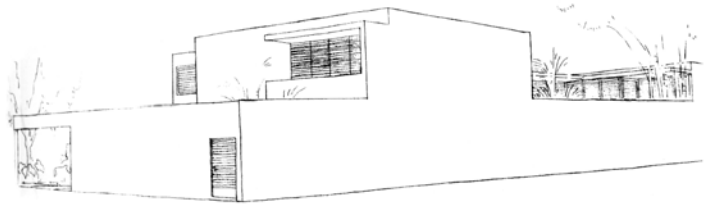
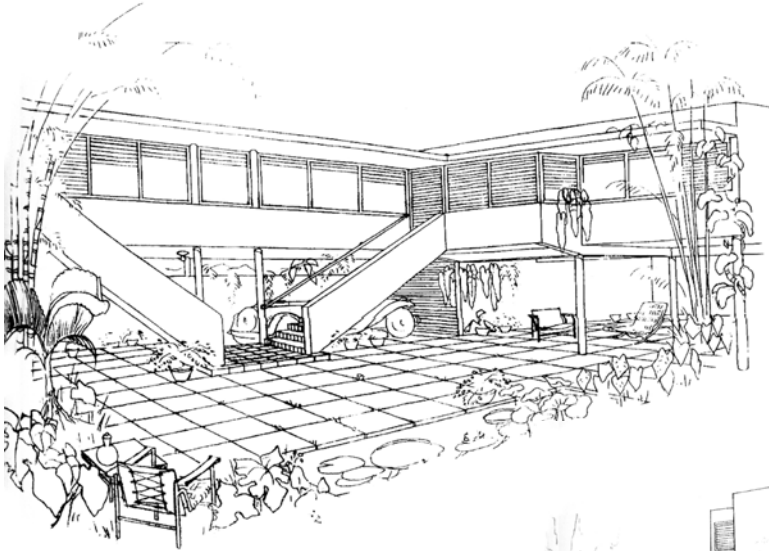
⁵ Cfme. COSTA (1995).

⁶ “Todo esse agosto alarido resulta, porém, de um equívoco inicial: aquilo que os senhores acadêmicos — iludidos na própria fé — pretendem conservar como a deusa em pessoa — não passa de uma sombra, um simulacro; nada tem a ver com o original do qual é apenas o arremedo em cera. Ela ainda possui aquilo que os senhores acadêmicos já perderam — e continua a sua eterna e comovente aventura. Mais tarde, enternecidos, os bons doutores passarão uma esponja no passado e aceitarão, como legítima herdeira, esta que já é hoje uma garota bem esperta, de cara lavada e perna fina.” COSTA (1962, p. 25), *Razões da Nova Arquitetura*



Casa sem Dono 2,
planta 2º pav. (esc. aprox. 1/250),
perspectivas externa e internas

COSTA (1995, pp. 86-87)

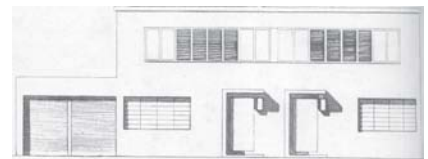
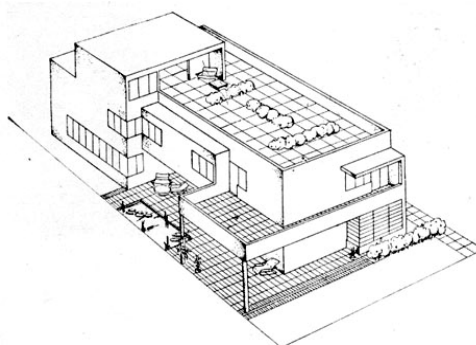
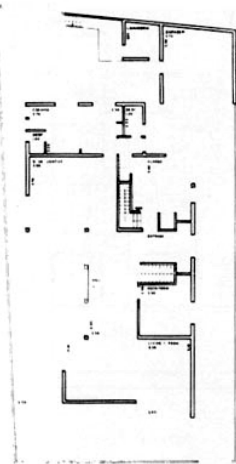


Casa sem Dona 3,
plantas (esc. aprox. 1/500)
e perspectivas externas e interna

COSTA (1995, pp. 88-89)

FERRAZ (1965)
XAVIER et alii (1991)

COSTA (1995)
FERRAZ (1965)
SILVA (1991)
XAVIER et alii (1991)



nº: 5

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO (DEMOLIDA)
grau: MODERNO

situação: CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA
superfície: 400-550 m²
altura: 2 PAVIMENTOS + COBERTURA TERRAÇO
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: RECUADA - COPLANAR
cobertura: LAJE PLANA TERRAÇO

nº: 6

natureza da documentação: PROJETO (DEMOLIDA)
classificação: MODERNO

situação: CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: /
superfície: 100-250 m²
altura: 2 PAVIMENTOS
volumetria: PRISMA COMPACTO
base: COPLANAR
cobertura: PLATIBANDA

Vistas externas, internas, plantas (esc. 1/500)
e axonométrica da casa Schwartz;
plantas e fachada casas Gallo

COSTA (1995, p. 77) - foto inf. esq.
FERRAZ (1965, pp. 185-188)

1932

Casa Alfredo Schwartz / Casas Maria e Dulce Gallo
Lucio Costa (c/ Gregori Warchavchik)
Rio de Janeiro RJ

Lucio Costa associa-se com Warchavchik após a experiência do Salão de Belas Artes de 1931,¹ que tentara *a reintegração plástica — ou seja, da arte — com a nova tecnologia construtiva*,² mas não fora de todo bem sucedida. Da associação, que vai de 1931 a 1933, nascem, entre várias outras obras, duas casas na Chácara de Cesário Coelho Duarte, na Gávea, as duas pequenas casas geminadas para Maria e Dulce Gallo, em Copacabana, a casa de Paulo Bittencourt, no Largo do Boticário, e a casa para Alfredo Schwartz, também em Copacabana. O primeiro jardim projetado por Burle Marx é feito nesta cobertura, com canteiros circulares centrais e lineares periféricos.

Os desenhos dessas casas buscam a clareza acima de tudo, e são de uma fase de decantação, em que sai tudo que é supérfluo e resiste somente o essencial. Referências miesianas e corbusianas universais são mais explícitas do que as regionais, embora estas sempre estejam presentes, principalmente através de dois elementos articuladores: ora o pátio, ora a varanda — por vezes, ambos, fundamentais na noção de adaptação climática e de interpenetrabilidade que daí resulta.

A casa Schwartz desenvolve-se em dois pavimentos mais terraço, com planta do térreo sugerindo mais abertura do que de fato se confere. As janelas, basculantes ou de correr em ferro, não livram os vãos — tal como representado no plano —, mas transmitem o vocabulário de Warchavchik, assim como os parapeitos dos terraços em fita e o balanço assimétrico, com o plano perpendicular vertical de apoio em um dos lados, a exemplo da casa Nordschild. A distribuição dos ambientes é convencional, com áreas sociais no primeiro pavimento e íntimas no segundo. As salas de estar voltam-se para uma das laterais, ao redor do pátio aberto, enquanto a entrada para a garagem ocorre junto à divisa oposta, num arranjo compatível com o tipo de lote. A escada centralizada não sobe até a cobertura, acessível por outra a partir do segundo andar. A casa é pintada por fora em *havana e rosa salmão*,³ variando o branco dos volumes modernistas do sócio, tal como na vila operária da Gamboa.

As casas geminadas de aluguel para as irmãs Gallo⁴ replicam a platibanda, as esquadrias basculantes e janela em fita da casa Schwartz, num prisma regular simétrico acrescido de um volume-garagem. A planta do pavimento térreo é retangular e a do pavimento superior, quadrada, lembrando o esquema da casa Lyra de Jorge Moreira,⁵ inclusive na proteção (assimétrica) sobre as portas de entrada.

Surgem algumas divergências e Lucio Costa afirma sua autoria no projeto da casa Schwartz, atribuindo à firma somente a construção. Aponta a seguir o *modernismo estilizado* como desajustado dos verdadeiros princípios corbusianos aos quais se apegam ele e Carlos Leão, colaborador na firma.⁶ Assim, os móveis decorativos de estrutura cromada da casa Schwartz seriam uma distorção da originalidade, à época em que já existiam os móveis do próprio Le Corbusier,⁷ por exemplo. Preferindo manter um *ecletismo de gosto* em que usasse mobiliário de diversas épocas, mas autêntico, Lucio não hesita em descartar as falsas determinações.

¹ Manuel Bandeira, Cândido Portinari e Celso Antonio também integram a Comissão Organizadora do Salão, no qual participam mais de 300 artistas, incluindo Tarsila, Ismael Nery, Guignard, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e Cícero Dias, este com painel de 15 metros intitulado *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* mostrado em parte na exposição *Da Antropofagia à Brasília* (2002).

² COSTA (1995, p. 71)

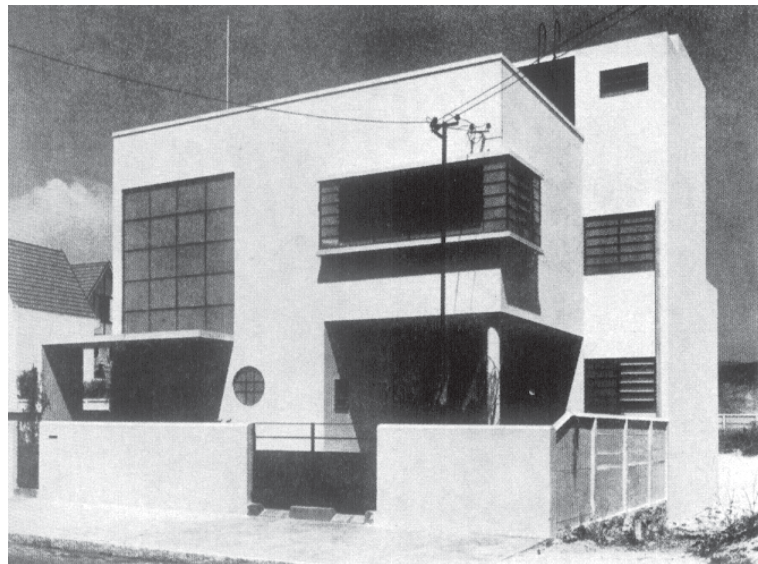
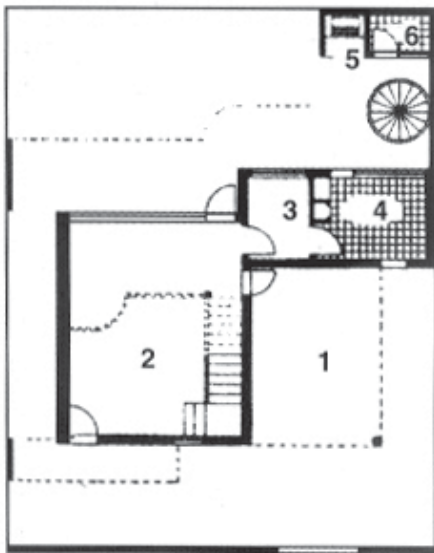
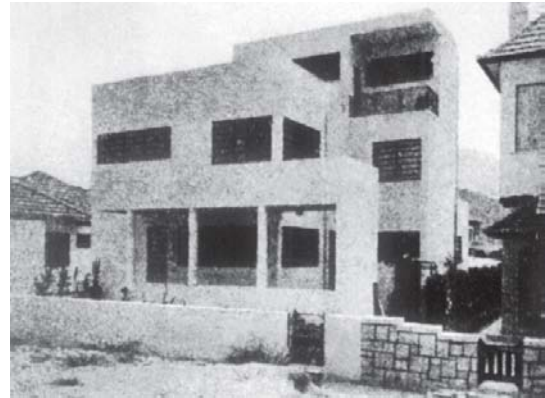
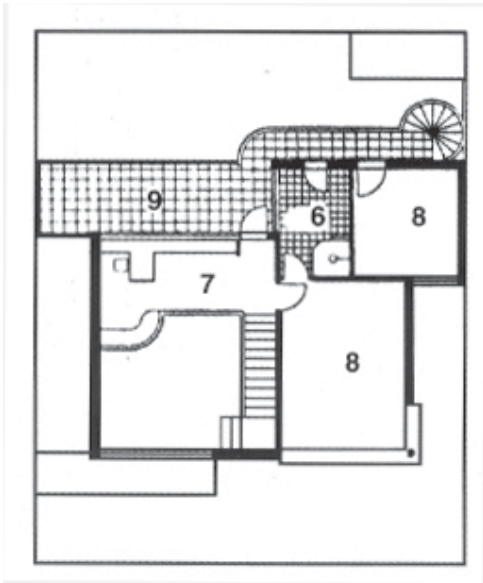
³ Cfme. COSTA (1995, p. 77).

⁴ As casas geminadas são publicadas em FERRAZ (1965).

⁵ Ver a casa nº 9 da relação geral.

⁶ “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.” COMAS (2002, p. 67)

⁷ Cfme. COSTA (1995, p. 72). Há opiniões adversas a esta de Lucio Costa, como por exemplo a de Pietro Maria Bardi (in FERRAZ 1965, p. 9), que diz que “Warchavchik teve o incontestável mérito de ter concebido a arquitetura como um todo, que inclui no planejamento e na construção propriamente dita a arquitetura dos interiores, o que muita gente denomina erroneamente de ‘decoreação’”.



nº: 7

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO (DEMOLIDA)
 grau: MODERNO

situação: CIDADE
 topografia: PLANO
 ocupação: DIVISAS
 superfície: n/a
 altura: 2 PAVIMENTOS
 volumetria: JOGO DE VOLUMES
 base: COPLANAR
 cobertura: LAJE PLANA TERRAÇO

nº: 21

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO (DEMOLIDA)
 grau: MODERNO

situação: CIDADE
 topografia: PLANO
 ocupação: DIVISAS
 superfície: 100-250 m²
 altura: 2 PAVIMENTOS + COBERTURA TERRAÇO
 volumetria: JOGO DE VOLUMES
 base: RECUADA/COPLANAR
 cobertura: LAJE PLANA TERRAÇO

Plantas (esc. aprox. 1/250) e vista da casa na Urca,
 e vista da casa em Ipanema - foto sup. dir.

BONDUKI (2000, p. 43)

1933/1935
 Casa em Ipanema / Casa Antônio Pinto Nogueira Assioly Netto
 Affonso Eduardo Reidy (c/ Gerson Pompeu Pinheiro)
 Rio de Janeiro RJ

Affonso Eduardo Reidy, recém formado na Escola Nacional de Belas-Artes, integra, junto com Atilio Correa Lima, a equipe multidisciplinar que elabora o Plano Urbanístico para o Rio, do convidado francês Agache. Antes disso trabalhara como assistente de Warchavchik na ENBA, tendo passado depois a titular da disciplina de Composição; em 1932 inicia sua carreira de trinta anos no serviço público, como arquiteto-chefe da Secretaria Geral de Viação, Trabalho e Obras da Prefeitura do Distrito Federal.¹

Suas duas primeiras casas, uma de 1933 em Ipanema e outra de 1935 na Urca, são feitas em parceria com Gerson Pompeu Pinheiro,² co-autor no projeto para o Albergue da Boa Vontade de 1931, escolhido em concurso nacional promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro. O Albergue, um dos *pioneiros da nova arquitetura*,³ é um volume de linhas retas, de organização periférica com pátio central, resultando numa composição simétrica (à exceção da despensa na parte de trás) que guarda um quê de estático e de acadêmico. No projeto para a sede da Prefeitura do Distrito Federal, desenvolvido em três versões de 1932 a 1938, a linguagem evolui do Albergue em direção ao MESP — corpo simétrico e esquadrias em fita bem marcadas transformam-se em corpo alto com base expandida e fachadas tratadas como planos.

As duas casas construídas nesse intervalo seguem a pauta do estilo internacional em escala reduzida. Ocupando pequenos lotes urbanos, ambas são resolvidas em prismas cúbicos com subtração frontal inferior e adição de corpo mais alto na retaguarda. Da casa de Ipanema só resta uma imagem. As plantas da Urca, porém, são suficientes para desvendar o esquema que as rege: no térreo, abrigo para carro, sala, cozinha e serviço em edícula nos fundos; no segundo pavimento, escritório em mezanino, dois dormitórios, sanitário e varanda. Desta, parte uma escada helicoidal que acessa as pequenas peças no último nível, que parecem ter saída para um possível terraço na cobertura do volume principal — oculta por platibanda. As aberturas são basculantes horizontais, painel de caixilhos fixos quadriculados e óculo, tal como em algumas das primeiras casas de Álvaro Vital Brazil em parceria com Adhemar Marinho (1935 e 1936). As superfícies são lisas e brancas, contrastando com os vidros e caixilhos pretos, como nas casas Schwartz (1932) e Borges (1934) de Lucio Costa em parceria com Warchavchik.⁴

Em suma, as casas dos primeiros anos de incubação da escola carioca seguem um discurso homogêneo que denota a necessidade de ‘limpeza’, ao menos entre os arquitetos do grupo que efetivou a implantação do moderno. Como alerta o próprio Reidy, na tentativa de liberação das formas do passado, *a obediência cega a preconceitos ou fórmulas estéticas estabelecidas gera verdadeiras obras de pastiche que encobrem pela máscara falsa do decorativismo*.⁵

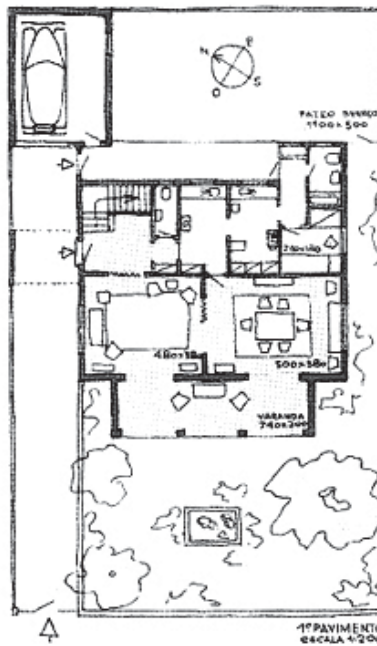
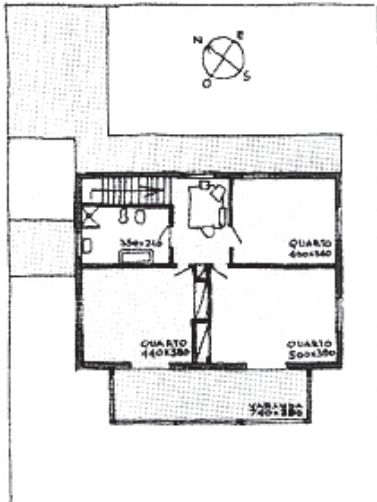
¹ BONDUKI (2000)

² Na época, o encargo público não permitia que Reidy assinasse projetos particulares. BONDUKI (2000)

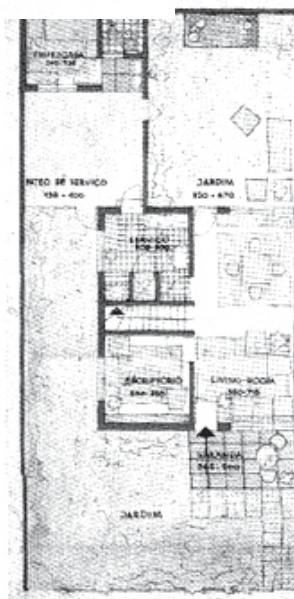
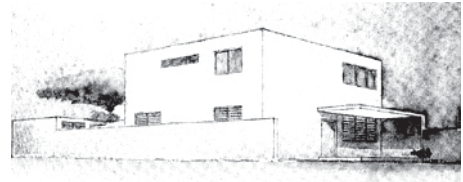
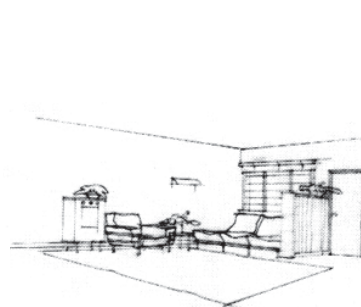
³ “A posição dos membros do júri — composto pelo Ministro do Trabalho, Prefeito Interventor do Distrito Federal, Diretor da ENBA e presidentes da Associação Comercial e do Centro Industrial Brasileiro — demonstra a importância que o Governo provisório de Vargas dava a esta obra.” BONDUKI (2000, p. 36)

⁴ Ver as casas nº 19, nº 20, nº 27, nº 5 e nº 11 da relação geral.

⁵ “Um edifício é um organismo. Ele tem vida própria; funciona. O seu aspecto plástico é a resultante do seu mecanismo interno, das possibilidades materiais, como sejam: o material empregado e os conhecimentos da técnica de construção, das condições climáticas e geográficas da região. Esses são os fatores que exercem influência decisiva na formação de uma arquitetura, e nunca a preferência por determinado estilo passado, que estava muito bem na sua época, na região em que nasceu e correspondia às necessidades e possibilidades de então.” REIDY in BONDUKI (2000, p. 40)



ESTUDO PARA RESIDENCIA DE D. TEREZA VILAIN ALVES.



RESIDENCIA NO LEBLON PARA O DR. FERNANDO LYRA



PAV.º SUPERIOR.

PAV.º TERREO. ESCALA 1:100

JORGE M. MOURA, ARQUITETO - ENT. 13 SEMAIO 5-130

nº: 8

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO (DEMOLIDA)
 grau: TRADICIONAL

situação: CIDADE
 topografia: PLANO
 ocupação: SOLTA
 superfície: 100-250 m²
 altura: 2 PAVIMENTOS
 volumetria: PRISMA COMPACTO
 base: COPLANAR
 cobertura: TELHADO 2 ÁGUAS

nº: 9

natureza da documentação: PROJETO
 grau: MODERNO

situação: CIDADE
 topografia: PLANO
 ocupação: DIVISAS
 superfície: 100-250 m²
 altura: 2 PAVIMENTOS
 volumetria: PRISMA COMPACTO
 base: COPLANAR
 cobertura: LAJE PLANA

Plantas das duas casas (esc. aprox. 1/250),
 perspectiva externa da casa Alves - esq.,
 e perspectivas da casa Lyra - dir.

CZAJKOWSKI (1999, pp. 42-43)

1933-37

Casa Thérèse Vilain Alves / Casa Fernando Lyra
 Jorge Machado Moreira
 Rio de Janeiro RJ

Jorge Machado Moreira, ainda aluno e vice-presidente do Diretório Acadêmico, lidera, juntamente com Luiz Nunes (presidente), os protestos contra a saída de Lucio Costa da ENBA. Depois de concluir o curso na ENBA, assume a Direção de Arquitetura na Construtora Baerlein, condicionando seu trabalho à *liberdade de projetar*.¹ Lá permanece até 1937, desenvolvendo estas duas casas entre outros projetos de edifícios e residências, e participando de concursos como o da sede da prefeitura de Belo Horizonte (1935), da Associação Brasileira de Imprensa, com Ernani Vasconcelos, do MESP (1935) e do Ministério da Fazenda, este junto com Oscar Niemeyer e José de Souza Reis (1936).²

A casa de Thérèse Villain Alves, na Gávea, segue algumas indicações dadas pela construtora. Apesar disso, não recebe a aplicação direta de atributos do neocolonial. O lote é pequeno e o volume de dois pavimentos implanta-se no centro, solto das divisas, a não ser pela pequena cobertura lateral que protege o acesso. A ordenação formal segue um eixo facilmente identificável na tripartição das varandas apostas à fachada frontal: no térreo, é uma base fechada nas laterais e permeável na frente através de três arcos; no segundo pavimento, é um alpendre com guarda-corpo e pilares em madeira suportando o beiral de telhas que se prolonga do telhado de duas águas.³ Há uma semelhança, guardadas as proporções, com a casa Gomes Fontes (1930) de Lucio Costa, na sua versão construída.⁴ Porém, talvez exatamente pelas dimensões limitadas deste exemplar, os mesmos elementos perdem sua razão de ser, haja vista a entrada pela lateral junto ao muro de divisa, e a distribuição interna, bem organizada, mas mais afeita a um protótipo do tipo compacto. Embaixo estão salas, cozinha, lavabo, serviços e dependência de empregada, além do abrigo para carro nos fundos; em cima, três dormitórios e um sanitário.

A casa de Fernando Lyra no Leblon tem praticamente os mesmos ambientes, mas as pequenas dimensões, neste caso, são melhor calibradas e adequadas à tentativa de simplificação da forma. Praticamente não há circulação no interior da residência; o acesso aqui é frontal, e a chamada varanda não passa de um acesso coberto. A dependência de empregada ocupa o lugar da edícula colada nos fundos, e o afastamento cria um pátio de serviços entre ela e a moradia. Ainda nos fundos, há um jardim fechado, limitado pelos muros e acessível pela zona social da casa, através de porta alinhada à de entrada. O volume puro, cúbico, sem saliências ou reentrâncias, antecipa a opção por uma economia de meios que seria mantida nas obras posteriores, mas que aqui quase destitui a casa de interesse, tal a neutralidade. As aberturas limitam-se ao necessário — e são localizadas pontualmente nas paredes portantes. A varanda-acesso de cobertura plana justaposta ao cubo, reportando à casa Modernista de Warchavchik (1930), ficaria mais sofisticada na casa de Izabel Azevedo Alves Silva (1937).⁵

¹ MOREIRA in CZAJKOWSKI (1999, p. 12)

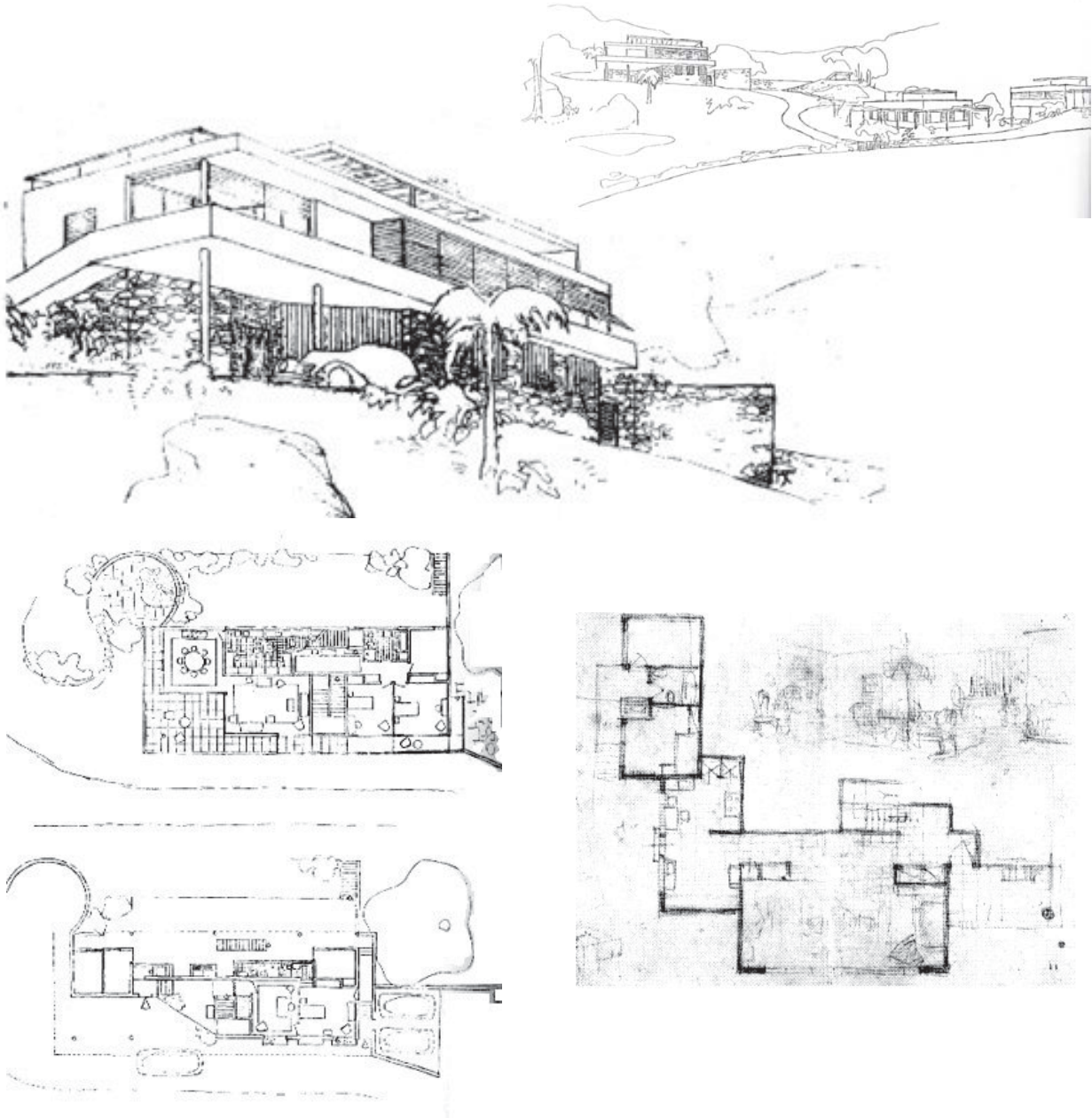
² Registram-se, de Jorge Moreira, 13 edifícios (entre projetos, construídos e alterados) no período de 1933 a 1937. Entre os projetos, um é para George White na Glória, um para Thérèse Vilain Alves em Copacabana, e outros três em parceria com Ernani Vasconcelos. Quanto às residências, fora as mencionadas, são quatro, que incluem a da Sra. M. P. L. em Botafogo (projeto), a de Ettore Rango d'Arangona no Leblon (projeto com Ernani Vasconcelos), a de George White na Glória, e a de Gaetano Vannutteli no Flamengo (demolido). Cfme. CZAJKOWSKI (1999).

³ “Sintomático da aversão do arquiteto ao historicismo e de sua adesão ao modernismo, a residência não apresenta a profusão de ornamentos característica das obras do estilo neocolonial. Do vocabulário plástico da arquitetura tradicional brasileira, são incorporados apenas a cobertura com telhas cerâmicas, a varanda com arcada e o formato das janelas.” CZAJKOWSKI (1999, p. 42)

⁴ Ver casa nº 3 da relação geral

⁵ Ver casa nº 30 da relação geral

COMAS (2002)
COMAS (2002) in Arquitextos
COSTA (1995)
SILVA (1991)
XAVIER et alii (1991)



nº: 10

natureza da documentação: PROJETO (DEMOLIDA)
grau: MODERNO-TRADICIONAL

situação: SUBÚRBIO
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA
superfície: 400-550 m²
altura: 2 PAVIMENTOS
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: RECUADA - AVANÇADA
cobertura: LAJE PLANA

Perspectiva das três casas,
plantas da principal (esc. aprox. 1/500)
e perspectiva da maior

COSTA (1995, p. 106)

A sociedade entre Lucio Costa e Warchavchik encerra-se em 1933, no ano do Salão de Arquitetura Tropical promovido pela Associação dos Artistas Brasileiros. Cesário Coelho Duarte, pai do cunhado de Lucio, Hernani, propõe a construção de três casas: uma para o sogro de ambos, outra para a filha Haydea de Souza,¹ outra para a família do próprio arquiteto.²

Pelos desenhos, a casa maior, para o cunhado, está implantada na cota mais elevada do terreno, um pouco afastada das outras duas. Não há indicação de qual seria a casa do arquiteto, planejada com mobiliário antigo que já possuía; uma é térrea, e outra repousa sobre pilotis; uma delas tem planta setorizada por retângulos que se interceptam nos cantos.³ A casa do cunhado, da qual existem plantas e perspectiva, tem dois pavimentos e uma série de relações elaboradas que se enriquecem com elementos de um vocabulário tão moderno quanto inserido na realidade local.

O volume resulta do paralelismo de duas lajes que formam, uma o piso do segundo pavimento, e a outra a cobertura, ambas em balanço, complementadas por pérgola na cobertura em terraço.⁴ Apoiam-se sobre paredes e colunas — na esquina, o pilotis define o acesso. Entre as duas paredes em pedra das extremidades no térreo — uma oblíqua (correspondendo à garagem) e outra curva, num trecho de circunferência —, interpõe-se o biombo em madeira também oblíquo. A organização dos ambientes internos é ortogonal, distribuídos em duas faixas longitudinais, com escada principal em dois lances quase centralizada transversalmente. A escada secundária desenvolve-se perpendicularmente, em um lance. O térreo abriga gabinete, dependência de hóspedes, e, na porção posterior, atrás de divisória longitudinal, dependências de serviços e de empregados. No segundo pavimento desenvolvem-se todas as funções principais: copa, cozinha, estar, jantar, dois dormitórios e sanitários. Os ambientes sociais ocupam o L da esquina, com a varanda subtraída unindo sala de estar e de jantar. O balanço se prolonga por toda a extensão da frente e da lateral; na ponta correspondente aos dormitórios, é preenchido por venezianas alinhadas no limite; já na lateral, desce como rampa até o recanto circular. Não inédito, porém bem elaborado, é o acesso pelo vértice na planta inferior — que é marcada pela subtração, operação repetida na superior —, que faz girar o eixo para a diagonal ao mesmo tempo em que mantém o recurso simétrico (no seu significado de origem).

A arquitetura de Lucio Costa já exhibe aqui o grau de refinamento que se estruturaria continuamente. Há contraste de direções e texturas, de cheios e vazios,⁵ de erudito e popular. Contudo, as diferenças, mais do que se anularem, se complementam, na tentativa de reunião da arte com a técnica, objetivo da arquitetura moderna, segundo o intelectual arquiteto — pois corresponderia à *recuperação do próprio conceito de Arquitetura no seu sentido verdadeiro*.⁶

¹ Cfme. SILVA (1991); COSTA (1995) cita a filha Dora.

² Cfme. COSTA (1995).

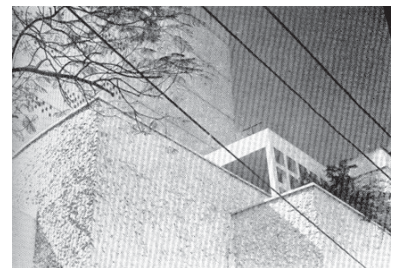
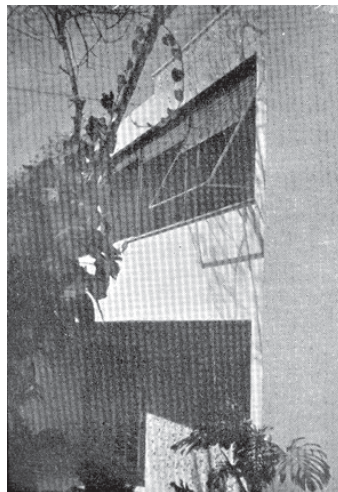
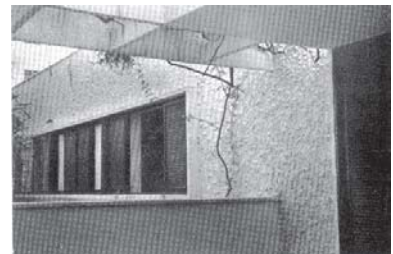
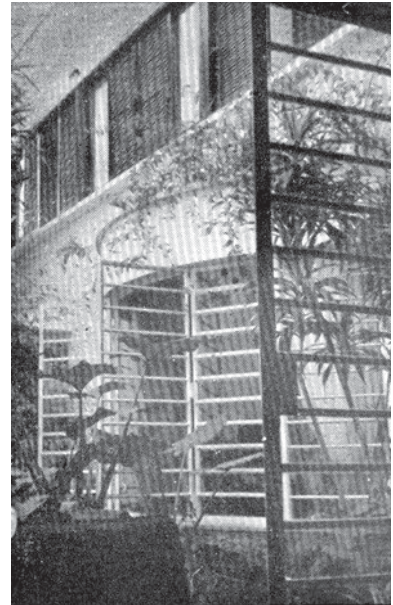
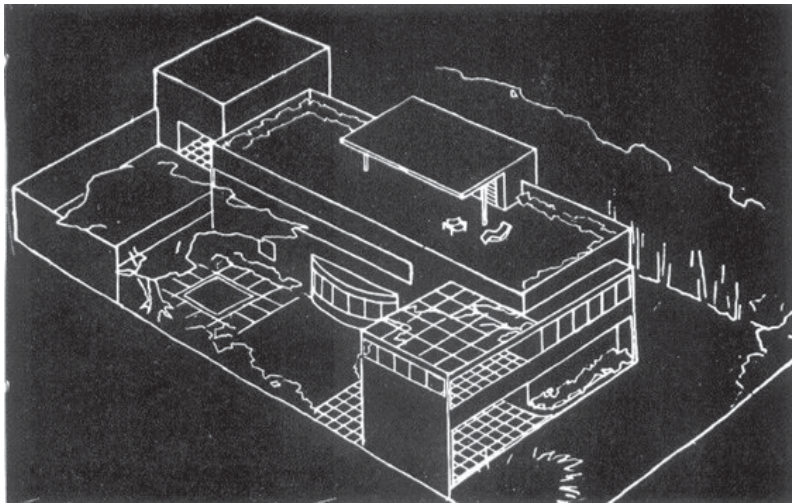
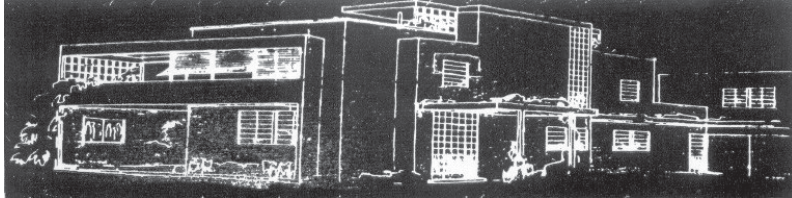
³ Embora não pareça corresponder aos volumes, o desenho é acompanhado de um croqui interno com mobiliário, o que leva a crer que seja a casa para o arquiteto.

⁴ “A composição piramidal parece inserir-se entre as caixas escavadas sobre pilotis, tipo Garches ou Savoye, e a fita indentada e aditiva, tipo La Roche-Jeanneret. As inflexões e o prolongamento dos muros de pedra dão a eles expansividade mais próxima de Mies que da planaridade regular que caracteriza seu emprego na casa de Mandrot. Enquanto lembram, em termos de configuração, o painel circular da casa Tugendhat e os puxados típicos da construção rural; em termos de material, as cercas de pedra comuns no campo brasileiro.” COMAS (2002, p. 64)

⁵ Em *Razões da Nova Arquitetura*, Lucio declara que “a beleza em arquitetura — satisfeitas as proporções do conjunto, e as relações entre as partes e o todo — se concentra nisto que constitui propriamente a expressão do edifício: o jogo dos cheios e vazios. Conquanto esse contraste, de que depende, em grande parte, a vida da composição, tenha constituído uma das preocupações capitais de toda arquitetura.” COSTA (1962, p. 29)

⁶ COSTA (1962, p. 115), *Considerações sobre o Ensino da Arquitetura*

BRUAND (1981)
FERRAZ (1956) in Habitat 35
SILVA (1991)
XAVIER et alii (1991)



nº: 11

natureza da documentação: CONTRUÇÃO (DEMOLIDA)
grau: MODERNO

situação: CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: DIVISAS
superfície: 400-550 m²
altura: 2 PAVIMENTOS + COBERTURA TERRAÇO
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: RECUADA - COPLANAR
cobertura: LAJE PLANA TERRAÇO

Perspectivas externas
e vistas externas e interna

FERRAZ (1956, pp. 30-31) in Habitat 35

Lucio Costa elabora a casa de Ronan Borges em Copacabana no mesmo ano do concurso da Companhia Belgo-Mineira para o conjunto habitacional em Monlevade, no qual tem seu projeto rejeitado; em Monlevade, propõe casas geminadas separadas por muro de pedra, elevadas sobre pilotis e vigas aparentes, com paredes de barro armado e telhado em uma água. A proposta é bastante diversa da solução para casas em lote urbano como a Borges, a qual é pensada dentro de um programa de extensas exigências, *também novas para a época*, demandando conforto e cuidados com a iluminação e a ventilação até mesmo nos compartimentos de curta permanência, como a garagem.¹

A ordenação formal ressalta a ligação das partes fechadas com o pátio, os terraços e a cobertura-jardim, como na casa Schwartz. Há adição e subtração em prismas de base retangular de diferentes alturas, que se entrosam ortogonalmente. A horizontalidade predomina, como por exemplo nas aberturas — que combinam parcela vedada e protegida por venezianas com parcela vazada. As esquadrias são inseridas evidenciando o cuidado com o dimensionamento adequado ao conforto, e denunciam algo da legibilidade da planta (inexistente). Sombra e luz participam das soluções interiores e exteriores através de saliências e reentrâncias, e cheios e vazios; os contrastes também ficam por conta do cimento rugoso ao lado do liso no revestimento. Simetrias parciais conferem equilíbrio entre os volumes — ressaltem-se o corpo semicilíndrico e a laje sobreposta à cobertura, que delineiam um eixo transversal entre os dois avanços extremos e se contrapõem ao corpo principal longitudinal. A preferência por uma solução mais clássica e menos estilizada revela posicionamento disciplinador;² o estabelecimento das novas bases está feito, bastando que a depuração se complete com a inclusão definitiva das variáveis em questão nesse projeto a meio caminho.

É no final deste ano de 1934 que Lucio Costa escreve o texto *Razões da Nova Arquitetura*, documento fundamental até os dias de hoje para a compreensão do *clima de 'guerra fria' profissional que marcou aqui o início da revolução arquitetônica*³ que estaria ocorrendo pela máquina e pela indústria, e compromissada com a solidez e a utilidade, mas sem detrimento da eterna busca da beleza através da clareza, da simplicidade e da economia.⁴ Embora as resultantes dessa nova técnica sejam diferentes das anteriores, valem ainda princípios e leis universais que perpassam todas as épocas, cada qual com a sua beleza própria. Com isso, Lucio afirma um ponto importantíssimo: não há ruptura entre a arquitetura moderna, da qual Le Corbusier é representante, das do passado, da qual é herdeira. A mesma visão evolutiva justifica a ausência de antagonismo entre modernidade e tradição, ou entre uma constância de correção compositiva e uma variabilidade caracterizadora para cada programa ou situação. Nas obras a seguir, onde faz as melhores transposições do velho para o novo, por vezes misturando, por vezes justapondo, tal convivência elucida-se.

¹ FERRAZ (1956, pp. 30-31). Conforme o artigo de Geraldo Ferraz, os desenhos que o ilustram são elaborados por estudantes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, com base em levantamento.

² BRUAND (1981, p. 75)

³ COSTA (1995, p. 108)

Razões da Nova Arquitetura é escrito quando da formulação do plano do curso de pós-graduação em Urbanismo da Universidade do Distrito Federal implantada por Anísio Teixeira em 1935 e fechada por decreto de Getúlio Vargas em 1939, quando cria a Faculdade Nacional de Filosofia. Cfme. NOBRE (1998, p. 137).

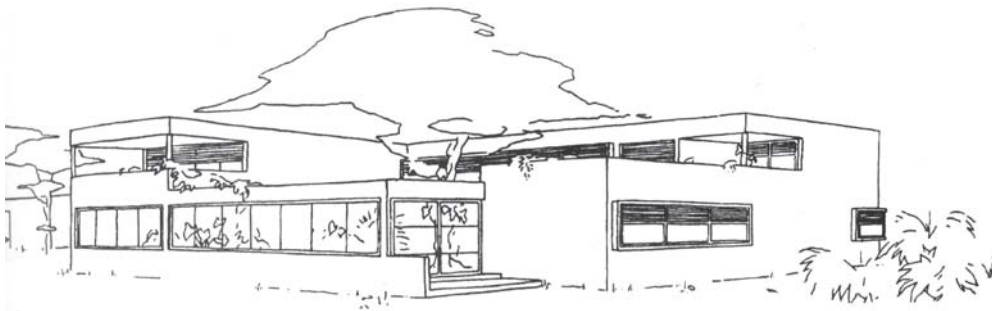
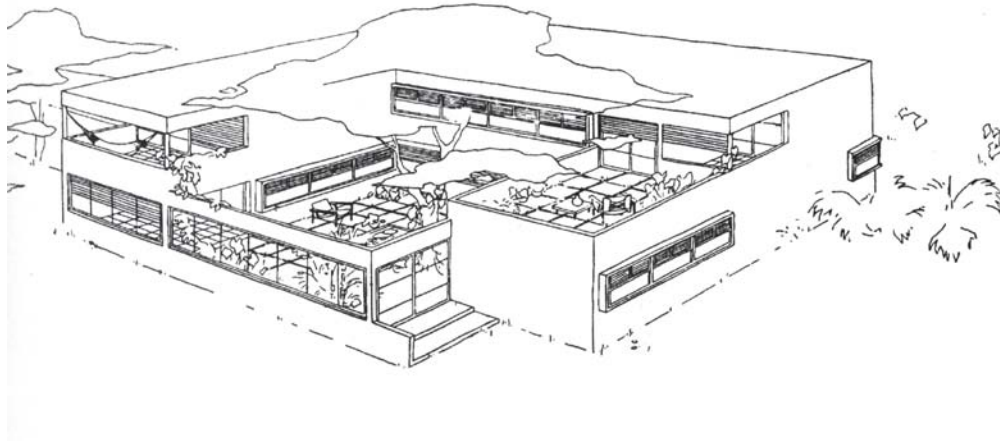
⁴ “Assim a crise da arquitetura contemporânea — como a que se observa em outros terrenos — é o efeito de uma causa comum: o advento da máquina. É, pois, natural que, resultando de premissas tão diversas, ela seja diferente, quanto ao sentido e à forma, de todas aquelas que precederam, o que não a impede de se guiar — naquilo que elas têm de permanente — pelos mesmos princípios e pelas mesmas leis. As classificações apressadas e estanques que pretendem ver nessa metamorfose, naturalmente difícil, irremediável conflito entre passado e futuro, são destituídas de qualquer significação real.” COSTA (1962, p. 22), *Razões da Nova Arquitetura*

COSTA (1995)

COSTA (1995)
SILVA (1991)
PDF 12 (1934)

COSTA (1995)

COSTA (1995)
SILVA (1991)



nº: 12 / 13

natureza da documentação: FRAGMENTO DE PROJETO
grau: MODERNO-TRADICIONAL

situação: CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA / n/a
superfície: /
altura: 2 PAVIMENTOS
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: AVANÇADA - COPLANAR / n/a
cobertura: LAJE PLANA / n/a

nº: 14 / 15

natureza da documentação: FRAGMENTO DE PROJETO
grau: MODERNO-TRADICIONAL

situação: SUBÚRBIO / CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA //
superfície: /
altura: 2 PAVIMENTOS //
volumetria: JOGO DE VOLUMES //
base: RECUADA - AVANÇADA //
cobertura: LAJE PLANA //

Perspectivas externas casa Álvaro Osório de Almeida

COSTA (1995, p. 103)

Dentre os projetos de Lucio Costa datados da primeira metade dos anos trinta muitos são de residências, diferentemente do que ocorre após o MESP. Na lista dos projetos menos conhecidos e divulgados incluem-se alguns fragmentos publicados em 1995 sob o título de *Projetos esquecidos*.¹ São perspectivas e croquis de estudo que dão uma vaga idéia do que poderia vir a ser construído; não há plantas ou quaisquer desenhos representados em verdadeira grandeza, e pelo menos três dos quatro não são realizadas.²

O projeto para Álvaro Osório de Almeida, único veiculado à época — na *Revista da Diretoria de Engenharia*³ —, é o que dá mais subsídios para avaliação. Pensada para um *terreno de esquina da Vieira Souto com o canal*, a implantação ocorre dentro de um plano quadrado com três lados edificados e o quarto fechado por vidros *para proteger do vento*.⁴ Desse modo, a casa resulta internalizada, voltada para um pátio amplo com área de estar sob uma árvore copada. Não obstante, as áreas abertas ou semi-abertas são abundantes dentro dos limites dos muros, complementadas, no segundo pavimento, por terraço de um lado, e varanda de outro. O acesso é feito através do pátio, com entrada pela esquina configurada pelo recuo de uma das alas. A cobertura é plana, acentuando o paralelismo com os pisos.

A casa para atriz portuguesa Carmem Santos e para seu companheiro Lartigueau Seabra na praia de São Francisco, do outro lado da baía,⁵ é apresentada com perspectivas externas e incorpora os mesmos elementos da casa Almeida, porém articulados de modo diferente, predominando uma distribuição centrífuga. A base de pedra que assenta a construção é trabalhada em patamares vencidos por escadas.

A casa Genival Londres é mostrada somente por meio de croquis internos, tal como a de Maria Dionésia. Em ambas têm destaque as colunas esbeltas, soltas, mas sempre sob viga ou rebaixo de forro indicativo de viga invertida. Na primeira, as aberturas têm altura regulada pela verga, ou verga mais peitoril, e são complementadas por faixa de venezianas altas ou persianas. Inserção curiosa é a presença dos moradores representados junto a um estar no segundo pavimento, defronte a um terraço com vista aparentemente para o mar.⁶ Painéis de madeira, em divisórias ou armários, aparecem nas duas casas, bem como o mobiliário moderno, como as cadeiras tubulares e as poltronas de Le Corbusier. Os ambientes são mais despojados do que os imaginados para a casa Fontes moderna, onde móveis antigos têm papel principal, mas não deixam de ser complementados com tapetes, plantas, luminárias e objetos diversos, atestando o extremo cuidado do autor para com todas as instâncias do projeto. Cuidado esse também revelado nos recortes das superfícies lisas de vedação coplanares com as vigas, nas esquadrias emolduradas por caixilhos ressaltados e protegidas por persianas — como nas Casas sem Dono e na Gomes Fontes moderna —, e nos diferentes pontos de vista e riqueza dos desenhos. A repetição de elementos e as diferentes combinações entre eles não são sinônimo de monotonia, mas sim de identificação da própria arquitetura moderna.

¹ COSTA (1995). Os desenhos originais de tais fragmentos de projeto foram exibidos na exposição comemorativa *Um Século de Lucio Costa*, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, em 2002.

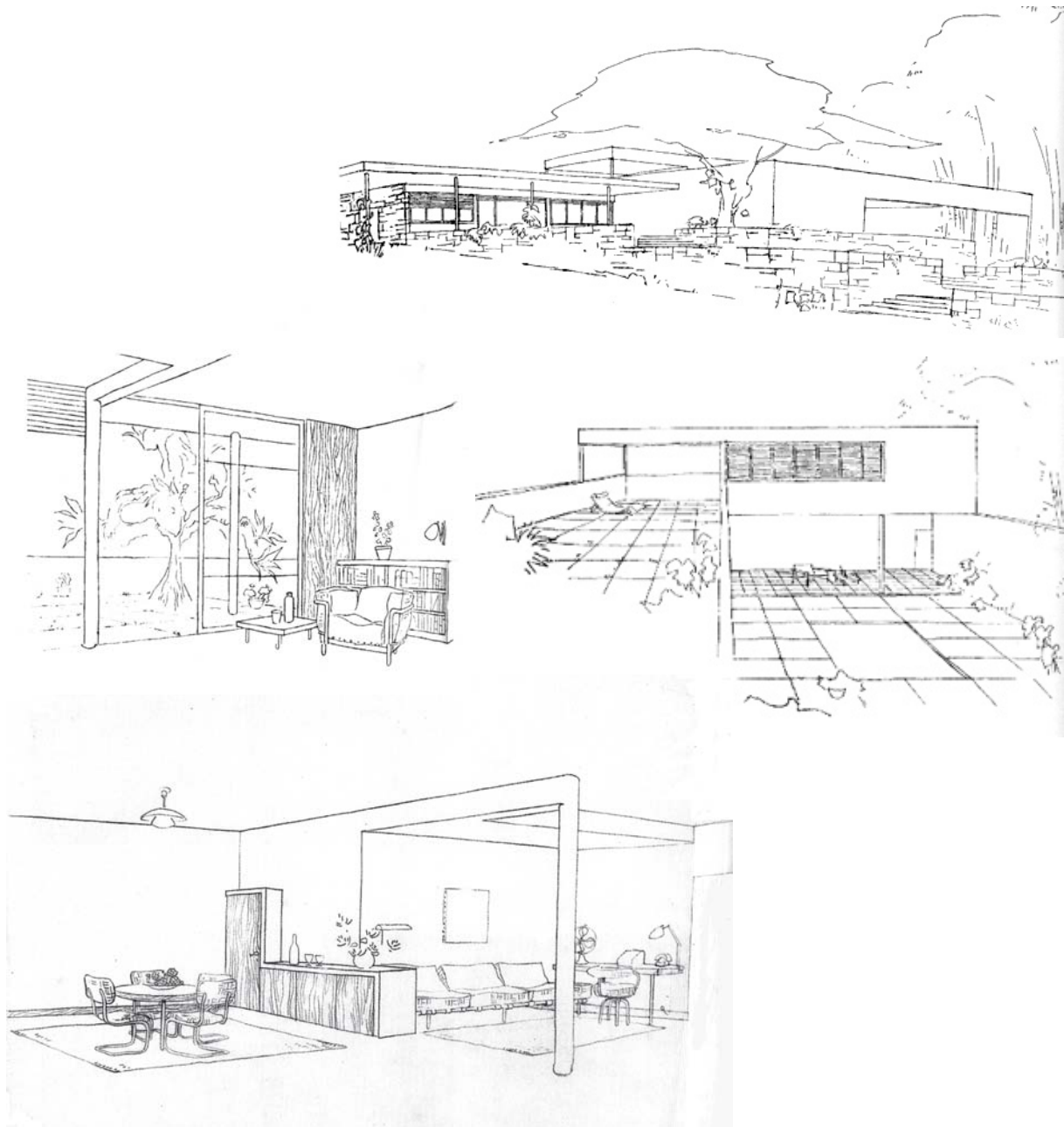
⁴ COSTA (1995, p. 103)

⁵ Cfme. COSTA (1995).

² Cfme. COSTA (1995) e SILVA (1991).

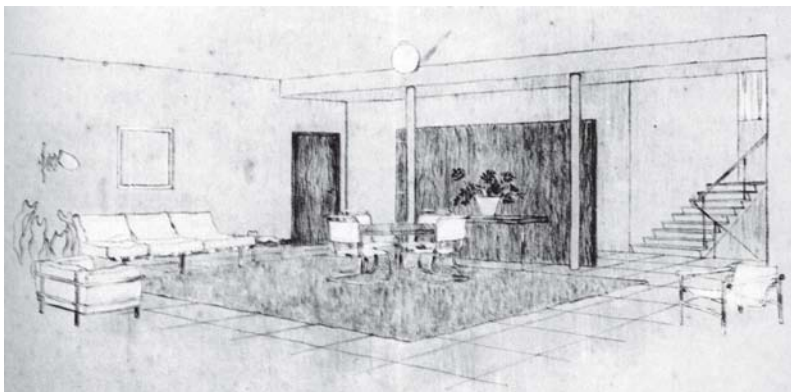
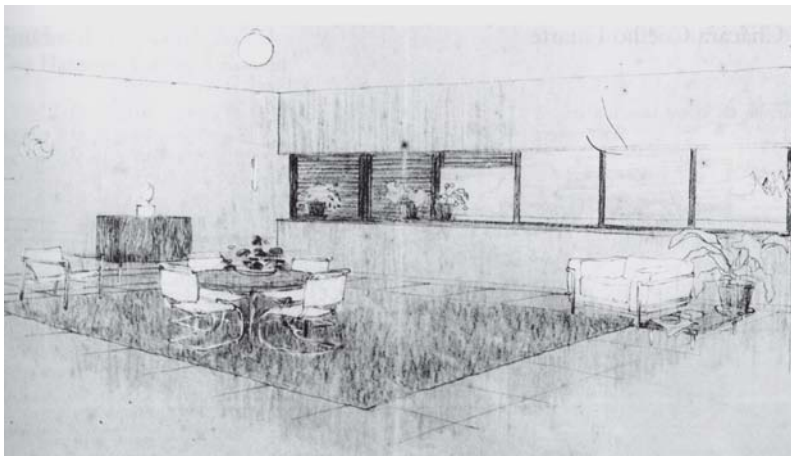
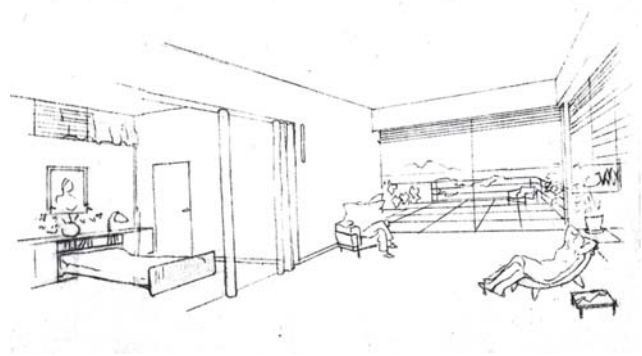
⁶ “*Genival Londres, colega de turma de Chico, irmão de Leleta, e criador da clínica São Vicente, mostrou-se sempre meu amigo. Até me permiti caçoar com ele num dos desenhos do projeto da casa, nos anos 30, me pediu.*” COSTA (1995, p. 104)

³ PDF 12 (1934)



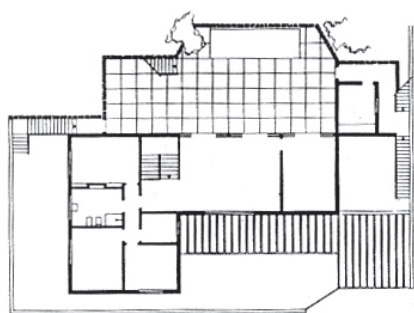
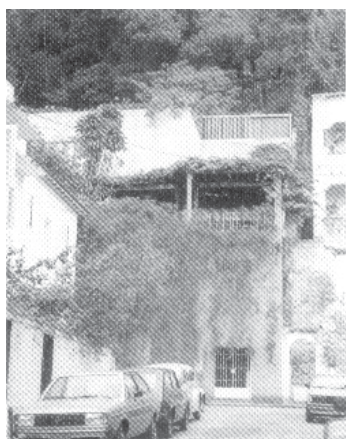
Perspectivas externas casa Carmem Santos - sup. dir.
e casa Maria Dionésia - inf. esq.

COSTA (1995, pp.100-102)

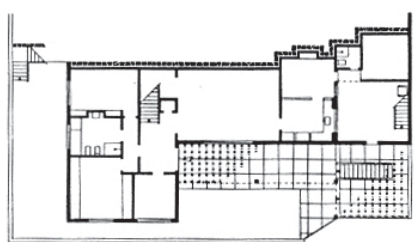


Perspectivas externas casa Genival Londres

COSTA (1995, pp. 104-105)



1º Pavimento



2º Pavimento



nº: 16

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
grau: TRADICIONAL- MÓDerno

situação: CIDADE
topografia: ACLIVE
ocupação: DIVISAS
superfície: 400-550 m²
altura: 2 PAVIMENTOS + COBERTURA TERRAÇO
volumetria: PRISMA COMPACTO
base: COPLANAR
cobertura: LAJE PLANA TERRAÇO

Plantas (esc. aprox. 1/250) e vistas externas

CZAJKOWSKI (1993, p. 72) in AU 48 - plantas
Guia RJ (2000, p. 62) - foto sup.esq.
XAVIER et alii (1991, p. 34) - foto inf. dir.
demais fotos da autora

1934
Casa Francisca de Azevedo Leão
Carlos Leão
Rio de Janeiro RJ

No ano de 1934, o mineiro Gustavo Capanema toma posse como Ministro da Educação e Saúde Pública, iniciando o processo para a elaboração dos projetos da Cidade Universitária do Brasil e da sede do Ministério. Carlos Leão, que trabalhara com Lucio Costa e Warchavchik quando da sociedade entre os dois até o ano anterior, continua parceiro e tomara parte na equipe liderada por Lucio para o projeto definitivo do Ministério.¹ Seus projetos anteriores, preponderantemente os de edifícios públicos, são calcados em critérios *funcionalistas*, tendo o arquiteto, como no caso dos seus colegas, revelado a *intenção plástica* no convívio com o Le Corbusier, quando da estada do arquiteto como consultor no projeto do MESP de 1936. Consta que dele tenha recebido elogios por esta casa, projetada para sua mãe em 1934.² Depois dela, Carlos Leão projeta muitas residências nas quais privilegia aspectos tradicionais (e até vernaculares) inclusive na aparência, na tentativa de responder a uma clientela órfã de seus estilos. Infelizmente as obras são pouco documentadas, o que dificulta a análise.

A casa guarda uma relação peculiar com o terreno, e torna-se com isso especialmente interessante do ponto de vista do arranjo formal. Está implantada na encosta do morro Dona Marta, de modo que a condicionante do lugar domina o projeto. O aclave em relação à rua é pronunciado e gera um partido pouco usual.³ Assim, a ordenação vertical dos ambientes é trocada: a sala de estar e áreas contíguas abertas vão para o segundo pavimento, permitindo o acesso direto a um amplo terraço colocado na parte plana do terreno. O terraço fica na cota mais elevada e faceia a encosta; dele parte uma escada que chega à cobertura-jardim. Esta funciona como mirante sobre o vale do Cosme-Velho, ao passo que se comunica com o morro de mata nativa por uma passarela. A sala é um corpo interposto entre o morro e a rua, voltando-se para ambos, ampliando e recortando a vista. Ainda no segundo pavimento distribuem-se biblioteca, dormitórios e dependência de empregada; os dormitórios repetem-se no primeiro pavimento, onde estão também a cozinha, a copa e a sala de jantar. A estrutura é mista, sendo o térreo limitado por arrimo ao fundo. A comunicação entre os pavimentos é feita por escadas internas — principal e de serviços —, e uma externa que leva até o terraço. A oeste, na fachada da rua, há uma pérgola protegendo do poente e equilibrando volumetricamente o sólido correspondente aos dormitórios; delinea-se aí um eixo transversal que ascende e revela a intenção, sutilmente oculta pela farta vegetação que tudo cobre e mimetiza.

O arquiteto das *casas brasileiras*⁴ dá início à série, através deste exemplar, de forma contida mas eficiente no que diz respeito à resposta condicionada, acrescida de uma plasticidade atrelada à particularidade de cada uma. Se Lucio Costa considera personalidade algo indesejável na arquitetura,⁵ há que se destacar a renúncia de Carlos (*Caloca*) Leão em favor da satisfação daqueles a quem as obras se destinam.

¹ Cfme. SEGAWA (1999).

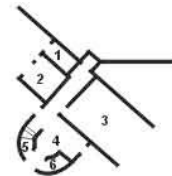
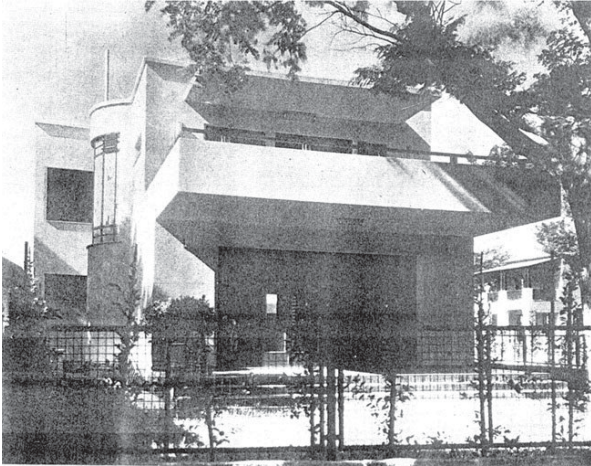
Em 1935 é implantado o Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, onde Carlos Leão atua como professor. A UDF é fechada pelo governo Vargas em 1939, sob pretexto da criação da Faculdade Nacional de Filosofia. Cfme. NOBRE (1998).

² A Sra. Francisca de Azevedo Leão (Dona Tita) era pintora e viajava pelo Brasil inteiro atrás de paisagens e temas para suas obras. Cfme. artigo de Carlos Chagas sobre o ex-presidente da Academia Brasileira de Ciências, Sr. Aristides Azevedo Pacheco Leão, irmão de Carlos Leão. In: http://www.abc.org.br/historia/a_leaot2.html

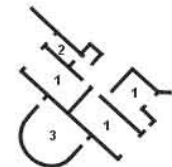
³ Uma visita ao local em maio de 2003 esclareceu o acesso e a implantação: no térreo, há apenas uma porta para o hall reduzido ao tamanho da escada mais circulação. A casa desenvolve-se no segundo e terceiro pavimentos, e fica quase incrustada no morro de pedra, ao final da rua sem-saída. Infelizmente, como em outras residências particulares, não foi possível conhecê-la internamente (proprietários ausentes ou intolerantes).

⁴ CZAJKOWSKI (1993, p. 74) in AU 48. Registram-se também, datadas do ano seguinte (1935) as casas de Oswaldo Cruz Filho e Frederico Sève.

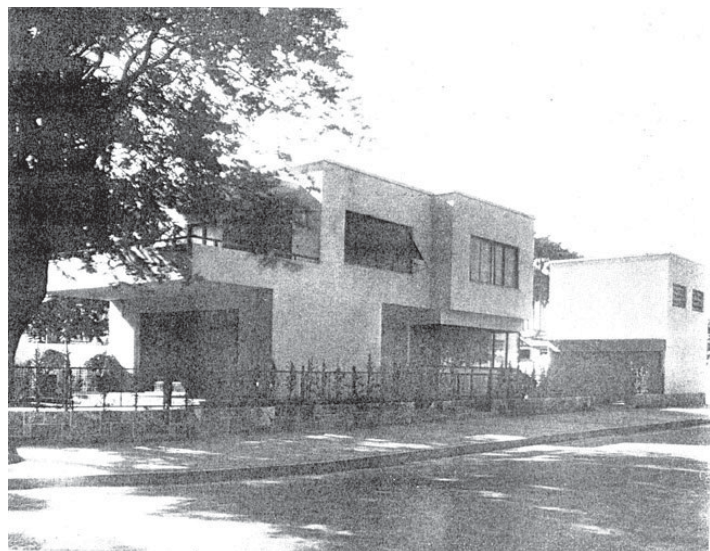
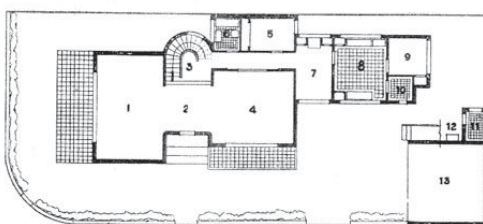
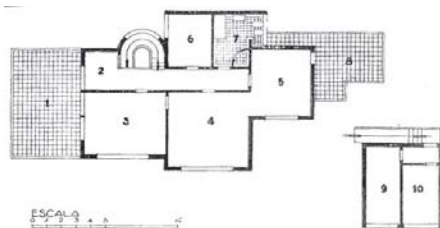
⁵ “Personalidade, em tal matéria, se não é propriamente um defeito, deixa, em todo caso, de ser uma recomendação.” COSTA (1962, p. 24), *Razões da Nova Arquitetura*



PLANTA PAV. TERREO



PLANTA 2º PAV.



nº: 17

natureza da documentação: CONTRUÇÃO (DEMOLIDA)
 grau: MODERNO

situação: CIDADE
 topografia: PLANO
 ocupação: SOLTA
 superfície: 400-550 m²
 altura: 2 PAVIMENTOS
 volumetria: JOGO DE VOLUMES
 base: AVANÇADA - COPLANAR
 cobertura: LAJE PLANA

nº: 32

natureza da documentação: CONTRUÇÃO (DEMOLIDA)
 grau: MODERNO

situação: CIDADE
 topografia: ACLIVE
 ocupação: SOLTA
 superfície: 250-400 m²
 altura: 3 PAVIMENTOS BASE
 volumetria: JOGO DE VOLUMES
 base: COPLANAR
 cobertura: TELHADO PLATIBANDA

Plantas (esc. aprox. 1/500) e vistas externas;
 plantas esquemáticas e vistas externas da casa Buarque -
 sup. dir.

Arquitetura e Urbanismo 3 (1936, pp. 33-34)
<http://www.passeiopublico.com.br/maispassaio/02-08/htm/patrim.htm> - casa Buarque

1934/1938
 Casa Edmar Machado / Casa Abigail Seabra de Paula Buarque
 Paulo Antunes Ribeiro
 Rio de Janeiro RJ

Paulo Antunes Ribeiro, graduado em 1926 pela ENBA, estuda Urbanismo em Paris até 1929, retornando ao Brasil para realizar diversos projetos de clubes, hospitais, bancos e hotéis, além de algumas residências.¹ De 1933 é o edifício-sede do IPASE, cujas fachadas intercalam faixas horizontais transparentes e opacas. Do ano seguinte é a primeira casa das quatro aqui comentadas: a casa urbana para Edmar Machado, de 1934, que antecipa características de outra, a casa de Abigail Seabra de Paula Buarque, de 1939, em Santa Tereza. Ambas possuem elementos protomodernistas, por assim dizer, como o corpo semi-cilíndrico anexado aos prismas ortogonais regulares, a primeira mais contida e bem proporcionada.² O arquiteto colaborara, antes disso, com Lucio Costa, para quem executara a casa de Valentina Leite Bastos em Copacabana, de 1932, fiscalizada pelo próprio autor, e já demolida.³

A planta para Edmar Machado tem base no retângulo, ao qual se adiciona outro menor. A casa tem dois pavimentos, e sua situação de esquina gera a definição de hierarquia nas duas fachadas principais adjacentes: à maior corresponde o acesso, à menor a melhor orientação. Nesta, ainda pode-se visualizar o volume de circulação vertical, logo atrás, na elevação lateral interna.

No nível térreo, o vestíbulo centralizado no prisma principal distribui, à esquerda, para a sala de estar e, à direita, para a de jantar. A escada em leque semi-circular sucede-o logo à frente. Nos blocos menores que se projetam no nível térreo estão copa, cozinha e dormitório de hóspedes, e no bloco anexo, nos fundos do terreno, garagem e lavanderia. No segundo pavimento ficam os dormitórios e o sanitário. O dormitório voltado para a esquina tem abertura para o terraço que ocupa toda a largura da fachada — acessível também pelo corredor de distribuição do segundo andar; no térreo, a projeção do balanço define a cobertura para a varanda junto ao estar, ao passo que o protege da incidência do sol. Há outro terraço na fachada oposta, voltado para os fundos, no segundo pavimento. No térreo, outra varanda mais estreita fica junto à sala de jantar, na fachada maior, ao lado da entrada.

A implantação adapta a construção ao lote regular estreito, soltando o volume no sentido longitudinal, com exceção da porção projetada em direção à divisa lateral e do anexo de garagem, colado à frente e aos fundos. A cobertura é oculta por platibanda. As superfícies são lisas e brancas, e as aberturas em vidro são contínuas. Os vãos são grandes, mas proporcionais, ou seja, não há recurso de apoio independente em nenhum ponto.

Na casa de Santa Teresa, em aguda esquina defronte à estação Curvelo de bonde, a simetria confere certa rigidez, menos evidente na casa Machado; o eixo é marcado pelo cilindro frontal protuberante em relação aos cubos acoplados. A casa tem quatro pavimentos e aberturas generosas apenas no segundo.⁴ As proporções ferem-lhe parcialmente a elegância, presente na casa Machado.

¹ “Entre os arquitetos nacionais podem ser citados: Paulo Antunes Ribeiro, que em meio a casas de linhas ainda historicistas (como a de Mário de Oliveira em Santa Tereza) já é patente a procura do moderno (casa na rua Pinheiro Machado).” SANTOS (1977, p. 135)

² “O debate arquitetônico nacional das primeiras décadas do século XX confrontava posições mais conservadoras, ligadas à solução do problema estilístico sem questionar a aplicação literal de esquemas compositivos de origem acadêmica, e outras mais vanguardistas, que propugnavam o rompimento com as tradições e a manifestação de uma

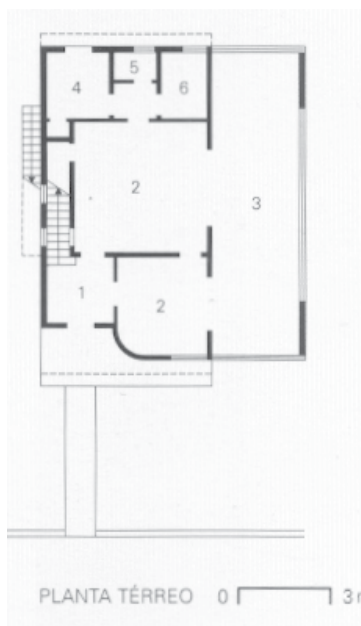
arquitetura radicalmente nova. Entre ambas, havia um discurso de acomodação aparentado ao art déco francês: o chamado protomodernismo. Simplificação ornamental e redução da expressão formal a um jogo simples de volumes eram conjugadas a uma interpretação mais informal das regras da composição axial.” PEREIRA (1993, pp. 132-33)

³ “Tanto a Mission-Style como as casinhas de pan-de-bois invadiram o ensino da E.N.B.A., estas com a denominação de Normandas, as primeiras saborosamente exploradas por Atilio Correia Lima e por Paulo Antunes Ribeiro e as

segundas por Lucas Mayerhofer e por eles exibidas no Salão de 1926.” SANTOS (1977, p. 101)

⁴ “A casa se distribui em quatro pavimentos: no primeiro estão hall de entrada e garagem; no segundo, dependências de empregado; no terceiro, salas, cozinha e serviço; e, no último, concentram-se quatro dormitórios.” XAVIER et alii (1991, p. 46).

A casa de Abigail Seabra de Paula Buarque, casada com o médico, escritor e político Antônio Joaquim de Paula Buarque, primeira moderna construída no bairro, ficou famosa e foi batizada como ‘casa-navio’.



nº: 18

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
grau: MODERNO

situação: CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA
superfície: 100-250m²
altura: 2 PAVIMENTOS + COBERTURA TERRAÇO
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: AVANÇADA - COPLANAR
cobertura: LAJE PLANA TERRAÇO

Plantas (esc. aprox. 1/250)
e vista externa

CONDURU (2000, p. 50)

1934
Casa Mário Brazil
Álvaro Vital Brazil (c/ Adhemar Marinho)
Niterói RJ

Álvaro Vital Brazil, filho do médico e cientista Vital Brazil, é paulista de nascimento, mas muda-se cedo para Niterói onde seu pai funda o Instituto que leva o nome da família. Forma-se arquiteto e engenheiro civil em 1933 e trabalha como engenheiro junto a duas firmas antes de se associar a Adhemar Marinho, até 1936. A parceria profissional desenvolve programas residenciais, entre os quais a casa para J. C. Lima, do mesmo ano do primeiro projeto — a casa para Mário Brazil, de abordagem formal menos referenciada.¹

Implantada em lote urbano de dimensões reduzidas, a casa alinha-se aparentemente por uma das divisas. Origina-se de um prisma cúbico trabalhado com poucas subtrações, que se lê como dois corpos sobrepostos — um de base quase quadrada no térreo, e outro retangular, correspondendo ao segundo pavimento, com curta projeção em balanço na frente e atrás. O acesso é frontal, marcado e protegido por reentrância à esquerda do volume. As plantas dividem-se em duas faixas — uma integral, sem divisórias, que embaixo é varanda e em cima terraço; e outra compartimentada com os principais cômodos da casa. O pequeno vestíbulo tem passagem para sala menor junto à fachada, e para a sala principal no centro da planta. À esquerda, uma escada leva diretamente ao segundo pavimento. Junto à fachada posterior estão cozinha, banheiro de serviço e depósito. No segundo pavimento, a escada chega na circulação que distribui para os três dormitórios e o banho nos fundos. O dormitório principal tem a largura plena da faixa e abre-se tanto para a frente quanto para o terraço comum com os outros dois dormitórios. Três portas venezianadas marcam a simetria dessa elevação lateral, que na parte de baixo se dá pela grande janela centralizada da varanda. Ambas as salas abrem-se para a dita varanda, que neste caso não se comunica francamente com o exterior, senão através de grandes janelas basculantes, como na maioria das casas modernas suas contemporâneas.

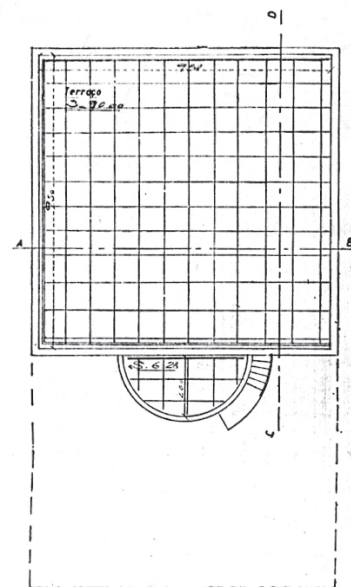
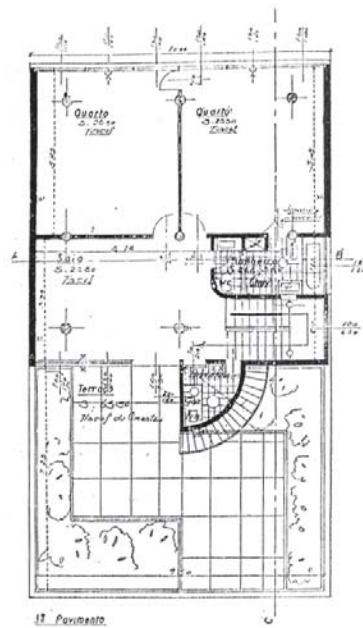
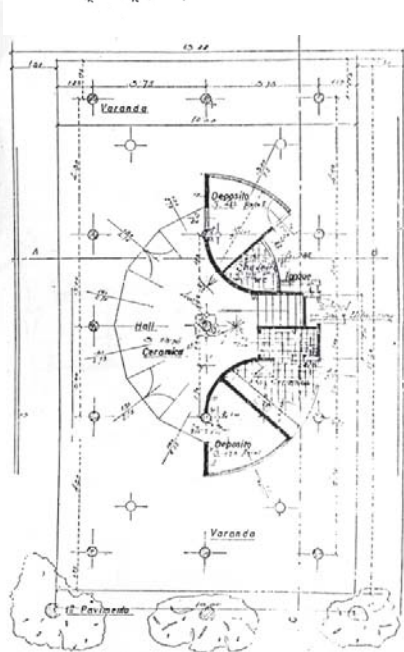
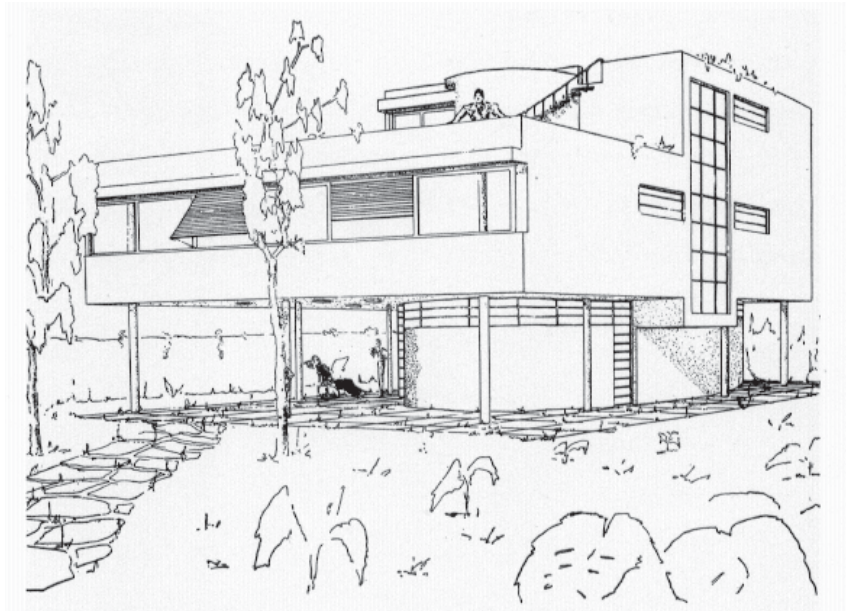
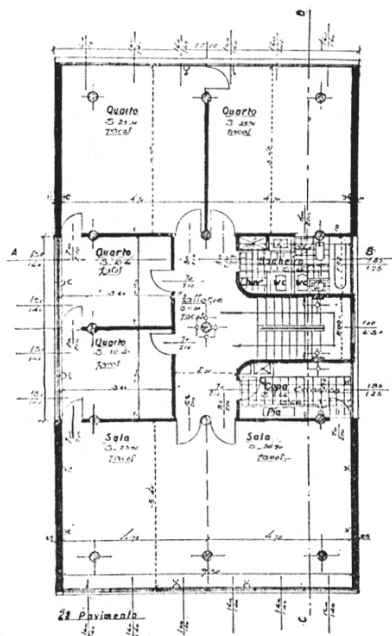
Na planta ainda bem fechada nota-se a distância em relação às renovações possibilitadas pela independização da estrutura.² Não há apoios verticais soltos, o corpo edificado fica assente sobre o solo, e as aberturas, mesmo as que se utilizam de um vão maior, são pontuais. O teto-terraço, por sua vez, está presente também na cobertura do segundo pavimento, à qual se ascende por uma escada externa paralela à interna no térreo e coincidente com ela a partir da chegada no segundo andar — o que permite o acesso direto, desde fora, também à zona íntima.

Rebocos brancos, caixilhos escuros, vidros foscos nas aberturas anteriores e o guarda-corpo simples na cobertura são os elementos empregados nessa edificação de linhas retas — com pequena licença curva junto ao recuo da entrada. A regularidade e o despojamento vêm ao encontro tanto das circunstâncias do projeto — *orçamento modesto e prefixado*³ — quanto da predileção do arquiteto por uma linguagem mais asséptica.

¹ “Esses projetos exibem a multiplicidade de referências presentes no debate arquitetônico no período e na prancheta de Vital Brazil: do sistema beaux-arts à estética cubo-futurista, do estilo art déco às vertentes da arquitetura moderna. Contudo, se o projeto da residência J. C. Lima é uma composição exagerada, com citações diversas e díspares, o projeto da residência Mário Brazil já revela a opção ascética do arquiteto.” CONDURU (2000, p. 10)

² “As plantas, altamente tributárias dos tipos de casa tradicionais, evidenciam não apenas o apego dos arquitetos aos padrões acadêmicos, mas, também, os preconceitos da clientela perante as idéias arquitetônicas modernas, sua resistência em aceitar os novos modos de organização das atividades cotidianas, de tradução dos programas em forma e espaço.” CONDURU (2000, p. 11)

³ VITAL BRAZIL (1986, p. 16)



nº: 19

natureza da documentação: PROJETO
grau: MODERNO

situação: CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA
superfície: 400-550 m²
altura: 3 PAVIMENTOS + COBERTURA TERRAÇO
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: RECUADA
cobertura: LAJE PLANA TERRAÇO

Plantas (esc. aprox. 1/250)
e perspectiva externa

CONDURU (2000, p. 53) - perspectiva
PDF 17 (1935, p. 433)

O trabalho em conjunto com Adhemar Marinho segue com projetos para uma vila residencial de 74 casas e para alguns edifícios residenciais, todos no Rio de Janeiro (1934 e 1935). Em 1935 projetam igualmente a residência que é publicada na *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* sem indicação de proprietário ou localização.¹

O lote é retangular com aproximadamente 13 metros de largura. O afastamento das duas divisas é o mínimo para que haja aberturas nas duas laterais; a fachada posterior recebe janelas generosas, e a anterior tem alinhamentos diferentes em cada um dos quatro pavimentos. Os pilotis, o térreo livre com invólucro solto no centro, os terraços do terceiro e quarto pavimentos e as fachadas livres materializam os enunciados de Le Corbusier e remetem à *villa Savoye* de 1929.² Diferente daquela, contudo, onde a área coberta e aberta no térreo era destinada ao circuito veicular, aqui o espaço sugere um avarandado. Em todos os projetos citados, incluindo o desta casa, a organização em planta é bastante atrelada à ordem estabelecida pela malha estrutural regular, não obstante a independência do esqueleto.³

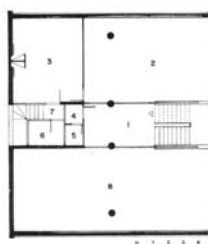
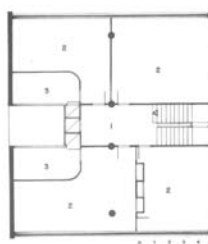
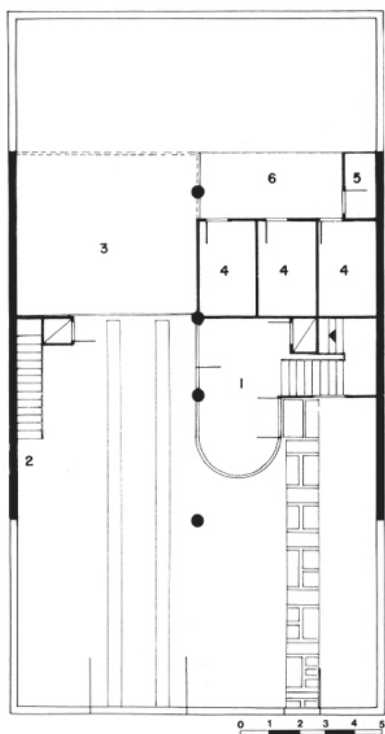
No térreo, o núcleo fechado por meia circunferência envidraçada corresponde ao vestíbulo, do qual parte uma escada, posicionada sobre o eixo transversal do retângulo base. Paredes saindo dos limites laterais da escada viram em curva na direção do eixo longitudinal, configurando peças fechadas que abrigam depósitos, área de serviços e cozinha. O segundo pavimento explora os rebatimentos: as vedações coincidem com os limites periféricos da planta que se divide longitudinalmente em três faixas iguais, devido aos balanços nos dois lados menores. A faixa anterior é ocupada pela sala, a posterior divide-se ao meio em dois quartos, e a central subdivide-se em circulação no meio, escada ladeada por sanitário e copa à direita, e dois quartos à esquerda. No terceiro pavimento, na mesma prumada repetem-se o sanitário e os dois quartos do fundo. O terraço-jardim retangular preenche o restante do espaço, invadido apenas pelo quarto de círculo correspondente à lavanderia. Uma escada contorna a curva para alcançar o terraço do quarto e último pavimento, cobertura do terceiro.

A trama estrutural tem quinze apoios verticais — colunas, com exceção de um —, dois intercolúnios na menor dimensão, idênticos, e quatro na maior, os vãos das extremidades maiores que os do meio. A limpeza que as colunas possibilitam, porém, não se verifica de todo: os recuos, as adições e subtrações no sólido gerador do volume não conferem harmonia; ainda misturam-se referências diversas, como por exemplo, nas aberturas de vidros estreitos horizontais conjugadas com o grande pano vertical de caixilhos quadriculados na escada, e com persianas na frente. Contudo, o emprego da estrutura independente constitui exceção — e mérito — até então, e mesmo em seguida.

¹ PDF 17 (1935)

² Cfme. CONDURU (2000, p. 53)

³ Essa ordem é tributária da herança acadêmica dessa geração. “Quanto às composições, os pontos de vista dinamizadores adotados nas perspectivas não conseguem escamotear uma constante: a simetria. Outro indício de rigidez é a quase total ortogonalidade, com poucas e desajeitadas curvas. Volumetricamente, constituem-se de simples blocos monolíticos seccionados, interceptados e perfurados. (...) Em que pese a contradição existente entre a composição volumétrica de cunho massivo e a diagramação planar dos elementos arquitetônicos, fica evidente como os projetos são pautados pela economia redutiva que norteia o restante de sua obra.” CONDURU (2000, p. 11)



nº: 20

natureza da documentação: PROJETO
 grau: MODERNO

situação: CIDADE
 topografia: PLANO
 ocupação: DIVISAS
 superfície: 550-700 m²
 altura: 4 PAVIMENTOS + COBERTURA TERRAÇO
 volumetria: PRISMA COMPACTO
 base: RECUADA
 cobertura: LAJE PLANA TERRAÇO

Planta térreo (esc. aprox. 1/250),
 plantas (esc. aprox. 1/500) e perspectiva externa

VITAL BRAZIL (1986, pp. 19-20)

Colunas aparecem em outro projeto residencial do mesmo ano no Rio de Janeiro, desta vez conciliadas com dois muros de divisa portantes. A casa encaixa-se num lote de 13 por 24 metros, recuando frente e fundos, e tem planta quase quadrada. Quatro colunas ficam sobre o eixo longitudinal, sendo o vão do meio menor e correspondente à largura da escada que se posiciona, portanto, sobre o eixo transversal, deslocada do centro. Os quatro pavimentos antecipam uma volumetria semelhante à das duas casas de Jorge Moreira de 1951,¹ em especial pelo tratamento uniforme dado à fachada anterior, com os dois pavimentos do meio idênticos, e o térreo e a cobertura recuados. Nota nova é a utilização dos quebra-sóis do tipo toldo, de largura igual à das janelas contínuas com peitoril revestido.

O acesso de veículos fica à esquerda, conduzindo diretamente à garagem. Uma escada de serviços leva ao nível superior e desemboca na cozinha. O vestíbulo de onde parte a escada principal é um invólucro curvo (meia circunferência) envidraçado. No térreo ainda ficam três depósitos, lavabo e serviços. O segundo pavimento é destinado aos ambientes sociais; um salão ocupa toda a frente e uma sala, nos fundos, é contígua à cozinha; no núcleo, rebatendo a posição da escada principal, dá-se a chegada da escada secundária, atrás de um lavabo. A simetria estabelecida pela estrutura e circulações, em três faixas, determina a distribuição dos dormitórios no terceiro pavimento: dois na porção da frente, dois na dos fundos, um de cada com banho em área inscrita, ventilando para poço. O último pavimento abriga um quarto e uma sala, com sanitário e depósito, em área edificada junto ao alinhamento posterior, deixando a frente aberta para o terraço que se cobre parcialmente com uma pérgola. Outro terraço ajardinado na cobertura permite o acesso ao reservatório de água e à *casa de máquinas do ar condicionado* — ainda que no desenho da planta não apareça a continuação da escada.²

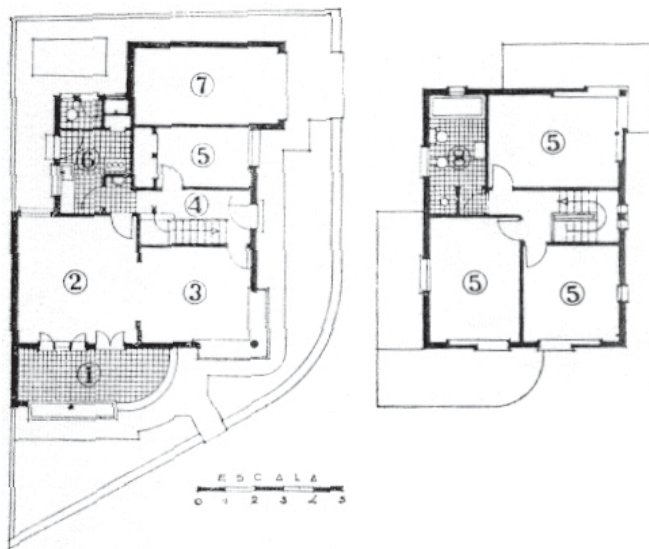
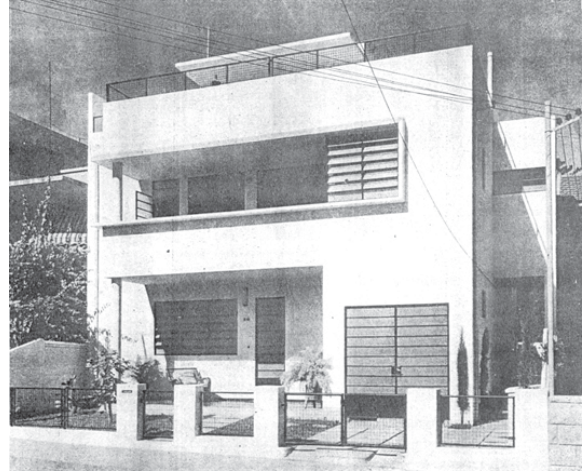
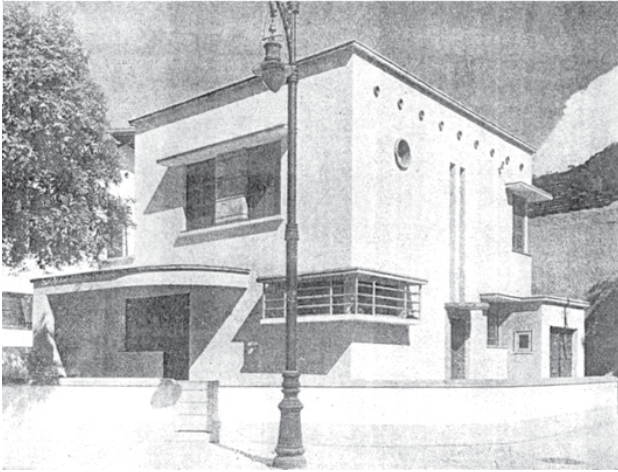
A simplificação imposta pelos condicionantes neste projeto vem ao encontro do que passaria a ser uma constante nas realizações do arquiteto. Operações básicas, preferência pelos sólidos geométricos puros e discrição no emprego de elementos fazem parte do repertório de Álvaro Vital Brazil; ao mesmo tempo, a economia de meios, pautando-se pelas regras da teoria acadêmica, faz bom uso de recursos como a axialidade e a tripartição, oferecendo como resultado a arquitetura harmônica e silenciosa que o identifica.³

Vital Brazil volta de São Paulo para o Rio de Janeiro em 1938, a convite de seu pai, para projetar a sede do Instituto Vital Brazil em Niterói, cujas imagens tornar-se-iam quase tão marcantes quanto as do edifício Esther (1936), marco arquitetônico da capital paulista.

¹ Em 1951, Jorge Moreira projetaria as casas para Sérgio Corrêa da Costa e para Antônio Ceppas, ambas no Rio de Janeiro; volume verticalizado e fachadas tratadas em planos abstratos são características dos dois projetos. Ver as casas nº 75 e nº 76 da relação geral.

³ “Num país em que tanto se cultiva e cultua a vedete, em que tanto se respeita a ‘bossa’, Álvaro Vital Brazil constitui rara exceção. Através de mais de trinta anos de exercício profissional, nota-se em suas obras a mesma serena disciplina intelectual, o mesmo purismo — que bem se poderia qualificar de ortodoxo — que os seus primeiros trabalhos anunciavam.” MINDLIN in VITAL BRAZIL (1986, p. 5).

² A casa é somente publicada na biografia do arquiteto: VITAL BRAZIL (1986).



nº: 22

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO (DEMOLIDA)
grau: MODERNO

situação: CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: DIVISAS
superfície: 100-250 m²
altura: 2 PAVIMENTOS
volumetria: PRISMA COMPACTO
base: AVANÇADA - COPLANAR
cobertura: PLATIBANDA

nº: 23

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO (DEMOLIDA)
grau: MODERNO

situação: CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: DIVISAS
superfície: 100-250 m²
altura: 2 PAVIMENTOS
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: AVANÇADA - COPLANAR
cobertura: LAJE PLANA TERRAÇO

Plantas (esc. aprox. 1/250) e vistas externas
casa Santiago - esq., e casa Leonardos - dir.

Arquitetura e Urbanismo 4 (1937, pp. 183 e 188)

1935

Casa Ivan Santiago / Casa Thomas Otton Leonardos
Paulo Pires e Paulo Santos / José de Souza Reis
Rio de Janeiro RJ

Pouco depois de graduar-se pela ENBA em 1926, Paulo F. Santos funda, com seu colega Paulo Pires, a firma Pires & Santos. Posteriormente, dedicando-se tanto à prática profissional quanto à acadêmica, cria a disciplina de Arquitetura no Brasil, junto à Universidade do Brasil criada em 1937, em que estuda a fundo a arquitetura luso-brasileira. Nos anos 50 integraria o IPHAN. José de Souza Reis, egresso da mesma escola, é membro do SPHAN.¹ Ambos têm em comum uma trajetória junto ao patrimônio, e ambos são autores de casas brancas publicadas no mesmo número de *Arquitetura e Urbanismo* (1937).

As duas casas são construídas em lote urbano de dimensões reduzidas, na linha das primeiras casas de Reidy e Gerson Pompeu Pinheiro, de Jorge Moreira e de Vital Brazil. São casas compactas, geralmente coladas a pelo menos uma das divisas, de volume cúbico, predominantemente fechado, e que exibem algumas figuras do vocabulário em transformação, mas ainda preso às referências protomodernistas.

Na casa Santiago, de Paulo Santos com Paulo Pires os ambientes de permanência dispõem-se ao redor de uma circulação mínima, com vistas à otimização do espaço. A centralização da escada é tentativa de marcação de um eixo através do qual também se dá o acesso. No térreo estão as salas, cozinha, gabinete e garagem, esta avançada; no segundo pavimento, três dormitórios e sanitário.² A localização de esquina favorece a comunicação com o exterior;³ porém, as aberturas são parcimoniosas e bem protegidas, como a janela da quina da sala de estar, alta e gradeada, configurando saliência e subtração que oculta a coluna substitutiva da estrutura portante. Dois dos dormitórios tem esquadrias tratadas em conjunto, sob a mesma marquise de proteção; o terceiro tem duas aberturas janelas próximas da esquina. O óculo no grande plano fechado e a seqüência de furos na platibanda, conjugados com os dois rasgos verticais da circulação, completam o tratamento de fachada.

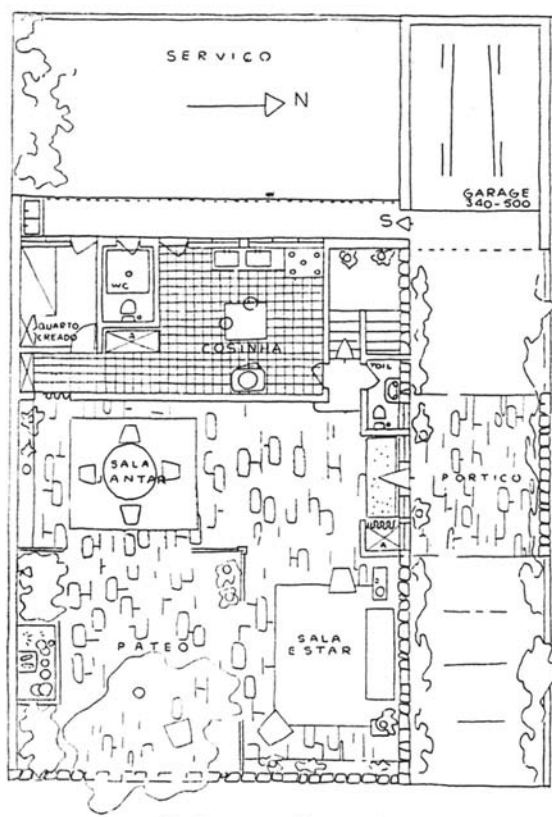
A casa de José de Souza Reis tem características comuns com a anterior, embora mais elaboradas. Nesse sentido, recorda a casa Schwartz de Lucio Costa e Warchavchik,⁴ pela exploração das varandas anteriores e posteriores — duas no térreo e duas no pavimento superior, para as quais se abrem todos os ambientes de permanência — e do terraço de cobertura, além das esquadrias basculantes. O lote é pouco maior, de meio de quadra, e a ocupação deixa passagem à direita, por sob o volume do banho superior que, deslocado, se cola na divisa, tal como parte da lateral esquerda. No térreo distribuem-se garagem, salas de estar e jantar, copa e cozinha e dependência de empregada; no pavimento superior ficam quatro dormitórios e sanitário. O acesso à cobertura é feito por escada secundária a partir deste andar. As colunas isoladas nas extremidades das varandas ensaiam a independização da estrutura, ou de parte dela, mas neste caso com uma elegância pouco repetida nos seus pares do período.

¹ José de Souza Reis projetou, com Alcides Rocha Miranda, a Escola Normal da Universidade de São Paulo (1951), a sede do Jockey Clube (1946), que fica em segundo lugar no concurso, e o Centro Educativo de Arte Teatral (1947). Cfme. FROTA (1993)

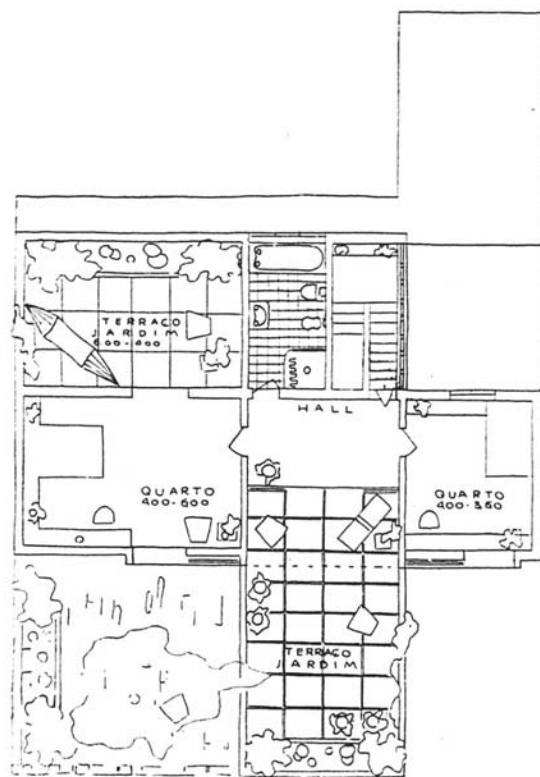
² “A planta o terreno foi disposta de modo que o pavimento superior ficasse completamente livre das paredes dos vizinhos, tendo janelas para todos os lados.” *Arquitetura e Urbanismo* 4 (1937, p. 183)

⁴ Ver a casa nº 5 da relação geral.

² “As salas fazem conjunto, tendo uma superfície total de 28m². Os quartos do pavimento superior são espaçosos e confortáveis; suas áreas são respectivamente de 15 m², 14 m² e de 11 m².” *Arquitetura e Urbanismo* 4 (1937, p. 183)



1.º pavimento



2.º pavimento

nº: 24

natureza da documentação: PROJETO
 grau: MODERNO-TRADICIONAL

situação: CIDADE
 topografia: PLANO
 ocupação: SOLTA
 superfície: 250-400 m²
 altura: 2 PAVIMENTOS
 volumetria: JOGO DE VOLUMES
 base: AVANÇADA
 cobertura: LAJE PLANA

Plantas (esc. aprox. 1/200)

PDF 19 (1935, p. 590)

1935
 Casa no Rio de Janeiro '1'
 Oscar Niemeyer
 Rio de Janeiro RJ

Referindo-se novamente à personalidade e ao individualismo, Lucio Costa concede exceção a Oscar Niemeyer em 1950, prefaciando o livro de Papadaki sobre a obra daquele que viria a ser o arquiteto brasileiro de maior projeção internacional.¹ De fato, comentários de Lucio reforçando essa posição são recorrentes em textos e entrevistas publicados, chegando a dizer que *a escola carioca é Oscar Niemeyer*.²

A primeira casa publicada do arquiteto aparece na *Revista da Directoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal*, em 1935. Trata-se de um projeto sem identificação de destinação, aos moldes das casas Sem dono exercitadas por Lucio Costa.³ O terreno é urbano, de dimensões restritas e relevo plano. A casa de dois pavimentos ocupa a porção central do lote, com corpo de dupla altura avançando até o centro do alinhamento, garagem térrea separada nos fundos e corpo deslocado até a divisa no segundo pavimento. O térreo abriga salas de estar e jantar dispostas em L, cozinha, lavabo e dependência de empregada em faixa atrás, e escada no vértice, em posição discreta. Na mesma projeção, sobrepõem-se dormitório, banho e dois terraços; o segundo dormitório corresponde ao corpo deslocado que cobre a entrada lateral no térreo. A sala de estar veda-se frontalmente com muro de pedras e volta-se, tal como a de jantar, para um pátio anterior, internalizado pelo mesmo muro, que dobra e segue longitudinalmente, configurando o fechamento e o corredor de acesso, com largura definida pela passagem do carro até o abrigo. A faixa livre posterior conforma o pátio de serviços.

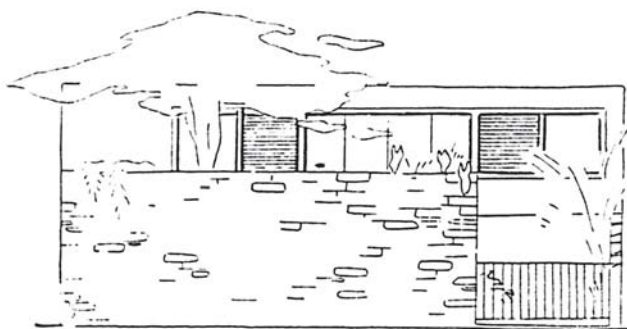
A leitura rápida das plantas destaca a visualização da porção fechada de serviços em relação às áreas sociais em L no térreo, estas totalmente integradas à área aberta frontal; no segundo nível, a leitura pode ser a da organização celular ao redor do vestibulo de chegada da escada, ou a do T fechado com os dois terraços apostos; a mescla seria o partido em cruz. De qualquer maneira, nenhuma descreve satisfatoriamente a estratégia adotada, simples e ainda pouco elaborada; ainda assim, a especulação em torno das adições e subtrações sobre um prisma puro inicial são prenúncio da obra seguinte, em que se acentuam, e das subseqüentes, em que paulatinamente se abstraem.

As vedações em alvenaria rebocada e em pedra contrastam com as grandes aberturas das salas e com as esquadrias contínuas do segundo pavimento, de coxilha destacado e venezianas de correr. A estrutura é mista, a maior parte portante, com exceção da parcela que descarrega no pilar situado no vértice interno das salas. O apoio não se desenha como uma coluna, mas como uma cantoneira, facilitando o encontro entre as esquadrias de correr envidraçadas. As paredes laterais coincidem com os muros de divisa e a cobertura plana oculta-se por platibanda. Uma estátua adorna o pátio principal e coloca-se como objeto de contemplação ante o plano liso. A ambientação completa-se com profusa vegetação, tal como nos terraços — a perspectiva assemelha-se às de Lucio Costa, seu chefe de estágio até 1935, e que a partir daí passaria a colega em trabalhos como o MESP, a Cidade Universitária e o Pavilhão de Nova York.

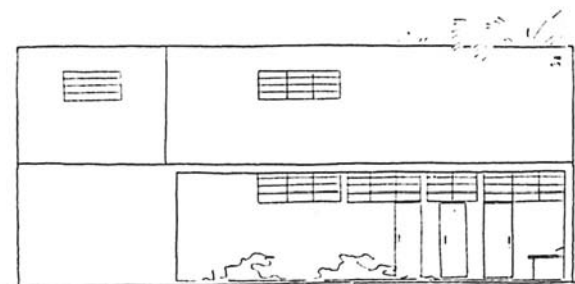
¹ “Este é, entretanto, o tipo de individualismo que se pode denominar genérico e produtivo; representa um salto para a frente, porque é uma profética revelação daquilo que a arquitetura pode significar para a sociedade do futuro.” COSTA (1962, p. 164), *A obra de Oscar Niemeyer*

² “Escola carioca? É o Oscar Niemeyer, só isso. Sem ele, não existe escola carioca, vocês não perceberam isso? Essa arquitetura que ocorreu nesse período é fruto do surto de criatividade do Oscar, depois daquele encontro, durante aquelas quatro semanas, com Le Corbusier. Um pouco mais, um pouco menos, mas é Niemeyer.” COSTA in WOLF e PEDREIRA (1988, p. 57)

³ “Recordo os velhos tempos: eu debruçado surpreso diante das residências belíssimas que fazia, dos primorosos desenhos com que as apresentava.” NIEMEYER (1998, p. 223)



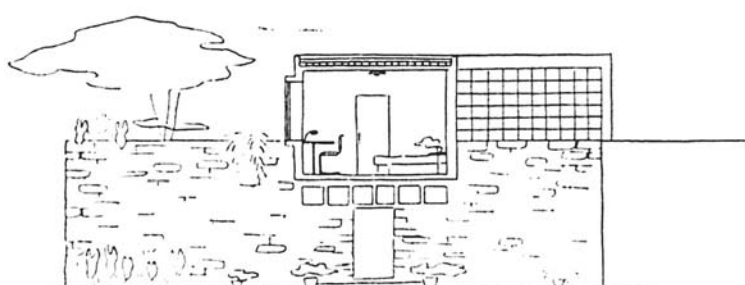
Fachada leste



Fachada oeste



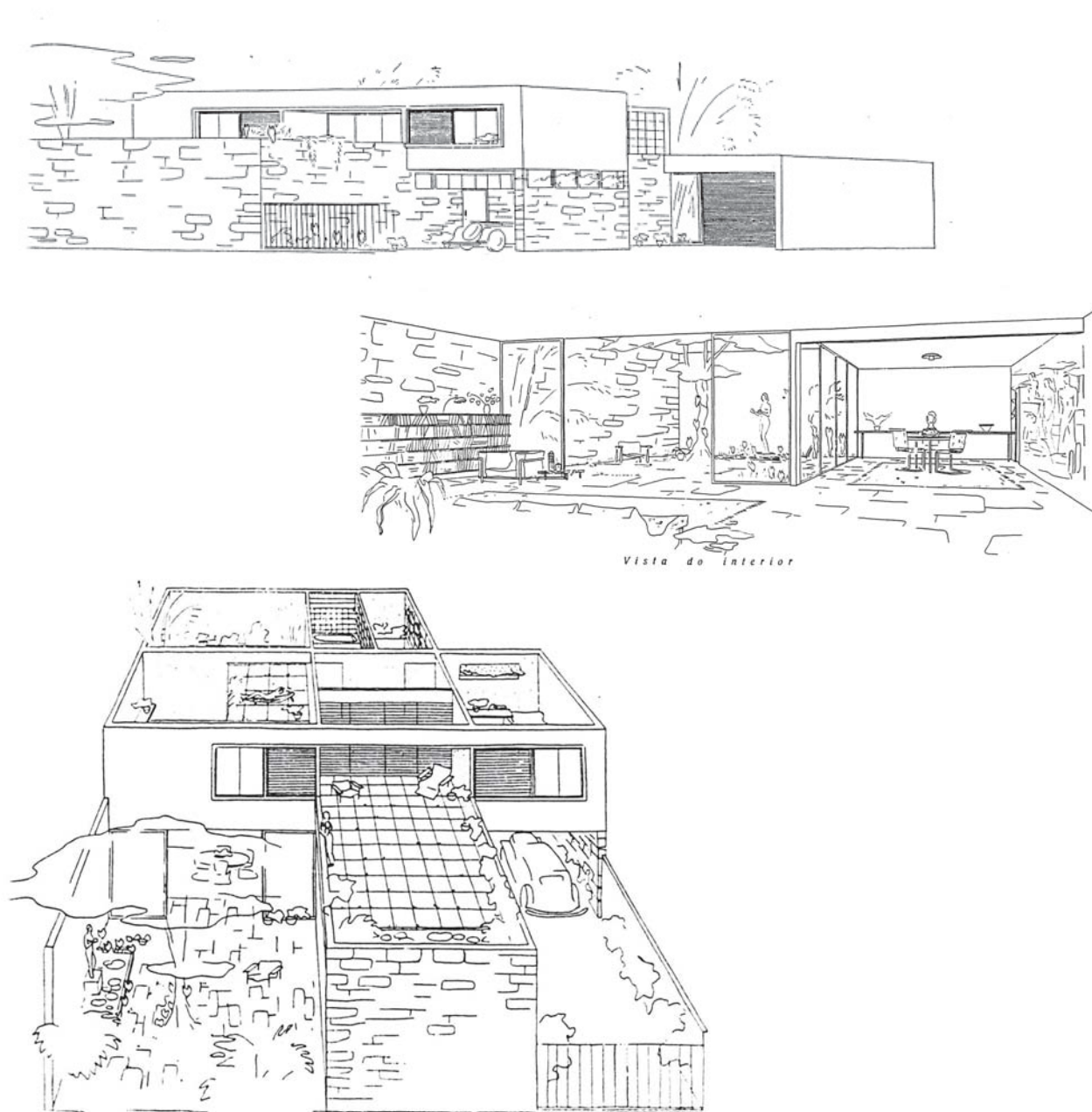
Vista do pátio



Fachada norte

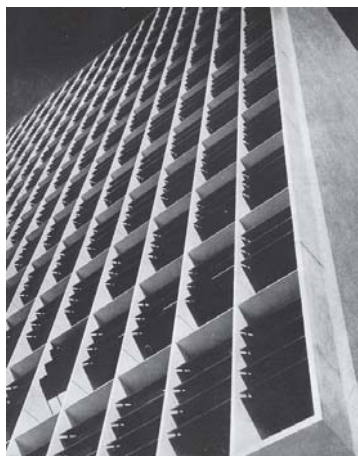
Fachadas (esc. aprox. 1/200) e perspectiva interna

PDF 19 (1935, pp. 589-590)



Perspectivas externas e interna

PDF 19 (1935, pp. 588-589)



MESP, equipe brasileira, 1936. In PAPADAKI (1950, p. 63)

ECLOSÃO: 1936-1939

O manifesto *Razões da Nova Arquitetura* é publicado em janeiro de 1936 na *Revista da Diretoria de Engenharia* da Prefeitura do Distrito Federal.¹ A preparação é fecunda para este ano, marcado pela formação das equipes do MESP e da Cidade Universitária, ambas sob a responsabilidade de Lucio Costa, e pela vinda de Le Corbusier. As circunstâncias do pioneirismo do edifício do MESP, dentro daquele contexto de Europa e EUA voltados para a guerra, não diminuem seus méritos e qualidades; ao contrário, eles são fortalecidos.² Em janeiro, o presidente Vargas assina a exceção aberta à lei recém publicada que impossibilita a construção de edifícios públicos sem concurso, e assim o ministro pode chamar o arquiteto que considera adequado. Em março de 1936 Lucio Costa aceita o desafio e forma a equipe de projeto do MESP, composta por Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer; estes três últimos arquitetos, mais José de Souza Reis, Firmino Saldanha e Ângelo Bruhns, compõem a equipe para a Cidade Universitária.

A vinda de Le Corbusier ao Rio de Janeiro para a série de conferências (pelas quais receberia pagamento), e para as consultorias nos projetos da Cidade Universitária, primeiramente, e do Ministério da Educação e Saúde (muito por sua própria insistência em participar)³ é emblemática da busca pela inserção do Brasil no quadro da arquitetura dos novos tempos.⁴ As soluções finais revelam o domínio da plástica por parte dos jovens arquitetos brasileiros, a despeito da participação do ‘mestre’. Lucio Costa torna-se, nesse momento, figura chave no quadro da arquitetura moderna brasileira, ao mesmo tempo em que Niemeyer, aprendiz, revela seu talento.⁵ As equipes trabalham um turno em cada projeto, intensivamente, durante quatro semanas.

Piacentini preferira o terreno da Praia Vermelha (previsto por D. Pedro II e pelo Plano Agache) ao da Quinta da Boa Vista para a Cidade Universitária. Mas, em 1936, a Comissão Geral de Professores e o Escritório do Plano da Universidade decide pelo terreno da Quinta, com o dobro da área e mais viável economicamente. A proposta da equipe de Lucio Costa (nomeada Comissão de Arquitetos) para implantação junto à Lagoa Rodrigo de Freitas é rejeitada pela Comissão de Professores, bem como as propostas de Le Corbusier. Um novo projeto de Piacentini é aceito pela Comissão em 1938, mas posto de lado no ano seguinte, com o início das discussões sobre nova localização.⁶

O MESP contrasta com seus vizinhos do Plano Agache — que prevê quarteirões edificados perimetralmente, com sete pavimentos e acesso pelas quatro faces —, como o Ministério da Fazenda, contemporâneo (1938-1943), classicizado, monumental e imponente aos moldes *Beaux-Arts*,⁷ e com o Ministério do Trabalho. Gustavo Capanema tenciona um edifício representativo do homem brasileiro, da instituição que sediará e da nação — inovador, por certo, mas assente em valores consolidados.

¹ COSTA (1936)

² “(...) não se tratava de uma obra isolada, mas da afirmação de um notável movimento, que se desenvolveu desde então em profundidade.” BRUAND (1981, p. 81)

³ Cfme. SANTOS et alii (1987)

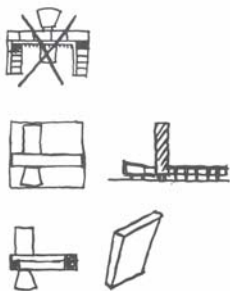
⁴ Embora as visitas de Agache (1927), Piacentini (1935), Le Corbusier (1936) e Perret (também em 1936, a convite de Capanema para preferir conferência no Instituto Nacional de

Música, quando é igualmente consultado sobre o MESP), sejam indicativas de múltipla escolha. “El Ministro ve las ideas corbusianas como una estetica entre otras, posible de ser asimilada a un proyecto socioeconómico de reformas.” PEREIRA et alii in PEREZ OYARZUN (1991).

⁵ De acordo com Oscar Niemeyer, Lucio Costa considera seu croqui, feito sobre o de Le Corbusier para o terreno da orla. NIEMEYER in WISNIK (2003)

⁶ “Le Corbusier isola o campus do bairro vizinho, Lucio usa como articulação o pórtico e a praça — construída com o enfrentamento entre a Biblioteca e a Aula Magna, antes justapostas. Edifícios e espaços emblemáticos se situam nas bordas e não no centro, o eixo de concepção é o eixo de movimento principal, os blocos paralelos cumprem o papel de tecido indiferenciado. (...) Melhor calibrado e mais direto, nem assim o projeto agradou à Comissão de Professores.” COMAS in TSIOMIS (1998, p. 28)

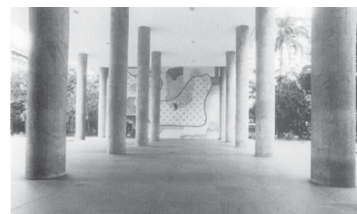
⁷ Que substitui a proposta vencedora de concurso, de Wladimir Alves de Souza; no mesmo concurso, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e José de Souza Reis ficam em segundo lugar.



MESP, croquis de Niemeyer, 1936.
In PAPADAKI (1950, p. 50)



MESP, Le Corbusier, 1936. In PAPADAKI (1950, p. 51)



MESP, equipe brasileira, 1936. In WISNIK (2001, p. 56)

O risco original da equipe brasileira tem projeção em U, com corpo de sete pavimentos entre duas alas de cinco e auditório no centro da composição simétrica. Le Corbusier critica a simetria (imposta pelo terreno),⁸ recomendando nova localização e propõe alternativa na Av. Beira-Mar, com o dobro do tamanho. O corpo é desdobrado, tornando-se uma barra alongada, com galeria de exposições elevada sobre pilotis e auditório trapezoidal acoplados em lados opostos. Às vésperas do retorno à Europa, Le Corbusier, atendendo a pedido do ministro, realiza rápido estudo para o terreno do Castelo, com partido em L gerando praça interiorizada. Le Corbusier, a julgar pela suas proposições para ambos — Cidade Universitária e MESP —, e mais o Viaduto Habitável de 1929, parece ter seu ponto de interesse no Rio de Janeiro 'cidade', passível da aplicação de soluções urbanas exemplares em terrenos ganhos com aterros na Baía e avenidas projetadas como a Presidente Vargas.⁹ Porém, a participação do consultor francês é considerada encerrada pelo ministro, contrariamente às suas expectativas. Lucio Costa critica o estudo em vários de seus aspectos e retoma o projeto.

A nova proposta da equipe brasileira, pronta somente em janeiro de 1937, tem planta em T. A barra de escritórios tem altura aumentada para dez pavimentos, é orientada na transversal do terreno e apoiada sobre pilotis de dez metros. Galeria de exposições e auditório ficam cada qual de um dos lados da barra — sul e norte, respectivamente —, cruzando-a perpendicularmente junto à lateral leste. Assim, os acessos principal e secundário são localizados nos dois extremos do corpo alto. O gabinete do ministro ocupa o primeiro andar acima dos pilotis e serve-se da cobertura ajardinada sobre a laje da galeria de exposições — os jardins são de Burle Marx. Lajes planas, colunas e pilares configuram a ossatura independente, que permite o envidraçamento da fachada sul e a proteção da grelha de quebra-sóis na fachada norte. A técnica utilizada na construção é avançada, tanto na estrutura quanto nos painéis de proteção solar e nas demais medidas de conforto e ambientação. Dos revestimentos, destacam-se os painéis de azulejo com murais de Portinari; as esculturas de Celso Antônio, Bruno Giorgi e Leipzig complementam o conjunto externamente, enquanto murais pintados também por Portinari enriquecem o gabinete ministerial.

A obra inicia em abril de 1937 e, um ano depois, o número de pavimentos sobe para 14. A construção segue até 1943, com Lucio Costa já afastado, e a inauguração ocorre apenas em 1945. O prédio pronto contrasta superfícies lisas com estriadas — como o vidro e os azulejos, a pedra e a grelha —; permeabilidade com bloqueios — como o vazio entre os dois cheios, sob o corpo principal —; e retas com curvas sutis — como as dos canteiros, da cunha do auditório, dos desenhos dos painéis. No passeio arquitetônico, *a periferização e a lateralidade de focos de*

⁸ De acordo com o próprio Le Corbusier, o primeiro projeto brasileiro com partido em U tinha por base seu projeto de 1928 para o Centrosoyus em Moscou. BARDI (1984)

⁹ "Um monumento requer memorabilidade. A disposição do bloco alto e sua configuração como prisma puro na esplanada aberta cooperam para assegurar um contraste máximo com o entorno, assinalando o prédio excepcional." COMAS in TSIOMIS (1998, p. 30)



MESP, equipe brasileira, 1936. In WISNIK (2001, p. 52)

interesse combate os apelos de centralidade e frontalidade. A composição é enfaticamente ternária, mas simetria e axialidade são veladas pela coreografia do movimento da visita. A promenade architecturale parte e retorna da cidade rondando eixo e centro finalmente inatingíveis, de acordo com a descrição de Comas.¹⁰ A seqüência de movimentos do passeio é estruturada por eixos e linhas ortogonais, mas não se deixa por eles determinar; os encaminhamentos dão-se com giros forçados, que privilegiam o oblíquo como direção a ser tomada na exploração do espaço. O resultado é uma ambivalência que monumentaliza o protótipo enquanto dá um quê de casa ao monumento.¹¹

O MESP é a exceção dentre os quarteirões alinhados por ser solto e ter esplanada cívica. É concebido com simetria de equilíbrios, extroversão e porosidade. De qualquer maneira, a diferenciação do MESP dentro do Plano Agache destaca-lhe a característica híbrida em relação à implantação; ao mesmo tempo, é híbrido por conter no seu escopo a tradição clássica mesclada aos novos elementos de uma tradição moderna que não deixa de lado a origem e a herança. Além disso, passa, como monumento, ao rol das grandes realizações da arquitetura moderna antes de seus equivalentes.¹²

À grande abertura, seguem as realizações cada vez mais numerosas e significativas, das quais derivam manifestações com um pano de fundo comum que propicia evolução.¹³ Niemeyer explora, em projetos ortogonais, o programa residencial em lotes pequenos, que fazem uso da permeabilidade e da operação subtrativa, anunciando o caminho a trilhar — vide o anteprojeto de 1936 para Henrique Xavier — um prisma cúbico trabalhado com subtrações em terraços estruturados pelas laterais portantes e por pilotis.¹⁴ A Obra do Berço, na Lagoa, é do ano seguinte, desenvolvida em um prisma puro de três andares com proteção solar de quebra-sóis verticais em cimento amianto; com Olavo Redig de Campos e José de Souza Reis, faz o projeto para o Instituto de Puericultura na Praia Vermelha.



Obra do Berço, Oscar Niemeyer, 1936.
In PAPADAKI (1950, p. 6)

No mesmo campus da Universidade do Brasil e ainda dentro dos projetos institucionais, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos propõem, à maneira da Cidade Universitária, o Colégio Pedro II, utilizando planos de vidro, pedra, quebra-sóis e varandas, numa mistura de tratamentos afim ao MESP. Jorge Moreira faz a casa Izabel Silva (1937) e ganha concurso para o edifício Tapir em 1939.

¹⁰ COMAS (2002, pp. 117-118)

¹¹ “Se é protótipo, o ministério é protótipo monumentalizado, protótipo de monumento, de replicabilidade muito limitada enquanto forma, ainda que atual como princípio.” COMAS (1987, p. 149) Ver o ensaio do mesmo autor (idem), intitulado *Protótipo e Monumento: um Ministério, o Ministério*

¹² “Mas o palácio só havia sido objeto de estudo por parte de Le Corbusier e, dentre seus três grandes projetos, dois não foram construídos: o Palácio da Sociedade das Nações em Genebra (1927-1928) e o Palácio dos Soviéticos em Moscou (1931); só o Centrosoyus, modificado em alguns de seus princípios básicos, foi construído na capital soviética. Mas a URSS estava distante, isolada, com o que não alcança o edifício grande repercussão mundial. Por conseguinte, havia um vazio a ser preenchido, não hesitando Gustavo Capanema nessa tentativa.” BRUAND (1981, p. 82)

¹³ “[O MESP] Deu-nos ainda o apoio oficial que faltava, libertando-nos da inibição que nos tolhia, fazendo-nos convictos de que também poderíamos intervir na arquitetura.” NIEMEYER (1976-77, p. 15)

¹⁴ “El rigor geométrico y las simetrías parciales recuerdan a Adolf Loos y sintonizan con Giuseppe Terragni.” COMAS in COMAS e ADRIÁ (2003, p. 10)



Aeroporto Santos Dumont, 1937. In GOODWIN (1943, p. 153)

Luís Nunes faz a Torre de Água em Olinda em 1937, um acontecimento para a época. Os Roberto ganham o concurso para o Aeroporto Santos Dumont nesse ano, com a equipe de Attilio Correa Lima em segundo lugar. No projeto vencedor, revisado antes do início da construção em 1938, a grelha na fachada da rua mantém a homogeneidade que contrasta com a fenestração e os episódios volumétricos do lado da pista; em ambas as fachadas, e também no interior do saguão, a colunata e a ordem colossal realçam a ordem estrutural. De qualquer maneira as simetrias de equilíbrio e o corte de ouro são muito bem empregados, e o aeroporto se firma como um dos mais belos do mundo.

O presidente Getúlio Vargas decreta o Estado Novo num golpe continuísta em 1937. Durante o Estado Novo, obtém avanços na industrialização e nas leis trabalhistas, mas às custas de um regime extremamente autoritário. Uma de suas medidas é a reorganização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional criado por Capanema, com base em projeto elaborado por Mário de Andrade. Rodrigo Mello Franco de Andrade é diretor por 30 anos e Lucio Costa é consultor, passando em seguida a Diretor da Divisão de Estudos e Tombamento, que é dividida nas Seções de História e de Arte, com Carlos Drummond de Andrade e Alcides Rocha Miranda como respectivos responsáveis. Em inspeção aos Sete Povos no Rio Grande do Sul, Lucio Costa projeta o Museu das Missões, utilizando o próprio material das ruínas como parte da construção, protegida por panos de vidro, tomando o devido cuidado em esclarecer a ação e diferenciar a parte nova simplificada. Num gesto elementar, o Museu indica a pré-figuração desaparecida do conjunto, ao demarcar o limite do que outrora fôra a praça e sugerir, através de analogias e contrastes, seu funcionamento.¹⁵

Pelo SPHAN passa o melhor da intelectualidade brasileira: Lucio Costa, José de Souza Reis, Carlos Leão, Renato Soeiro, Rocha Miranda, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto, Paulo Santos, Luís Saia, Sylvio de Vasconcellos, Joaquim Cardozo, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Aníbal Machado e Drummond, entre outros. Ou seja: dentre os demais profissionais, os principais arquitetos que participam da renovação moderna no período também participam das ações de recuperação e preservação das obras de valor histórico, disso resultando uma consistente fusão.¹⁶ Em *Documentação Necessária*, texto de 1937 publicado na revista do SPHAN editada a partir daquele ano, Lucio Costa segue apontando a arquitetura popular luso-brasileira como digna de reconhecimento; elogia, ao mesmo tempo, os mestres de obra portugueses, com sua rudeza pura, e traça uma linha de desenvolvimento das construções com base no aumento das aberturas e diminuição dos cheios.¹⁷ Dos demais textos do período, a memória do MESP é publicada em *Arquitetura e Urbanismo* (1939), e a memória da Cidade Universitária na *Revista da Diretoria de Engenharia* da Prefeitura do Distrito Federal (1937). Ainda em 1937 Lucio projeta a casa de Roberto Marinho.

¹⁵ “No sentido estrito, a arquitetura moderna não é aqui mais que quatro paredes e seis vidraças. No sentido lato, é a coisa mental que restaura a força do arquétipo gasto e mais uma vez ensina que nada se perde e tudo se transforma. As aparências podem ser vernaculares, as verdades as de sempre, a multiplicação literal e metafórica de pontos de vista é de hoje.” COMAS (2002, p. 142)

¹⁷ “Tais características, transferidas — na pessoa dos antigos mestres e pedreiros ‘incultos’ — para a nossa terra, longe de significarem um mau começo, conferiram desde logo, pelo contrário, à *Arquitetura Portuguesa na colônia*, esse ar desprezioso e puro que ela soube manter, apesar das vicissitudes por que passou, até meados do século XIX.” COSTA (1962, p. 86), *Documentação Necessária*

¹⁶ “Toda essa intensa atividade de preservação do antigo com olhar a um tempo erudito e moderno não se passa em mão única. A mão dupla se estabelece.” FROTA (1993, p. 50)



Museu das Missões, 1937. In WISNIK (2001, p. 63)

Em 1938 começa a obra do Museu no Rio Grande do Sul e é concluído o Edifício Esther em São Paulo; no Rio, é concluída a Estação de Hidroaviões perto da Beira-Mar, resultado do concurso do ano anterior com estrutura em concreto, vidros nas fachadas e uma escada escultural central. Os autores são Attilio Correa Lima, junto com Jorge Ferreira, Renato Mesquita dos Santos, Renato Soeiro e Thomaz Estrella (graduados em 1937). A mesma equipe projeta a Estação de Passageiros das Barcas, com cobertura simétrica em três abóbadas, antes da morte prematura do titular. Os irmãos Roberto iniciam uma série de projetos com a sede da Liga Brasileira contra a Tuberculose (1937) e o Instituto dos Industriários (1938), ambas construções tripartidas com corpo, coroamento diferenciado, e base recuada com vestíbulo aberto e curvas discretas como no térreo da ABI. Reidy propõe, em 1938, a Urbanização da Esplanada do Castelo, destinada a abrigar o principal centro de negócios da cidade, e a Prefeitura do Distrito Federal, utilizando algumas das soluções adotadas no MESP e indo além, num projeto de quarteirão. Ao mesmo tempo, projeta edifícios de pequeno porte para a Divisão de Engenharia; de 1938 é a sede do Departamento Geral de Transportes e Oficinas da Prefeitura, com cobertura em abóbadas e *sheds* duplos, e de 1939, o Bar para um Jardim Público com planta binuclear e passagens cobertas.

Em 1938, Niemeyer propõe para a casa para Oswald de Andrade a cobertura em abóbada central combinada a uma água invertida de cada lado. Na casa Passos, do mesmo ano, o telhado borboleta sobre planta em L é similar ao da Errazuriz (1930) de Le Corbusier. Também é iniciado o planejamento do Hotel de Ouro Preto, no qual Lucio Costa se envolve em meio ao andamento do projeto definitivo para o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York de 1939.

Os Estados Unidos abrigam, no momento, alguns emigrados ilustres, como Mies van der Rohe, Walter Gropius e Marcel Breuer. Mies, então diretor da Escola de Arquitetura do Instituto Tecnológico de Illinois, onde projeta o novo campus, faz a casa Resor (1937-38); já Gropius e Breuer constroem casas para si em Lincoln (1939-40). Frank Lloyd Wright, enquanto isso, projeta a casa Evans para um músico e sua casa-estúdio de inverno situada no deserto perto de Phoenix, a que chama de Taliesin West (1937-38). Como uma resposta ao terreno, enfatiza mais uma vez as rochas e os processos geológicos numa casa que parece escavada. Outra casa para músicos é feita por R. M. Schindler para Yates (1938) na Califórnia — onde Richard Neutra faz a casa Lewin no mesmo ano.

Outro alemão emigrado, Serge Chermayeff vai a Londres e lá permanece tempo suficiente para construir para si uma casa de campo em Sussex (1935-37), moderna e em madeira, mas com a seriedade da casa rural inglesa. Os climas e as culturas radicalmente distintas dos



Casa em Stennäs, Gunnar Asplund, 1937. In GALFETTI (2002, p. 88)

países de origem dos arquitetos dão lugar a algumas adaptações e transformações renovadoras do 'estilo internacional'. Terragni, que constrói somente duas das quatro casas que projeta, faz a Villa Bianca (1937) em Seveso — uma caixa de dois pavimentos sobre base, com sacadas, cobertura-terraço e circulações nos dois sentidos da planta retangular. Curzio Malaparte faz a singular casa em Capri (1938-42), com desenho inicial do romano Adalberto Libera — mas construída conforme suas indicações sobre um promontório rochoso com escada cerimonial e vista para toda a paisagem. A casa está fora do eixo narrativo moderno, embora haja nela uma sensibilidade moderna e clássica ao mesmo tempo.¹⁸ Gerrit Rietveld, com Schröder-Schröder propõe cabana de veraneio em madeira, para ser vendida em série (1937), mas que não passa do protótipo.¹⁹ Alvar Aalto é um dos primeiros a criticar, indiretamente, a arquitetura sem raízes através da casa Mairea (1937-1938); situada em meio a um bosque em Noormarkku, a casa tem planta em L e utiliza-se de elementos tradicionais nórdicos junto aos modernos, como a pintura branca misturada às hastes em madeira, à pedra e ao tijolo. Quase vernacular e contemporânea é a casa de verão de Gunnar Asplund em Stennäs, que usa referências de granjas locais, telhados em duas águas e nenhum conforto moderno.

Le Corbusier faz o Pavilhão *des Temps Nouveaux* na Exposição Internacional de Paris em 1937; em 1938-39 propõe a *Ideal Home* para exposição homônima em Londres, e em 1939 o Museu do Crescimento Ilimitado, na África. No mesmo intervalo de tempo, projeta a casa Clarke Arundell. A primeira tem planta mais quadrada e é resolvida em dois pavimentos, sendo o inferior em pilotis; a segunda tem planta retangular e dois pavimentos em desníveis intermediários. Ambas utilizam a rampa e a cobertura em duas águas com caimento para dentro, uma com calha central, outra acompanhando a inclinação da rampa, tal como apareceria em algumas casas brasileiras após 1940.

A Feira em Nova York, cujo tema é *O Mundo de Amanhã*, é ponto de encontro de interesses mútuos entre Brasil e Estados Unidos. Receando apoio ao Eixo, o governo americano faz valer a sua política de Boa Vizinhança a fim de fortalecer as relações econômicas e diplomáticas, favoráveis também para o Brasil. A participação do Brasil fica certa já em 1937, quando se institui o concurso no qual Lucio Costa



Casa Walter Gropius, 1939-40. In WEBB (2001, p. 31)

fica em primeiro lugar, representando melhor o espírito de 'brasilidade', e Niemeyer em segundo; mas Lucio, já contratado, associa-se com Niemeyer para desenvolverem um terceiro projeto em parceria; ambos partem para Nova York em 1938. O prédio destaca-se ao lado do Pavilhão Francês, com partido em L e esquema de acesso que lembra um diagrama em H, tal como no MESP. Ao partido originário da proposta de Niemeyer agrega-

¹⁸ Ver DUNSTER (1998).

¹⁹ Cfme. GALFETTI (2002).



Pavilhão do Brasil em Nova York, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, 1939.
In PAPADAKI (1950, p. 12)



Pavilhão do Brasil em Nova York,
Lucio Costa e Oscar Niemeyer, 1939.
In PAPADAKI (1950, pp. 16-17)

se, de Lucio, o contraste entre horizontalidade, junto às ruas, e verticalidade, junto ao pátio. Curvas estão presentes na rampa que convida direto ao segundo pavimento, no mezanino amebóide sobre este, no recorte da cobertura, no café, no restaurante, no auditório, nas edículas e no lago térreos, dando ao conjunto (nas palavras de Lucio Costa) *graça e leveza e fazendo assim com que corresponda, em linguagem acadêmica, à ordem jônica e não à dórica, ao contrário do que sucede o mais das vezes na arquitetura contemporânea. Essa quebra da rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo a outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco — no bom sentido da palavra — o que é muito importante para nós, pois representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira.*²⁰

Como sugerido por Lucio Costa, o arquiteto americano Paul Lester Wiener é contratado para o projeto da exposição. O retorno de Lucio ao Brasil ocorre em agosto de 1938, quando, junto ao Patrimônio, atua decisivamente no projeto do Grande Hotel de Ouro Preto, para o qual Carlos Leão elaborara projeto neocolonial ('arremedo'), sustado e entregue a Niemeyer. Este manipula a implantação no terreno de encosta e caracteriza a situação sem perder a contemporaneidade. As pesquisas em torno das afinidades entre as duas épocas são sugeridas em três versões, sendo a última e definitiva sintética, com o telhado de barro de uma água finalizando a série avarandada, cujas divisórias repetem a inclinação do telhado. A solução é aprovada em setembro de 1939, quando o Pavilhão de Nova York é sucesso ao lado do Pavilhão Sueco em veículos como *Architectural Forum* e *Architectural Review*. Na seqüência, outros projetos dos integrantes das equipes do Ministério e da Cidade Universitária, realizados ou não, são exercícios de afirmação da linguagem comum e individual.²¹

²⁰ COSTA in COMAS (2002, p. 153) *"Avisado, implica termos wölfflinianos: uma forma aberta cujas qualidades pictóricas se realçam pela multiplicação de volumes e percursos, que se apraz na ambigüidade e onde, sem cessar de postular frontalidade, a recessão espacial é acentuada."* COMAS in MONTEZUMA (2002, p.197-198)

²¹ *"A arquitetura moderna brasileira, embora reconhecível em seu conjunto, notabilizou-se por seu aspecto pessoal e autoral."* CAVALCANTI in MINDLIN (2000, p.12)

DADOS

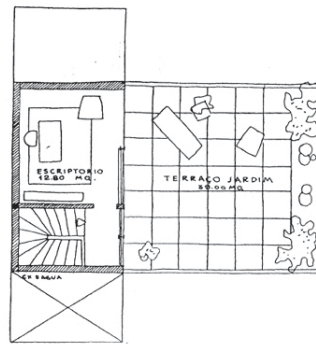
Entre o MESP, que legitima o nascimento oficial da arquitetura moderna brasileira, e o Pavilhão de 1939, que a apresenta no exterior, predominam os encargos públicos e os programas não residenciais. Projetos particulares e habitação unifamiliar ficam em segundo plano, como atestam os números das publicações nacionais entre 1936 e 1939; são nove casas no período, cinco não realizadas. Oscar Niemeyer abre a seqüência com a casa Xavier e assina mais duas, finalizando a série de projetos não construídos com a casa de campo Passos em Miguel Pereira. Esta, junto com a Oswald de Andrade em Itaipava, constitui exceção entre suas contemporâneas quanto à localização na cidade do Rio de Janeiro. Álvaro Vital Brazil projeta uma última casa em parceria com Adhemar Marinho, e Reidy assina sozinho o projeto para a casa no Horto, de 1937. A primeira casa publicada dos Roberto (Marcelo e Milton) é a casa A. Neiva, construída; as outras três realizações são de Jorge Moreira, Paulo Antunes Ribeiro e Lucio Costa, este com a casa de Roberto Marinho de Azevedo Filho. Os lotes são pequenos ou médios, exceto o da casa Passos, e planos, a não ser os das casas do Horto e de Abigail Seabra, esta de Paulo Antunes Ribeiro.

Os tamanhos variam na faixa dos 100 a 400 m², sobressaindo-se apenas a casa Roberto Marinho e a casa Neiva, que se distribui em três pavimentos mais terraço de cobertura. Os volumes começam a variar mais em relação à fase anterior: há a casa térrea com mezanino (Oswald), a casa de um pavimento sobre pilotis (Horto), as casas de dois pavimentos, e até mesmo a casa de quatro pavimentos compactos (Xavier). Quatro delas tem base recuada, duas são coplanares com o corpo; cinco tem cobertura em laje plana, quatro delas com terraço, e duas tem telhado aparente — um em duas águas (Marinho), outro em duas águas invertidas (Passos). O destaque é a casa Oswald, que combina abóbada com telhado em duas águas invertidas desencontradas.

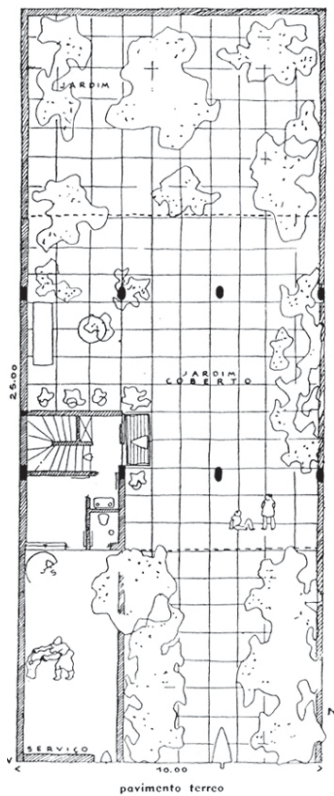
O programa não foge ao comum; apenas a casa Neiva, a maior, conta com sala de jogos e estar íntimo. Quanto aos materiais, permanecem as paredes em alvenaria rebocada e pintada de branco; Lucio Costa segue trabalhando as aberturas e suas proteções, que na casa Marinho ganham beirais. Niemeyer utiliza novamente muros em pedra (como na casa de 1935) tanto na casa Oswald quanto na casa Passos, conferindo o maior grau de variação entre os exemplares que imprimem nota autóctone à generalidade típica dos primeiros anos da década.

1936 - 1939: ECLOSÃO

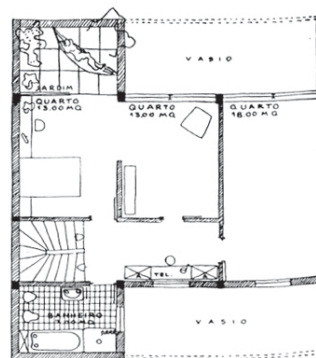
NO.	DATA - ANO	CASA - PROPRIETÁRIO	AUTOR - ARQUITETO	CIDADE UF	NATUREZA DOCUMENTAÇÃO
25	1936	Henrique Xavier	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	projeto
26	1936	A. Neiva	M. M. Roberto	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
27	1936	1936'	Álvaro Vital Brazil (c/ A. Marinho)	Rio de Janeiro RJ	projeto
28	1937	Roberto Marinho de Azevedo Filho	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
29	1937	Para médico do hospital veterinário	Affonso Eduardo Reidy	Rio de Janeiro RJ	projeto
30	1937	Izabel Azevedo Alves Silva	Jorge Machado Moreira	Rio de Janeiro RJ	construção
31	1938	Oswald de Andrade	Oscar Niemeyer	Itaipava - Petrópolis RJ	projeto
32	1938 ⁵	Abigail Seabra de Paula Buarque	Paulo Antunes Ribeiro	Rio de Janeiro RJ	construção
33	1939	M. Passos	Oscar Niemeyer	Miguel Pereira RJ	projeto



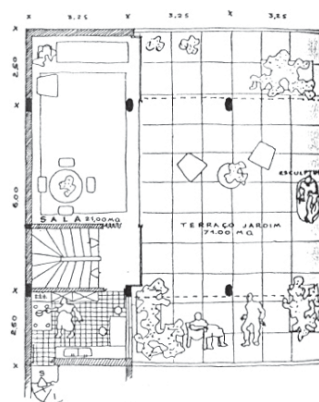
Elevação



pavimento térreo



3.º pavimento



2.º pavimento

nº: 25

natureza da documentação: PROJETO
 grau: MODERNO

situação: CIDADE
 topografia: PLANO
 ocupação: DIVISAS
 superfície: 250-400 m²
 altura: 4 PAVIMENTOS + TERRAÇOS
 volumetria: PRISMA COMPACTO
 base: RECUADA
 cobertura: LAJE PLANA

Plantas (esc. aprox. 1/250)

PDF 5 (1936, pp. 258-259)

Em 1936 — ano da vinda de Le Corbusier ao Brasil —, iniciando a vida profissional após concluir o curso da Escola Nacional de Belas Artes, Oscar Niemeyer, juntamente com Moreira e Reis, fica em 2º lugar no concurso para o Ministério da Fazenda e projeta a casa Xavier. Nesta casa, os preceitos modernos e corbusianos são identificáveis — planos e volumes puros, pilotis e terraço-jardim, por exemplo —, sem, no entanto, excluir outras alusões.¹ A originalidade do projeto reside na articulação dos espaços, com exterior e interior interpenetrando-se por vazados e multiplicando a quantidade de percursos.

O terreno é retangular, estreito (dez metros de largura), e a casa cola-se nas duas divisas muradas. Ela ocupa a porção central do terreno, com recuo igual na frente e nos fundos, e tem projeção quase quadrada. A área edificada no térreo corresponde a um terço da largura, e abriga serviços numa faixa que avança até o alinhamento, e circulação vertical em posição fixa; no segundo pavimento, um terço do quadrado abriga a sala e um sanitário, o restante permanecendo aberto em terraço; no terceiro, o mesmo quadrado, subtraído de dois vazios — um na frente outro atrás —, reúne três dormitórios; já no quarto pavimento há um escritório também conectado a um terraço, ocupando um retângulo recuado transversal em relação ao pavimento anterior. São, portanto, quatro pavimentos desenvolvidos em duas direções, resultando em ambientes diversificados.² O prisma original, regular cúbico, adquire interesse em função das operações de subtração de que se utiliza o arquiteto. Parte da frente mascara o volume intermediário recuado até o terço central do terreno, apoiado no meio sobre pilotis. São oito pilares distribuídos regularmente sob a projeção quadrada, sendo os das extremidades embutidos nos muros, dois guiando o alinhamento da porção lateral constantemente fechada e dois visíveis no térreo poroso perfurando a primeira laje. A grelha regula os positivos e negativos volumétricos.

Embora a exploração formal tenha-se reduzido a essas operações, o resultado antecede algumas das idéias a serem desenvolvidas posteriormente por Niemeyer no intuito de fazer arquitetura adequada ao clima carioca e tropical.³ A presença da vegetação em todos os terraços, e das árvores no térreo por trás da fachada, é um dos indícios. A permeabilidade constante nos quatro pavimentos dá margem à descoberta das possibilidades do passeio arquitetônico — que a rica plasticidade desenvolvida a partir daí pelo arquiteto só reforça. De acordo com Lucio Costa, vale lembrar da importância, neste ano, *das sementes autênticas, em boa hora plantadas aqui por Le Corbusier*⁴ — e dos efeitos que florescem principalmente nas mãos de Niemeyer, que, tendo sido desenhista para Lucio, praticamente exige a participação na equipe do Ministério, em que ajuda a desenhar as perspectivas.⁵ Em 1936 Lucio passa a exaltar as qualidades de Niemeyer — conforme grifo no desenho do clube dos estudantes na Cidade Universitária, de cuja equipe Niemeyer também faz parte.⁶

¹ “O rigor geométrico e as simetrias parciais recordam Loos e sintonizam com Terragni.” COMAS (2002, p. 154)

² PAPADAKI (1960) evoca o conceito de casa-árvore da *Villa Savoye*, de Le Corbusier (1929), repetido por BOTEY (1997), e da *Shodan* (1956).

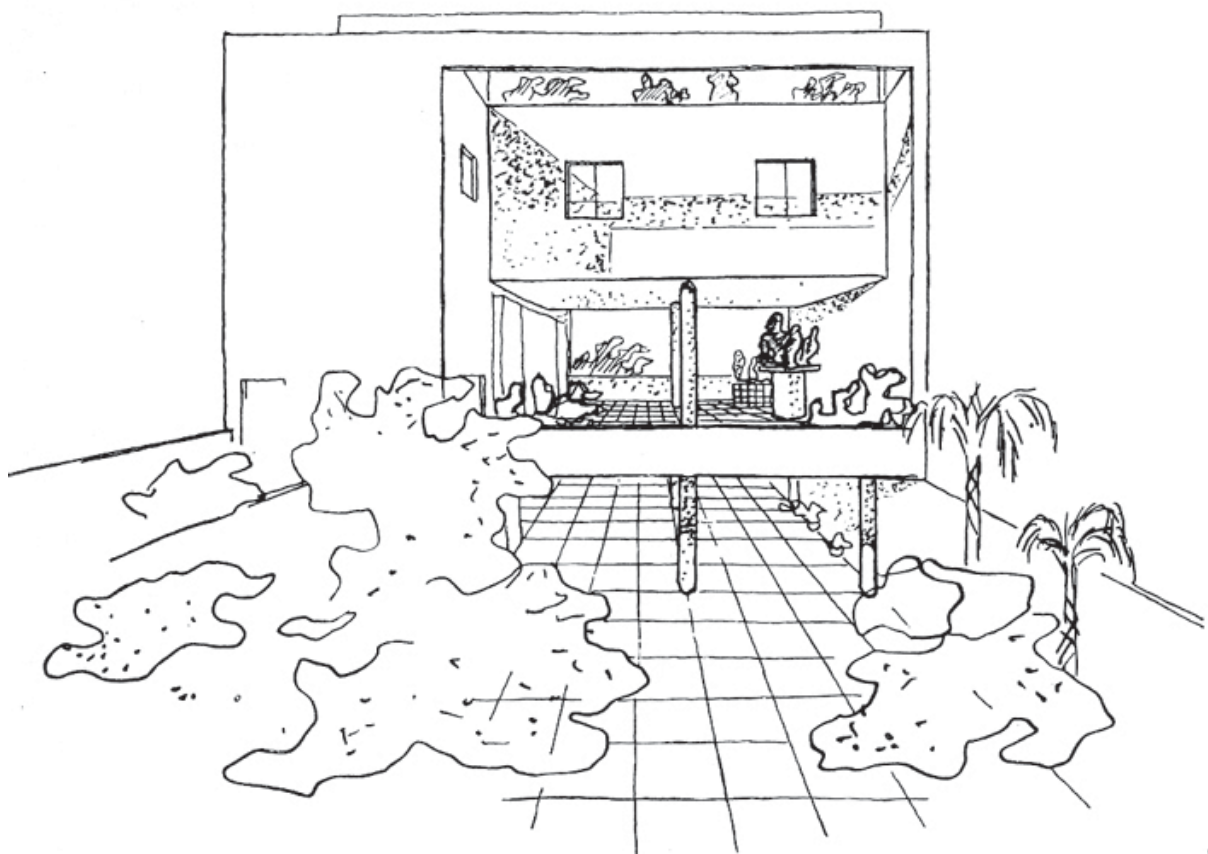
³ Cfme. BOTEY (1997).

⁴ COSTA (1962, p. 124), *Carta-depoimento*.

⁵ “Foi efetivamente a presença desse criador de gênio, especialmente convidado pelo ministro Capanema e o seu convívio diário, durante três meses, com o talento excepcional, mas até então ainda não revelado, daquele arquiteto, por assim dizer predestinado, que provocaram a centelha inicial, cujo rastro logo se expandiu graças à circunstância feliz de haverem podido aplicar imediatamente os benefícios decorrentes de tão proveitosas experiências: primeiro na elaboração do projeto definitivo e na construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde, e, logo depois, em Nova Iorque, no ano de 1938, na organização do novo projeto para o pavilhão do Brasil

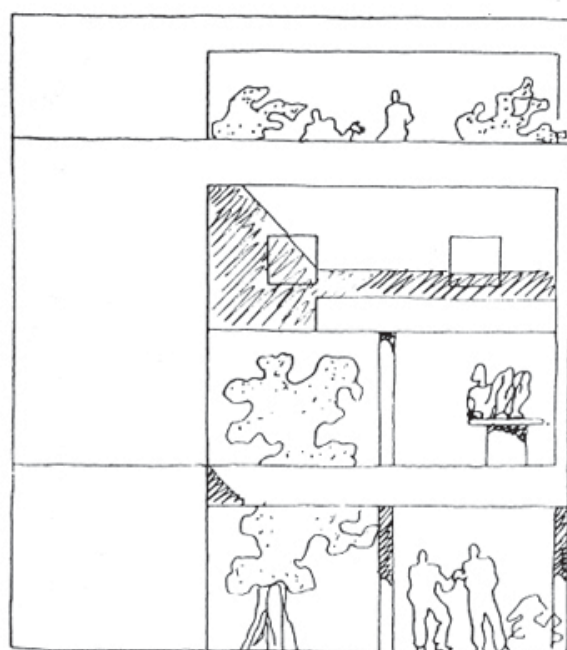
na feira mundial daquela cidade. Foram esses os fatores determinantes do surto avassalador que se seguiu.” COSTA (1962, p. 124), *Carta-depoimento*.

⁶ Cfme. COSTA (1995), este pode ser considerado o impulso inicial da carreira de Niemeyer.



Perspectiva

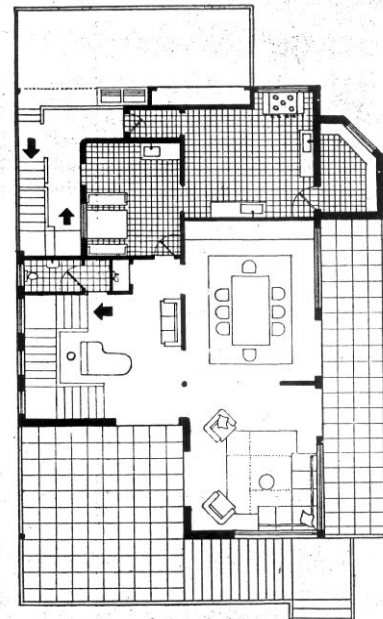
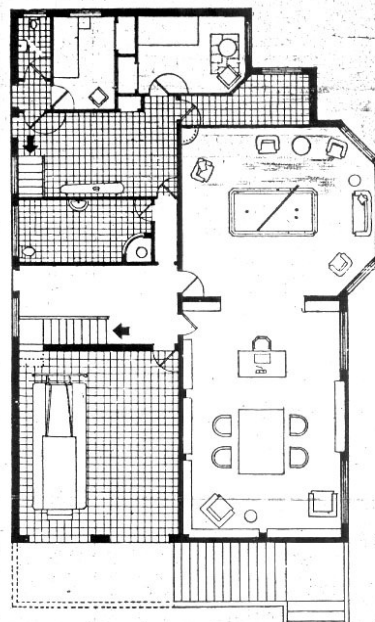
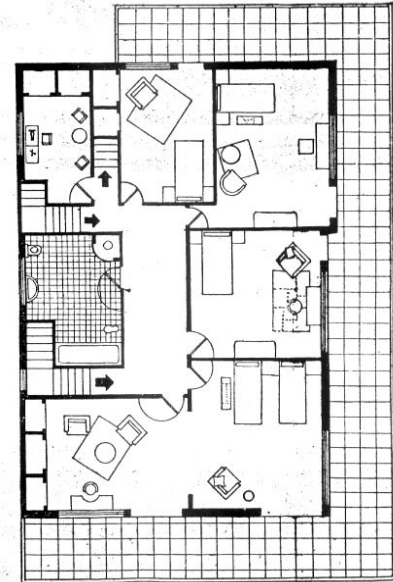
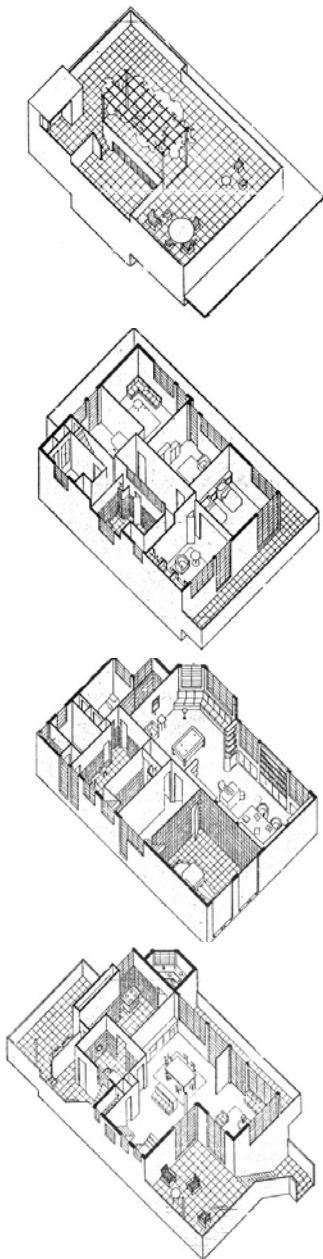
PDF 5 (1936, p. 259)



4.º — pavimento

Corte e perspectiva

PDF 5 (1936, p. 258)
PAPADAKI (1960, p. 12) - corte



nº: 26

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO (DEMOLIDA)
grau: MODERNO-TRADICIONAL

situação: CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA
superfície: 550-700 m²
altura: 3 PAVIMENTOS + COBERTURA TERRAÇO
volumetria: PRISMA COMPACTO
base: RECUADA - COPLANAR
cobertura: LAJE PLANA TERRAÇO

Plantas (esc aprox. 1/250)
e axonométrica explodida

Arquitetura e Urbanismo 1 (1938, pp. 23-24)

Marcelo Roberto¹ participara do Salão de Arquitetura Tropical em 1933 com a pequena casa Xavier, de 1931, já construída em Laranjeiras, na qual utiliza o vocabulário então em voga no pequeno grupo das casas modernistas, que se forma sem a integral compreensão de causa.² Segue projetando outras residências, como a Álvaro da Costa e Bernardino, de 1932, Senna, em 1933, e Araújo e Santayana em 1934. A casa do Dr. A. Neiva, na Lagoa, é publicada em seguida à sua conclusão em *Arquitetura e Urbanismo* (1938),³ e resume, talvez, a produção desse período inicial em que trabalha já com o irmão Milton, co-autor.

Na casa, sobressaem-se os planos horizontais das varandas e marquises, que resolvem os problemas de insolação, de articulação entre ambientes internos e entre estes e o exterior, além de enriquecer a volumetria do prisma original. Os terraços desempenham papel fundamental na adequação ao clima — note-se, sobretudo, o terraço do terceiro nível, que envolve perimetralmente três faces da casa, criando solo junto a todos os cômodos. O que se percebe preponderantemente, contudo, é a aplicação do ideário corbusiano,⁴ antecipando a visita no mesmo ano, da qual não se influenciam os Roberto tão diretamente quanto seus colegas das equipes do MESP e da Cidade Universitária.

Três pavimentos mais terraço-jardim dão lugar a ambientes amplos em si, mas articulados com certa rigidez. A compartimentação não dá margem à flexibilidade, fazendo crer que o uso de estrutura independente é quase inexistente, a não ser pela coluna solta no segundo pavimento e pelos balanços. No térreo há garagem frontal, entrada secundária, biblioteca e sala de jogos, sanitário, dependências de empregados e serviços. Uma escada diante da fachada principal leva ao segundo pavimento, onde um terraço de esquina dá acesso às áreas sociais da residência — salas de estar, jantar, música, copa, cozinha e lavabo. A escada centralizada conduz ao terceiro nível, dos dormitórios, e uma continuação da escada de serviços sobe até o terraço da cobertura.

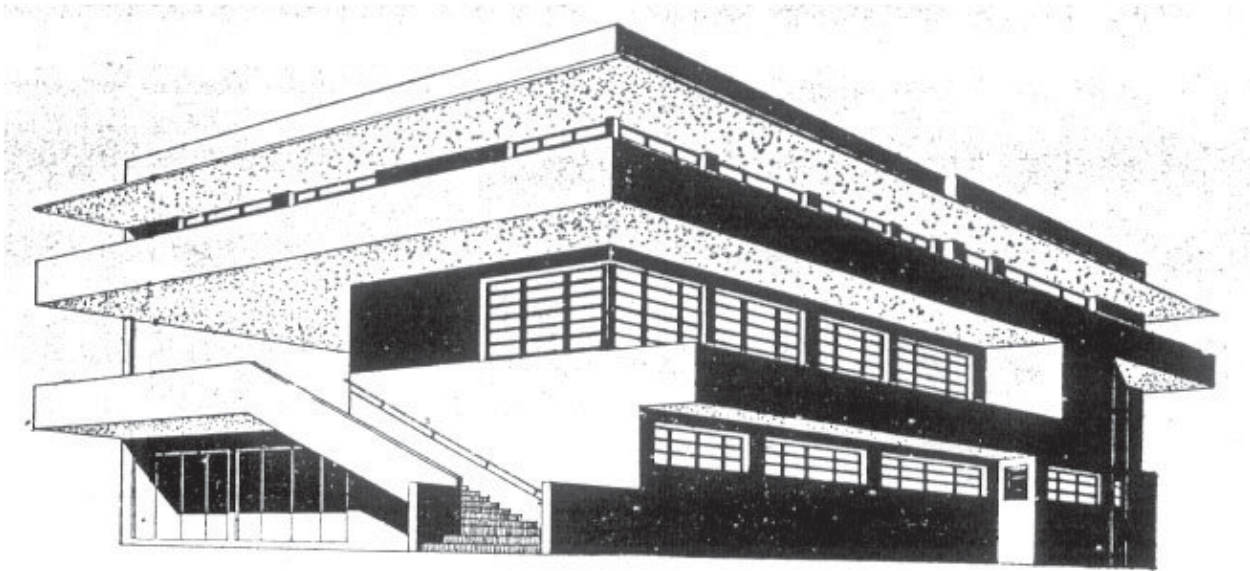
As aberturas ocorrem predominantemente na lateral e na frente, para onde se voltam os ambientes principais. Porém, apesar das grandes dimensões, são marcadas por caixilharia em pequenos módulos, o que gera certa barreira visual. Essas e outras características, como a manutenção forçada da limpeza geométrica, ou os chanfros que a contradizem mas não chegam a soltar a forma, são indicativos da fase em que se encontra não só a carreira dos autores como a própria profissão — é a depuração da linguagem do ornamento em direção a uma outra própria, com explanação bem sucedida na ABI de 1936.

¹ Marcelo Roberto, nascido Dória Batista como seus irmãos, já trabalhava como ilustrador de revistas junto com Paulo Werneck e atuava também em interiores. “Mas creio mesmo, que em muitos casos é imprescindível a colaboração do artista plástico. E, nesses casos, agradamos particularmente trabalhar com Paulo Werneck, grande artista e magnífico artesão. Convivendo desde o colégio com Oscar Niemeyer e comigo e, por nosso intermédio, com vários outros arquitetos, conhece profundamente qual a colaboração que necessitamos.” ROBERTO (1964, p. 8)

² “Como a maioria das demais desse período, tratava-se de um projeto tímido, de sólidos geométricos simplificados, cobertura em terraço, janelas basculantes de ferro, lajes em balanço cobrindo varanda e com a típica disposição de apoiar de um dos lados numa parede, etc. —, inovações que não passavam de modismos, mas que já acusavam o desprendimento do arquiteto da influência decorativista da Exposição de 1925.” SANTOS (1965, p. 7) Cfme. PEREIRA (1993, p. 20), “a Exposição de Arte Decorativa de 1925, em Paris, influenciou a decoração de ambientes principalmente comerciais, que no Rio passou a ser desenvolvida por Marcelo Roberto.”

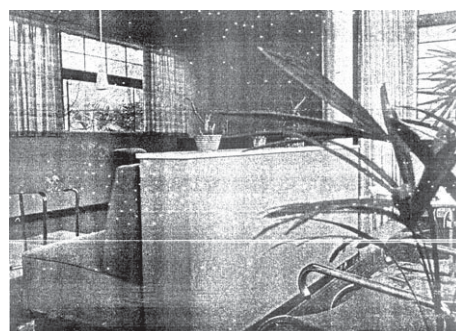
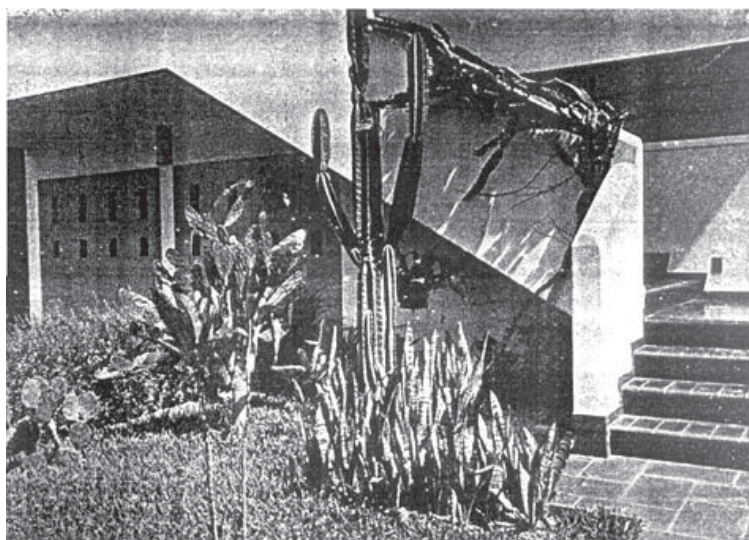
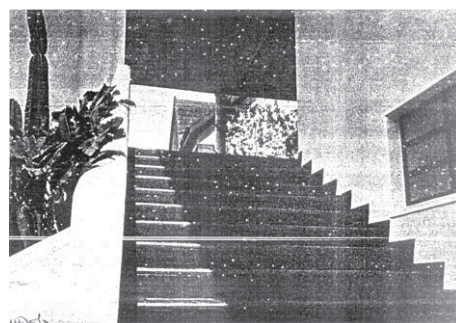
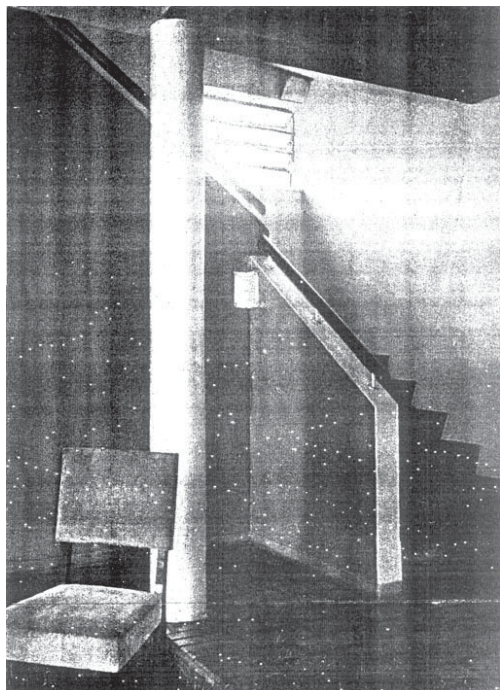
³ A documentação consiste de fotografias e desenhos em planta e perspectivas axonométricas bastante elucidativas. *Arquitetura e Urbanismo* 1 (1938).

⁴ PEREIRA (1993) comenta apropriadamente a aproximação da casa Neiva com a *Les Terraces* (Villa Stein-De Monzie em Garches, 1927), de Le Corbusier.



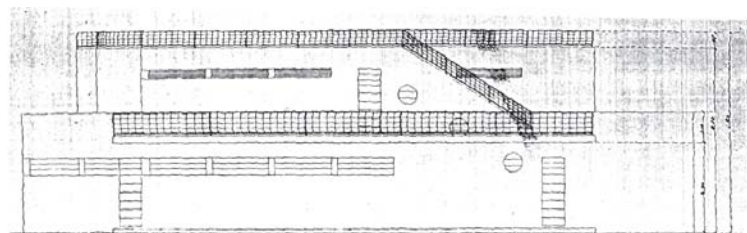
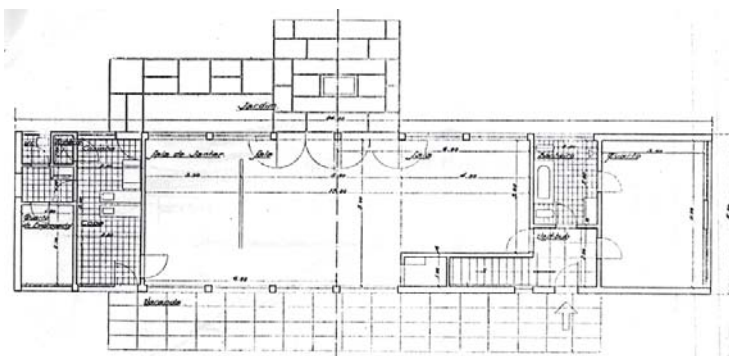
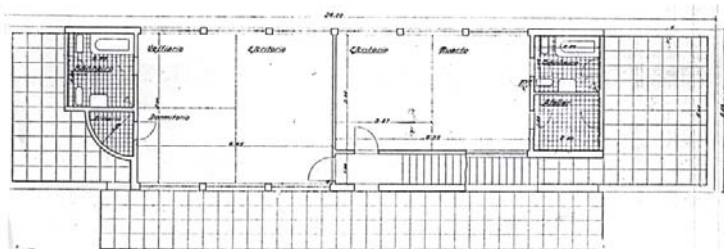
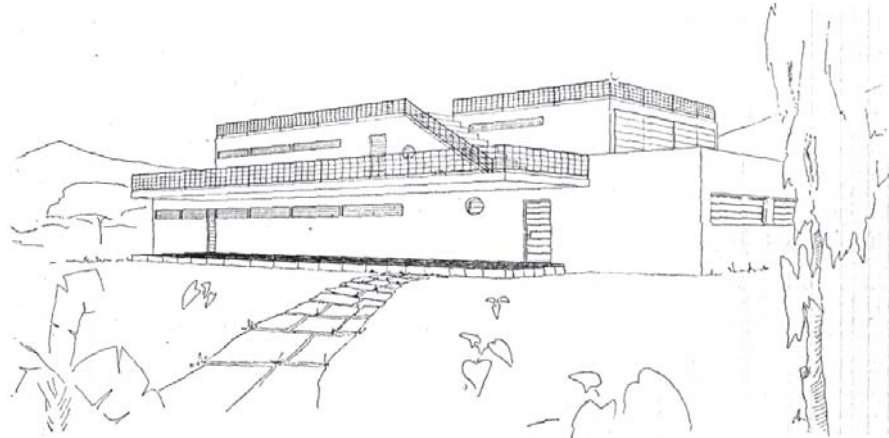
Perspectiva e vista externa

Arquitetura e Urbanismo 1 (1938, pp. 24 e 26)



Vistas externas e internas

Arquitetura e Urbanismo 1 (1938, pp. 25-27)



nº: 27

natureza da documentação: PROJETO
grau: MODERNO

situação: SUBÚRBIO
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA
superfície: 250-400m²
altura: 2 PAVIMENTOS + COBERTURA TERRAÇO
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: AVANÇADA
cobertura: LÁJE PLANA TERRAÇO

Plantas, fachada (esc. aprox. 1/250)
e perspectiva externa

PDF 3 (1936, pp. 112-113)

1936
 Casa '1936'
 Álvaro Vital Brazil (c/ Adhemar Marinho)
 Rio de Janeiro RJ

No Rio de Janeiro tem início, em 1936, uma série de acontecimentos decisivos para a instauração oficial da moderna arquitetura. Simultaneamente, São Paulo dá um passo ousado na mesma direção, com o concurso privado para um edifício comercial e residencial para a Usina Esther Ltda., cujos vencedores são Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho. Enquanto este permanece no Rio cuidando do escritório, Vital Brazil vai a São Paulo para desenvolver o projeto e acompanhar a execução do Edifício Esther, uma inserção de grande efeito em plena Praça da República, equivalente marco da modernidade na capital paulista. O ruidoso lançamento teria ecos mesmo após a inauguração, haja vista o ineditismo das soluções empregadas nessa escala.¹ Estando no local, o arquiteto responsabiliza-se também pelo projeto do edifício Arthur Nogueira,² paralelo ao Esther e afastado pelo intervalo da rua que corta o lote, criada sobre o estacionamento do subsolo. O conjunto transcende o significado mais imediato para alçar-se ao âmbito da malha urbana, reiterando a importância do projeto moderno transformador.

A casa publicada em 1936 na Revista da Diretoria de Engenharia recupera certa rigidez deixada parcialmente de lado na casa de 1935. O fato deve-se não somente ao uso da estrutura mista, menos flexível,³ como também da matriz prismática regular e da guia simétrica. A base retangular tem 24 metros por cinco e meio e é preponderantemente fechada. Perspectiva e fachada representam o mesmo lado, deixando dúvidas quanto ao tratamento do lado oposto, que se volta para um jardim pavimentado; na planta, portas no térreo e janelas maiores no segundo pavimento parecem indicar que há mais permeabilidade; na perspectiva, a lateral apresenta esquadrias de dimensões avantajadas em relação às demais. O acesso é discreto, deslocado do centro, e dá para um pequeno vestíbulo com escada à esquerda, sanitário à frente e um dormitório de hóspedes à direita; as salas ocupam a grande área central da planta, enquanto a outra ponta é destinada aos serviços, dependência de empregada e cozinha com entrada secundária. No segundo pavimento, as duas extremidades são recuadas dando lugar a terraços, ao qual se soma um terceiro, linear, que se projeta sobre a *varanda* logo abaixo. A divisão da planta superior gera dois 'apartamentos' com algumas pequenas diferenças entre si, como a presença de atelier num e a designação de *vestiário* no outro, em lugar de *quarto*; ambos têm também *escritório*, e cada qual acessa seu terraço.⁴

A cobertura do segundo pavimento também é terraço, com acesso pela escada que continua externa, os dois, terraço e escada sendo protegidos por gradil contínuo. As aberturas nas alvenarias brancas são estreitas e horizontais, subdivididas também horizontalmente por caixilhos, tal como as portas e até mesmo os dois óculos circulares cada qual num nível.⁵ Ou seja, a planta ainda é pautada pela dureza de composição, restringindo as operações que visam o equilíbrio.

¹ "É o primeiro edifício de grande porte no qual um programa com funções variadas é resolvido e expressa-se com a independência entre os elementos estruturais e os delimitadores espaciais, possibilitada pelo uso do concreto armado. Uma liberdade plástica que se estende da organização do programa aos elementos do edifício (a estrutura e os planos de vedação, as instalações e os equipamentos mecânicos, a tipografia e os elementos de iluminação) e à intervenção urbana, de acordo com o ideal do movimento moderno de projetar todo o ambiente, detalhando desde o menor componente interno até a estrutura da cidade." CONDURU (2000, p. 15)

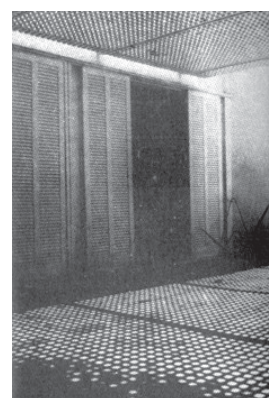
² Conhecido como *Estherzinha*.

³ A estrutura mista é empregada na maioria das casas modernas abordadas neste trabalho, não se constituindo condição de maior ou menor liberdade expressiva.

⁴ Cfme. PDF (1935, p. 113) A *varanda*, no caso, assim denominada no desenho, não exprime exatamente função a ela associada, pois não se relaciona com os ambientes internos.

⁵ "Quanto aos elementos arquitetônicos, são reduzidos tão somente às portas e janelas e aparecem com formas geométricas regulares — retângulos e círculos — dispostas assimetricamente, apesar de funcionarem ainda como orifícios escavados na massa construída." CONDURU (2000, p. 12)

BRUAND (1981)
SILVA (1991)
WISNIK (2001)
XAVIER et alii (1991)



nº: 28

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO (DEMOLIDA)
grau: TRADICIONAL

situação: CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA
superfície: 400-550 m²
altura: 2 PAVIMENTOS
volumetria: PRISMA COMPACTO
base: COPLANAR
cobertura: TELHADO 2 ÁGUAS

Vistas externas

BRUAND (1981, pp. 125-6)
SILVA (1991, p. 84) in AU 38 - foto sup. dir.
WISNIK (2001, p. 41) - foto inf. esq.

1937

Casa Roberto Marinho de Azevedo Filho
Lucio Costa
Rio de Janeiro RJ

No ano seguinte ao do projeto do Ministério e das idas e vindas com Le Corbusier, Lucio Costa projeta o Museu das Missões — onde prova a exequibilidade da intervenção moderna em uma edificação histórica —, e em 1938, o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York, com Niemeyer. Também a partir de 1937 passa a dedicar-se à atividade como diretor da Divisão de Estudos e Tombamentos do SPHAN — o que corrobora a tese da complementaridade. No primeiro número da revista do SPHAN, do mesmo ano, publica *Documentação Necessária*.¹

No texto, Lucio elogia a arquitetura popular portuguesa, de *interesse maior que a erudita*, e defende a importância da nossa casa luso-brasileira pobre. Os mestres-de-obra portugueses, sozinhos, guardam a boa tradição, encoberta pelos *arremedos sem compostura* dos falsos estilos.² A arquitetura moderna é a recuperação do tempo perdido, onde os porquês de cada elemento devem ser esclarecidos com vistas à correta aplicação: por exemplo, a lógica do concreto armado com ferro segue a do barro armado com madeira; a arquitetura brasileira tradicional está *muito mais próxima do que se supunha da arquitetura contemporânea*.³

É de 1937 também a primeira casa de uma série nessa etapa em que o autor aprofunda a síntese formal: a casa de Roberto Marinho de Azevedo Filho — que desempenharia as funções de professor da Escola Politécnica, diretor da Escola de Ciências da Universidade do Distrito Federal e da Academia Brasileira de Ciências —, no Rio de Janeiro, reformada uns vinte anos mais tarde pelo próprio arquiteto, a pedido do proprietário, e posteriormente demolida.⁴ A casa desenvolve-se ao redor de um pátio, solução favorável à implantação em lotes urbanos.⁵ A inexistência de desenhos dificulta a análise; contudo, alguns pontos podem ser destacados: nota-se aí a presença, que continua dali para a frente em outros exemplares, da janela em lugar da sucessão de caixilhos emparelhados; em um dos terraços, uma cobertura de ripado de madeira garante a devida privacidade nesse ambiente contíguo aos quartos, além de produzir um interessante jogo de luz e sombra; e a telha de capa-canal cobre a residência e as esquadrias salientes. Esta proteção com beirais de telha aplicados sobre as janelas, ressaltos volumétricos que se sobressaem das sólidas paredes, guarda relação com antecedentes diversos.⁶ Ao serem utilizadas na casa, transformam-se em local de recolhimento, de desfrute da vista, sob reserva.

À herança acadêmica e às raízes européias vêm somar-se o colonial e o popular vernáculo. Com isso, enfraquece a idéia de antagonismo entre expressão internacional e nacional, e de separação entre arte e técnica, pois *esse desajuste e os efeitos da sua ação retardada também se tornaram mais vivos por causa da incompreensão e hostilidade do pensamento oficial acadêmico, inconformado*.⁷

¹ O texto é publicado novamente em COSTA (1962) e em COSTA (1995).

² "(...) sem esquecer, por fim, a casa mínima, como dizemos agora, a do colono e — detalhe importante este — de todas elas a única que ainda continua 'viva' em todo o país, apesar do seu aspecto tão frágil. (...) Mas, justamente por isto, por ser coisa legítima da terra, tem para nós, arquitetos, uma significação respeitável e digna; enquanto que o 'pseudomissões, normando ou colonial', ao lado, não passa de arremedo sem compostura." COSTA (1962, p. 89), *Documentação Necessária*

³ BRUAND (1981, p. 124)

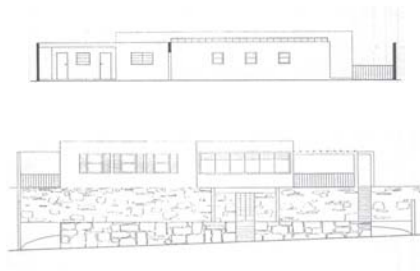
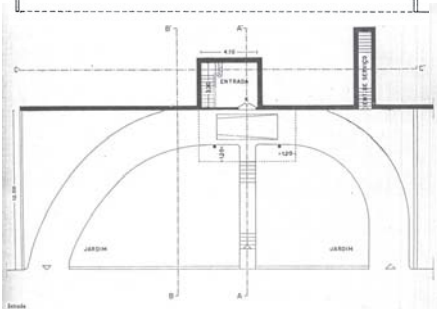
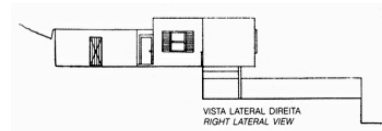
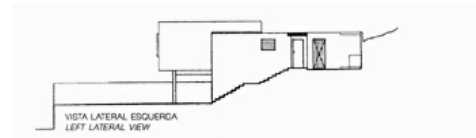
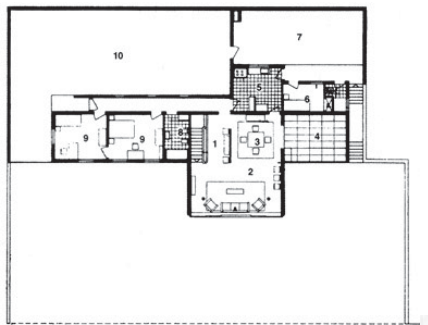
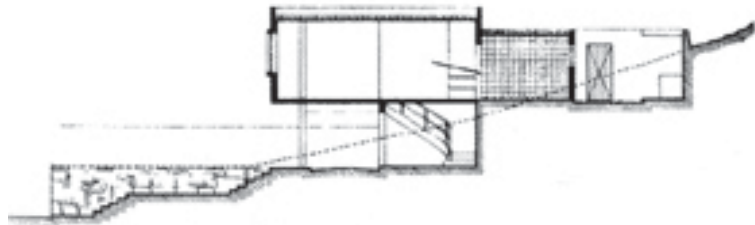
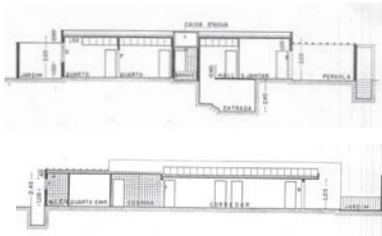
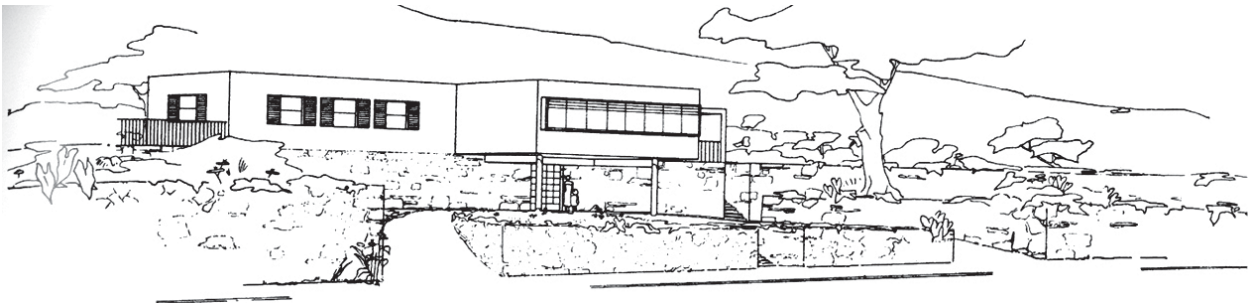
⁴ Cfme. SILVA (1991).

⁵ Cfme. BRUAND (1981). Os pátios, herança mediterrânea presente nas realizações hispano-americanas, incorporam-se a casas brasileiras geralmente de cidade. Os pátios resultantes do fechamento de encontro a uma ou duas divisas aparecem com mais frequência, principalmente em lotes regulares e pequenos, enquanto os pátios inscritos no volume aparecem nas obras de Lucio Costa, num primeiro momento, e de alguns outros arquitetos, num segundo — como Carlos Leão e Francisco Bolonha.

⁶ "caixas de muxarabi dos sobrados coloniais de Recife e Olinda (...) e antigas conversadeiras das sacristias", por exemplo. WISNIK (2001, p. 41)

No seminário *Um Século de Lucio Costa*, Hugo Segawa também fez alusão a uma janela de casa colombiana, remetendo à arquitetura hispano-americana, da qual também descende o pátio. Cfme. SEGAWA in NOBRE et alii (2004, p.42)

⁷ COSTA (1962, p. 177), *Depoimento de um Arquiteto Carioca*



nº: 29

natureza da documentação: PROJETO
grau: MODERNO

situação: SUBÚRBIO
topografia: ACLIVE
ocupação: SOLTA
superfície: 100-250 m²
altura: 1 PAVIMENTO/PILOTIS
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: RECUADA
cobertura: LAJE PLANA

Planta cortes e elevações (esc. aprox. 1/500),
corte transversal (esc. aprox. 1/250) e perspectiva

BONDUKI (2000, p. 71) - planta sup., corte e perspectiva
PDF 2 (1937, pp.62-64)

1937

Casa para médico do hospital veterinário
Affonso Eduardo Reidy
Rio de Janeiro RJ

Depois de ter participado do concurso para o edifício do MESP em 1936, Reidy passa a integrar a equipe de Lucio Costa para o projeto definitivo, e entra também na equipe da Cidade Universitária em 1937. Desde 1932 atuando como arquiteto-chefe da Secretaria Geral de Viação, Trabalho e Obras da Prefeitura do Distrito Federal, dono de uma *chamada maneira reidyana de trabalhar*,² privilegia o rigor e a disciplina na elaboração dos projetos, contidos mas ricos na expressão plástica, neste caso resultado de cuidadosa síntese — a palavra mais apropriada para esta definição seria precisão.

Concomitante ao MESP, os membros da equipe elaboram alguns projetos individuais; no caso de Reidy, entre 1936 e 1937, eles incluem o anteprojeto para o Posto Florestal no Alto da Tijuca — constituído de três edificações: a sede do posto, a residência do servente e a cocheira —, para as sedes da 4ª e da 8ª Divisão de Viação, para a Delegacia Fiscal e para o Posto de Polícia Municipal, e o *projeto de residência para médico do Hospital Veterinário*, no Horto. Nenhum deles é realizado; são como exercícios de aplicação dos novos sistemas e linguagem projetual moderna.² A tentativa de uniformidade é clara nos volumes prismáticos depurados, que se montam com poucos elementos — pilotis, laje plana, balanço, aberturas inteiras.³

A casa no Horto é publicada na *Revista da Directoria de Engenharia (1937)*,⁴ o lote tem largura de vinte e nove metros, com profundidade pouco menor. Para vencer o aclave do terreno, a movimentação é feita de modo a estabelecer um recorte em dois patamares planos. A implantação é recuada, solta das divisas, mas com pátio fechado por muros chegando até os fundos. A construção é horizontalizada, com linha de cobertura contínua. No nível térreo, ocorrem apenas os acessos de veículo e pedestre. O vestíbulo é uma reentrância no plano do arrimo em pedras, reconhecível pela pequena porta. A escada em L ascende de frente para a rua, na sala de estar, com visualização imediata através da janela em fita. A sala, como um corpo saliente em relação ao alinhamento do muro, interpõe-se, avançando e balançando sobre duas colunas — no que se define como abrigo para carro logo abaixo. Dois dormitórios e banho, de um lado, e terraço, de outro, formam o prisma alongado assente sobre o solo e apoiado frontalmente sobre o muro de arrimo; a faixa engloba ainda a sala de jantar integrada com o estar. O pátio de serviços tem passagem para o jardim em L.

A estrutura é mista, a cobertura é de laje plana, com a caixa d'água embutida na altura da platibanda. Venezianas em duas folhas de abrir protegem as aberturas dos dormitórios, também iluminados por uma esquadria alta e contínua, oposta. O partido é uma cruz, com centro coincidindo com o vestíbulo de acesso, onde se dá também o encontro entre os três setores — social, íntimo e de serviços. Um conceito de compacidade, comum a todas as casas de Reidy, antecipa-se aqui para aplicar-se efetivamente nas três casas mais importantes, a de Jacarepaguá, a do Alto da Boa Vista e a de Itaipava.⁵

¹ O termo é de Francisco Bolonha, que trabalha com Reidy durante muito tempo na Prefeitura. A dita maneira era “*marcada pelo estudo do sítio, do meio urbano e da paisagem, pelo rigor construtivo, pela atenção ao conforto, pela preocupação com os detalhes*”. BONDÚKI (2000, p. 16)

² Sabe-se que a ascendência Le Corbusier opera diferentemente em cada arquiteto envolvido nas equipes de trabalho de 1936. Para Reidy, a lógica construtiva é um fator importante. KAMITA (1993, p. 84)

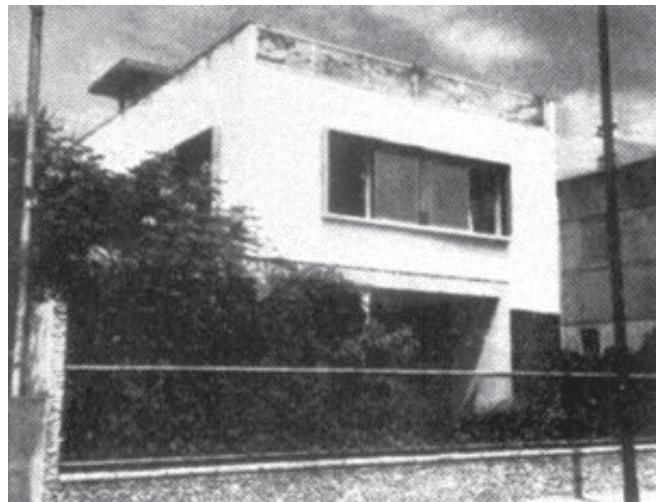
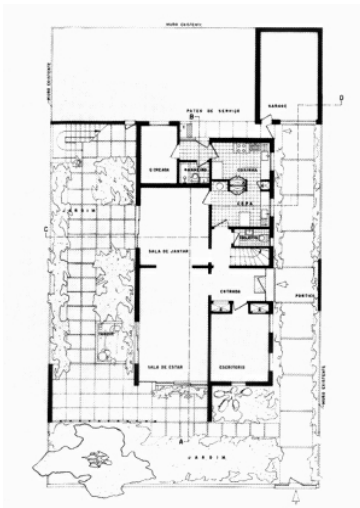
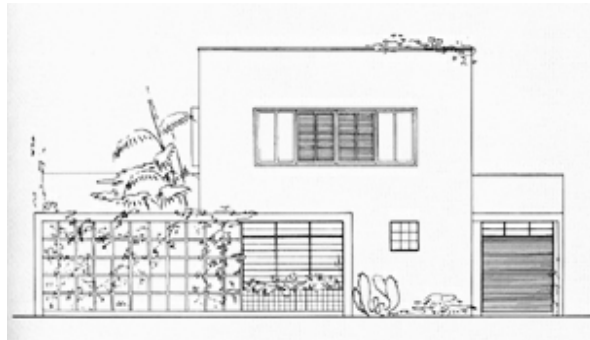
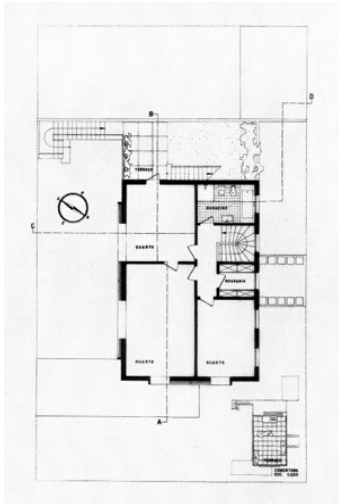
“*Dom-ino postula uma sintaxe geométrico-construtiva aberta a uma considerável variedade de possibilidades compositivas*.” COMAS (2002, p. 75)

A forma como síntese dos condicionantes do projeto, estruturalmente pensada, passa a revelar-se com mais clareza, ao passo que traduz a intenção plástica.

³ Os projetos são publicados na Revista da Diretoria de Engenharia entre 1936 e 1937.

⁴ PDF 2 (1937). A documentação é bem feita em plantas, cortes, elevações e perspectiva.

⁵ Ver as casas nº 73, nº 94, e nº 127 da relação geral.



nº: 30

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
grau: MODERNO-TRADICIONAL

situação: CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: DIVISAS
superfície: 250-400 m²
altura: 2 PAVIMENTOS + COBERTURA TERRAÇO
volumetria: PRISMA COMPACTO
base: AVANÇADA - COPLANAR
cobertura: LAJE PLANA TERRAÇO

Plantas (esc. aprox. 1/500),
elevação (esc. aprox. 1/200) e vista

CZAJKOWSKI (1999, pp. 44-45)

1937

Casa Izabel Azevedo Alves Silva
Jorge Moreira
Rio de Janeiro RJ

Após participar do concurso para a ABI e para o MESP, e tendo já projetado algumas residências e edifícios em altura, Jorge Moreira integra tanto a equipe da Cidade Universitária quanto a do Ministério coordenadas por Lucio Costa,¹ trazendo consigo Ernani Vasconcelos, co-autor no projeto apresentado nesse concurso e também no da ABI. Dentro do *grupo dos seis*,² aproveitando o convívio com Le Corbusier, o arquiteto volta-se para o desenvolvimento de uma arquitetura racional de clara concepção estrutural e contida nas variações volumétricas. Aposta no sólido cúbico, no prisma puro, como geratriz de seus projetos residenciais.

Esta casa na Gávea é de 1937. O volume de base retangular regular é construído desapegado das divisas do lote também retangular. Apenas a edícula da garagem ergue-se nos fundos do terreno, tocando a projeção principal pelo vértice. A casa pensada em setores serve, ela mesma, como organizadora dos espaços abertos, que se comunicam em interessante relação: jardim frontal, jardim lateral, corredor de acesso e pátio de serviços. O esquema planar ocorre em duas faixas longitudinais, nos dois pavimentos — uma voltada para o jardim, outra para o corredor de acesso. Os ambientes sociais e íntimos têm aberturas para os jardins, enquanto os de serviço abrem-se para a lateral de entrada ou para o pátio ao fundo, contíguo à garagem. O térreo conta com salas de estar, jantar, escritório, copa, cozinha, lavabo e dependência de serviço; no andar superior há três dormitórios e banho. As peças são bem distribuídas e articuladas, de modo que quase se suprimem as áreas de circulação. A cobertura define o terraço com chegada por escada externa; a saída para a varanda frontal acontece pela sala de estar.³

A fenestração, no pavimento superior, equilibra-se pela simetria; no inferior, neutraliza-se com outros recursos, como a vegetação e o plano vazado da varanda. Assim, em cima, as janelas contínuas dos dois dormitórios protegidas por venezianas são emolduradas e projetam-se em faixa horizontal. Embaixo, são combinados diferentes tipos de esquadrias, de acordo com as necessidades. O destaque fica por conta da relação que se estabelece entre interiores e exteriores; os encaixes são precisos e garantem privacidade, conforto térmico, insolação, ventilação, comunicabilidade ou bloqueio entre as partes. Enfim, há um bom equacionamento de condicionantes com a resposta arquitetônica propriamente dita.

O ano de 1937 marca também a saída de Jorge Moreira da construtora em que iniciara carreira. A partir daí, volta-se à atuação autônoma, já garantida em parte pelo acompanhamento da obra do MESP (até 1945), a construção do edifício Tapir (1939-1941) e a nomeação para o Serviço de Arquitetura da Universidade do Brasil em 1939.⁴ Além destes encargos, projeta vários edifícios residenciais, administrativos, comerciais, e de saúde, dos quais muitos permanecem irrealizados, testemunhando, de qualquer modo, a produção constante do arquiteto.

¹ “O Ministério da Educação e Saúde e a Cidade Universitária são balizas também da produção do arquiteto que, entre o primeiro, a partir de meados dos anos 30, e a última, até o início dos anos 60, desenvolveu seus principais projetos.” CONDURU in CZAJKOWSKI (1999, p. 14)

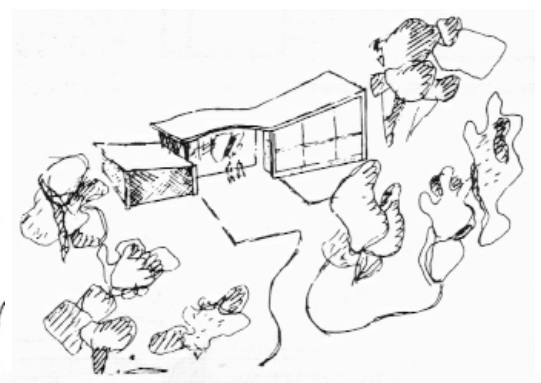
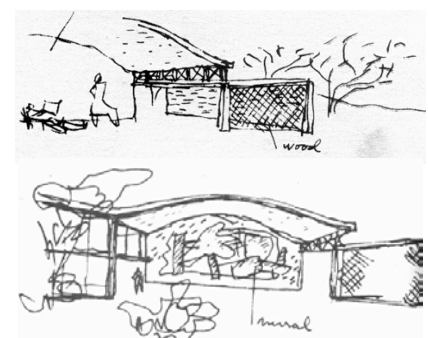
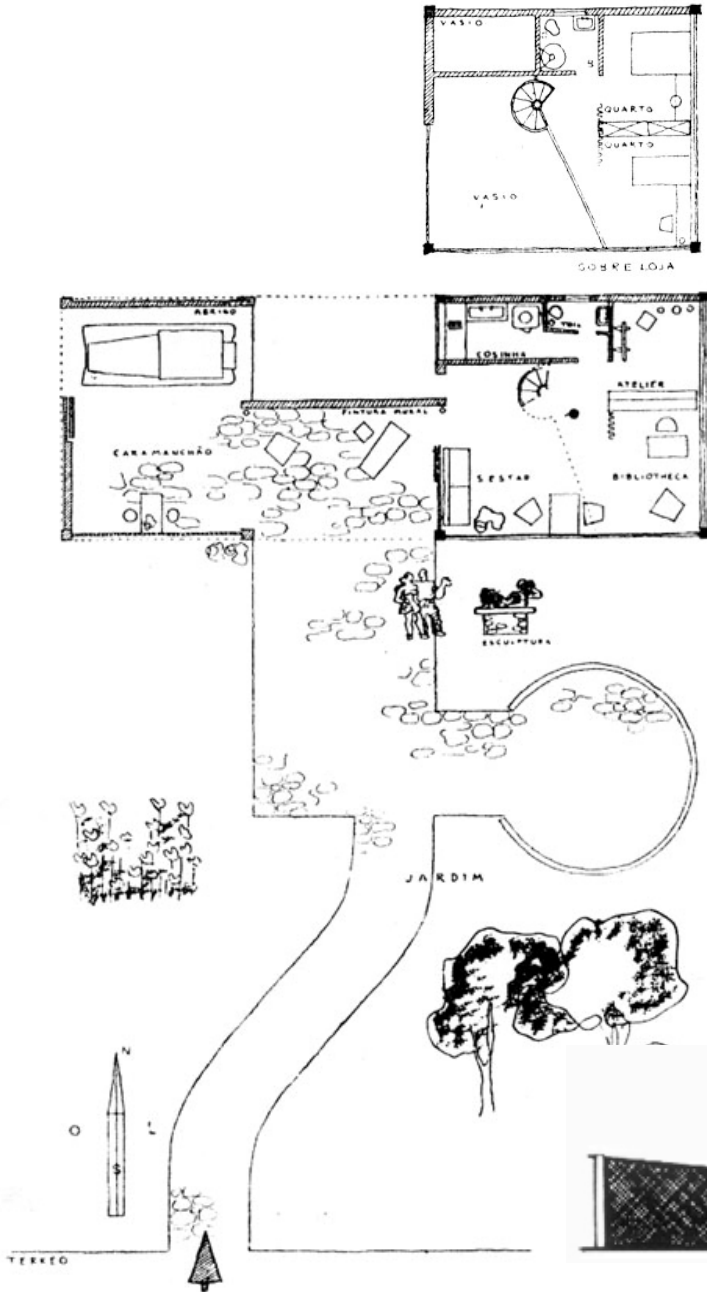
Jorge Moreira é escolhido arquiteto-chefe da Cidade Universitária em 1949 (atuando até 1962), quando o problema continua insolúvel e a localização muda para a Ilha do Fundão.

² “O desenvolvimento das obras individuais de cada um dos arquitetos [do ‘grupo dos seis’] evidenciou diferenças no modo de interpretar o sistema arquitetônico de Le Corbusier.” CONDURU in CZAJKOWSKI (1999, p. 18)

³ “Note-se o hábil encaideamento dos espaços externos ‘resultantes’ entre prédios e divisas, num caminhar progressivo e ascendente, iniciado no portão de entrada para culminar no grande terraço de cobertura.” NICOLAEFF (1993, p. 87)

⁴ Destacam-se na produção o edifício Antônio Ceppas (1946), que recebe menção no II Bial internacional de São Paulo em 1953, o edifício para a Viação Férrea do Rio Grande do Sul (1944), este com Reidy e não construído, e o Hospital de Clínicas da UFRGS (1942), premiado no VI Congresso de Arquitetos em Lima, 1947, e no Salão Nacional de Belas Artes de 1949, no Rio de Janeiro. O Hospital é alterado durante sua construção.

ACB 2 (1948)
 Arquitetura e Urbanismo 3 (1939)
 BRITTO (1994) in AU 55
 BOTEY (1997)
 CAVALCANTI (2001)
 COMAS (2002)
 FILS (1982)
 PAPADAKI (1950)



nº: 31

natureza da documentação: PROJETO
 classificação: MODERNO

situação: CAMPO/SERRA
 topografia: PLANO
 ocupação: SOLTA
 superfície: 100-250 m²
 altura: TERREO + MEZANINO
 volumetria: JOGO DE VOLUMES
 base: n/a
 cobertura: LAJE INCLINADA - ABÓBADA

Plantas, elevação (esc. aprox. 1/250),
 perspectivas e foto maquete

Arquitetura e Urbanismo 3 (1939)
 ACB (1948, pp. 29) - perspectivas
 PAPADAKI (1950, p. 20) - foto maquete

O projeto para casa de campo de Oswald de Andrade, não construída, é elaborado no ano seguinte ao da Obra do Berço, primeiro de Niemeyer que é executado, cuja fachada frontal, totalmente protegida por quebra-sóis verticais, é uma das imagens fortes dos anos de emergência da arquitetura moderna.¹

Outra dessas imagens é a da casa do antropofagista, atestado do valor plástico de que fala Lucio Costa; conforme mencionado, este admite vez por outra que é o *gênio nacional* que se expressa através da *personalidade eleita* de seu ex-desenhista Oscar, tal como no passado já se expressara através da personalidade do Aleijadinho.² Na casa Oswald, o arquiteto emprega alguns conceitos elementares, sintetizados com maestria. Entre eles, o do grande espaço aberto e coberto, que é quase como um vazio entre dois sólidos — o invólucro envidraçado e a garagem vazada. A forma resultante do rico tratamento espacial para um programa compacto faz-se notar de imediato, principalmente na fachada sul frontal. O volume da casa nasce de uma base retangular, com três intercolúnios espaçados em duas medidas diferentes.

O carro, com acesso lateral, ocupa metade da área do primeiro módulo, sendo a outra metade definida como *caramanchão*; um caminho levemente sinuoso ao qual se apõe um recanto circular conduz até o módulo central, varanda de acesso e de estar, limitada por uma parede de alvenaria de pedras rústicas, centralizada na transversal da planta. O plano é decorado por um mural.³ Nos croquis sem escala publicados diversas vezes, esta parede prolonga-se para dentro do módulo habitável, onde separa as zonas principais dos serviços;⁴ porém, no desenho ‘acabado’ da planta, em escala e com indicações complementares — publicado em *Arquitetura e Urbanismo* (1939) —, a continuidade não se verifica: o plano restringe-se ao vão central do mural. Na porção fechada (planta quase quadrada), o estar tem pé-direito duplo e, junto com a biblioteca, completa a faixa longitudinal anterior. A metade posterior corresponde à cozinha, lavabo e atelier. Dois dormitórios e um banho ficam num mezanino recortado em oblíqua, acessível através de escada helicoidal colocada na borda.⁵

A estrutura é mista, com apoios independentes em concreto nos vértices de cada módulo e uma coluna central no módulo habitável; colunas metálicas quase imperceptíveis junto às extremidades da parede-mural definem apoio intermediário, e as lajes de cobertura, conseqüentemente, resultam mínimas em espessura. A sombra projetada pela cobertura no painel do centro é meio-termo entre o vão envidraçado da direita e os muxarabis da esquerda, numa simetria de equilíbrios que se elucida no desenho da elevação e na maquete. A cobertura é o elemento que guarda a maior parcela de expressividade do traço do arquiteto. A borboleta tem uma de suas asas curvas, configurando uma abóbada de berço sobre o espaço aberto central. A altura máxima do telhado ocorre junto à extremidade dos dormitórios, enquanto que uma água com ângulo invertido e mais baixa cobre a garagem, como se fosse a asa reta deslocada. O jogo das formas é ampliado em 1940, no projeto para o Golf Club da Pampulha, não construído.

¹ Ainda do mesmo ano de 1937 são os anteprojetos para uma Maternidade e para o Instituto Nacional de Puericultura, no qual colaboram José de Souza Reis e Olavo Redig de Campos, conforme publicações na Revista da Diretoria de Engenharia. PDF 4 (1937)

² “O seu trabalho pode parecer individualista no sentido de não corresponder exatamente às condições particulares locais, ou no de não expressar fielmente o grau de cultura de uma determinada sociedade. Este é, entretanto, o tipo de individualismo que se pode denominar genérico e produtivo; representa um salto para a frente, porque é uma

profética revelação daquilo que a Arquitetura pode significar para a sociedade do futuro.” COSTA (1962, p. 164)

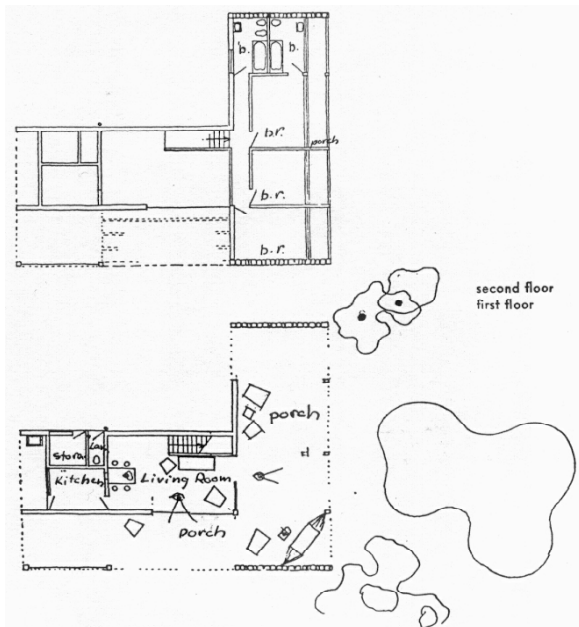
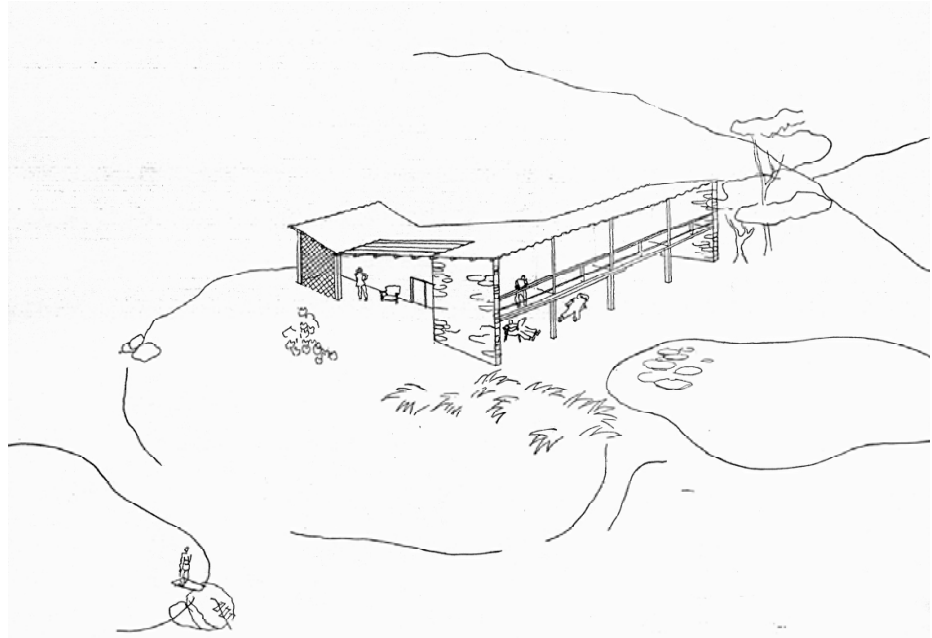
³ “Uma grande pintura mural está prevista, cuja execução será feita por um dos proprietários, o pintor Oswald de Andrade Filho, assim como uma escultura para o jardim.” NIEMEYER (1939, p. 503)

Sabe-se que o segundo proprietário não é Tarsila do Amaral, como mencionado em diversas fontes, pois nesse período a artista já estava separada de Oswald.

⁴ Croquis em planta, elevação e perspectiva, além da foto da maquete, aparecem em PAPADAKI (1950).

⁵ “Assim, procuramos inscrever a casa num quadrilátero, reduzir os quartos de dormir quase a “boxes”, aos quais as divisões móveis permitirão inteira elasticidade, inclusive o aumento de mais uma peça. Na parte de estar, onde adotamos o sistema de pé direito duplo, mantemos os mesmos princípios e assim a parte de estar poderá ser ampliada ou reduzida, ocupando uma ou mais peças conforme as atividades de momento de seus moradores.” NIEMEYER (1939, p. 502)

BOTEY (1997)
COMAS (2002)
FILS (1982)
PAPADAKI (1950)



nº: 33

natureza da documentação: PROJETO
grau: TRADICIONAL-MODERNO

situação: CAMPO
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA
superfície: 250-400m²
altura: 2 PAVIMENTOS
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: RECUADA
cobertura: TELHADO 2 ÁGUAS V

Plantas (esc. aprox. 1/500)
e perspectiva da casa

PAPADAKI (1950, pp. 22-23)

Em 1938 Oscar Niemeyer fica em segundo lugar no concurso para o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Nova York de 1939, sendo Lucio Costa o vencedor.¹ Contudo, o projeto definitivo é uma terceira alternativa desenvolvida por ambos em Nova York, que guarda pontos de contato com os individuais. O resultado final denota uma maturidade até então esboçada por projetos, apenas, ou construções em andamento, e marca a presença da arquitetura brasileira no exterior. O posicionamento contra a adoção de estilos aponta o caminho do partido em L, afastado do vizinho francês, com cujo peso contrasta com uma leveza explícita, verificada, no caso, na estrutura em aço, na liberdade das vedações em vidro e elementos vazados, e nas curvas.

A casa M. Passos é projetada em 1939 e é a quarta de uma série de casas não construídas. Pensada para estar integrada à natureza do sítio e com o fim único de servir para o repouso e o lazer de fim de semana, incorpora alguns dos elementos do vocabulário em evolução no quadro da arquitetura nacional — e no acervo do arquiteto, mas não exclusivo. Entre eles o telhado de duas águas invertido, ou borboleta, e os avarandados.² Nos materiais, aumenta a referência à rusticidade. O projeto oferece leitura imediata, sem deixar de reter a atenção — mérito do poder de síntese do autor, que segue resolvendo programas domésticos de maneira simples e instigante.

A projeção da casa é também um L, dentro da qual estão distribuídos os ambientes, em duas alturas. Mais da metade da área do pavimento térreo é aberta, definindo ampla varanda com vista para um lago, defronte à ala mais alta, e para uma piscina, defronte à ala baixa adjacente. A parte térrea fechada abriga sala, cozinha e serviços, agrupados numa faixa colada a uma das faces internas do L, de onde também parte uma escada que alcança o piso íntimo transversal, onde estão três dormitórios e sanitários; considerando-se as áreas internalizadas, a planta pode ser lida como um T. Uma varanda perpassa todos os dormitórios e se individualiza em cada um — recurso recorrente em casas posteriores.³ Abaixo, o espaço é livre, prolongando-se em direção ao volume fechado do térreo; proporcionalmente, a área coberta e aberta quase duplica a área interna, valorizando a interface com o exterior.⁴

A estrutura é mista: as duas laterais da varanda dos dormitórios, em alvenaria de pedra, prolongam-se do térreo à cobertura do segundo pavimento, intercaladas por pilares junto ao alinhamento frontal. Estes apoiam a linha mais alta do telhado em V, que cai para trás e é recortado conforme a planta, e cuja inflexão, bastante deslocada, coincide com os serviços. À frente da sala de estar o recorte é preenchido por um pergolado que aproveita para estruturar-se sobre o madeiramento do próprio telhado. Os apoios da parcela infletida da cobertura limitam também um plano vertical de semi-vedação, alinhado em seqüência com a parede de pedras.

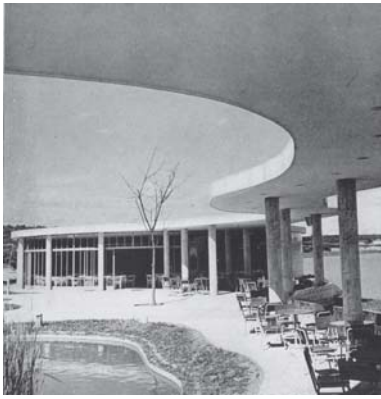
Solução formal sucinta e despreziosa, adequada, portanto, à solicitação: Niemeyer responde diretamente ao problema da residência, que para ele viria a ser colocado freqüentemente.

¹ Os desenhos remanescentes destes projetos fizeram parte da exposição comemorativa *Um Século de Lucio Costa*, que acompanhou o seminário homônimo, no Rio de Janeiro em 2002.

² *"It is evident that these men all shared in the formation of the new architecture and joined in inventing its most characteristic formal features. Low paraboloid shell vaults, in-sloping "butterfly" roofs, out-sloping building façades, various types of grill and louver-work for sun control were all developed in common — and not, as is sometimes supposed because of the greater fame of his work, borrowed from Niemeyer."* HITCHCOCK (1955, p. 30)

³ *"Individual sleeping porches"*, na definição de PAPADAKI (1950, p. 20)

⁴ *"Situated three hours from Rio by train, this house, designed for rest and relaxation, offers an extensive outdoor living area with a wide view over a sloping landscaped terrain."* PAPADAKI (1950, p. 20)



Pampulha - Casa de Baile, Oscar Niemeyer, 1942.
In PAPADAKI (1950, p. 78)

EMERGÊNCIA: 1940-1945

Nos anos 40, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, juntamente com os demais representantes, estabelecem a arquitetura moderna brasileira como uma mistura inovadora e epicúrea de introversão e extroversão, aconchego e exuberância, ambigüidades e contrastes. Parte disso deve-se à correção na procura pela adaptação ao clima e à paisagem, que filtra o impulso funcional inicial, delineando um cunho de originalidade. A hibridação de tipos e motivos representativos e tradicionais no país soma-se a um esforço de adequação relevante, que gera frutos da melhor origem.

No primeiro ano da década termina a execução do Museu das Missões no Rio Grande do Sul, de Lucio Costa, e começa a construção do Hotel de Ouro Preto, de Oscar Niemeyer. Este é chamado pelo governador de Minas Gerais, Benedito Valadares, para projetar um cassino. Juscelino Kubitschek, prefeito de Belo Horizonte, entra em contato com o arquiteto e resolve promover a implantação de um bairro de lazer próximo ao aeroporto, ao redor do lago da Pampulha. Os projetos encomendados incluem, além do cassino, um hotel, um clube náutico, um clube de golfe, um restaurante com salão de danças, uma capela e sua casa — o conjunto forma um *jardim de circuito*. A área a ser desenvolvida volta-se para uma classe alta acostumada a unir a prática de esportes com outras atividades de entretenimento — a capela ameniza o clima mundano. Niemeyer parte para a caracterização dos equipamentos em função do programa e da situação, sem comprometer a unidade; busca inspiração em precedentes e posiciona-os em península, promontório ou ilha, de forma a triangular as vistas, resguardando a capela em base de terra recuada.¹ Ela é opaca em contraste com os demais edifícios que exploram a transparência e os filtros semi-transparentes; a adequação é perfeitamente estudada em cada caso, assegurando teor de obra de arte.²

A equipe de projeto inclui o engenheiro Joaquim Cardozo e o paisagista Roberto Burle Marx, e artistas como Portinari, Ceschiatti e Paulo Werneck. São construídos o Cassino — que nunca chega a ser utilizado com esta função devido à proibição do jogo, e que por isso se transformaria mais tarde em Museu de Arte —, o late Clube — que tem uso limitado com a interdição do lago por parasitas —, a Casa de Baile — igualmente sub-utilizada —, e a Capela São Francisco de Assis — que demora a ser consagrada. A casa de Juscelino, também construída (em sua segunda versão, sobre pré-existência) qualifica o esquema da casa Passos ampliando-o para adaptar-se. O tímpano da cobertura-borboleta de bordas em concreto é preenchido com troncos de madeira. E o esquema da casa Oswald, de 1938, amplifica-se no Golf Club.

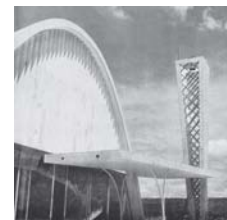
O Brasil entra na guerra contra o Eixo ao lado dos aliados em 1942, ano de inauguração do cassino da Pampulha. O late-Clube, a Casa de Baile e a casa JK são terminados no ano seguinte, quando começam as obras da Capela e do Hotel. Até 1943, Niemeyer utiliza arco

¹ “A referência imediata para a âncora do empreendimento é o Cassino da Urca carioca, desde a inauguração, em 1933, o mais popular ao lado do Cassino do Copacabana Palace, de Octavio Guinle e do Barão de Saavedra. (...) Aproveitando o potencial esportivo da lagoa, o late Clube faz o contraponto diurno do Cassino, com garagem de barcos, vestiários, piscina, salões de estar e festas. O Golfe é o contraponto terrestre do late, o campo funcionando como parque. A Casa do Baile é um restaurante dançante, com setor ao ar livre.” COMAS (2002, p. 173)

² “Trata-se, na verdade, de uma realização fundamentalmente nova, identificada técnica e formalmente com o século XX, mas que incorpora ao mesmo tempo, espiritualmente, uma fusão brilhante das grandes tendências permanentes da história da arte com os fatores que as inspiraram: a razão e a intuição.” BRUAND (1981, p. 114)



Pampulha - Iate Clube, Oscar Niemeyer, 1940. In PAPADAKI (1950, p. 89)



Capela, Niemeyer, 1943. In PAPADAKI (1950, p. 92)

parabólico e exoesqueleto estrutural no Teatro Municipal (1943) de Belo Horizonte e no Estádio Nacional (1941) no Rio de Janeiro, que é preterido em concurso a favor da equipe de Raphael Galvão e outros. O telhado de uma água do Hotel de Ouro Preto retorna na casa Cavalcanti (1940) e na sua casa na Lagoa (1942). Niemeyer faz estudo para a Torre de Água (1941) de Ribeirão das Lajes e para o Palácio das Artes (1941) de Belo Horizonte, onde tem construída, ainda, a casa Lima Pádua (1943); em Cataguases, faz a casa de Francisco Peixoto (1943) com telhado em duas águas, contemporânea do projeto da Prudente de Moraes Neto para o Rio de Janeiro, que deriva do estudo inicial da casa JK para a capital mineira. Do mesmo ano, ainda, são a casa não realizada de Charles Ofair e a realizada Johnson, em Fortaleza, esta com telhado em uma água de caimento posterior e pilotis em dupla altura ladeando a piscina.

Jorge Moreira termina o edifício Tapir no Flamengo com apartamentos *dúplex* e lança projetos para Porto Alegre, que incluem edifícios para a Caixa de Aposentadoria e Pensões dos Ferroviários (1940), o Centro Cívico (1943) — que se sobreporia ao tecido consolidado, arrasando-o —, e o Hospital de Clínicas (1942-52), este construído. O projeto do hospital tem base num prisma com duas torres de serviço nas laterais e bloco térreo coberto de *sheds*. As torres são eliminadas, bem como o auditório térreo, resultando numa barra limpa de 165 metros de comprimento. Os irmãos Roberto concluem o Hangar 1 do Aeroporto Santos Dumont (1940), utilizando exoesqueleto e seção ‘alada’. Projetam em seguida o Instituto de Resseguros do Brasil (1941)³ e o Liceu Industrial de São Paulo (1942); coincide com aquele a entrada de Maurício Roberto na sociedade dos irmãos Milton e Marcelo. Carlos Ferreira projeta um verdadeiro bairro no Conjunto Residencial do Realengo (1939-43), construído pelo Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários, e Atílio Correa Lima tem seu Conjunto Residencial Várzea do Carmo (1944) em São Paulo parcialmente construído. Vital Brazil projeta a sua casa em escarpa no Rio de Janeiro (1940), a Escola Raul Vidal para a Secretaria de Viação do Estado (1941) em Niterói e o Instituto Vital Brazil (1942), esses dois com o mesmo partido. Alcides Rocha Miranda integra o SPHAN e projeta, em Minas Gerais, a casa para o Diretor da Cia. Telefônica em Ouro Preto, a Prefeitura de Congonhas do Campo, e o Grupo Escolar para o Serro (1940), formalmente filiados ao Hotel de Ouro Preto; no Rio, faz sua casa e a do irmão Celso em Petrópolis (1942), e passa a envolver-se com a pintura.

Em São Paulo, Rino Levi projeta e constrói o Instituto de Filosofia Sedes Sapientiae (1940), o Cine Ipiranga, o Hotel Excelsior (1941) e o edifício Prudência (1945), além de casas com pérgolas e pátios, como a sua própria (1944);⁴ seguem-no Bernard Rudofsky, Daniele Calabi e Giancarlo Pianti. Já Vilanova Artigas projeta várias residências, destacando-se a primeira casa do arquiteto (1942), a Rio Branco Paranhos (1943) que lembra Wright, a Rivadávia de Mendonça e a Benedito Levi (1944).⁵ Enquanto isso, Henrique Mindlin propõe estudos para hotéis, constrói casas brancas urbanas como a de Jacques Bloch e edifícios como o Três Leões (1945), todos em São Paulo. No Rio, ganha

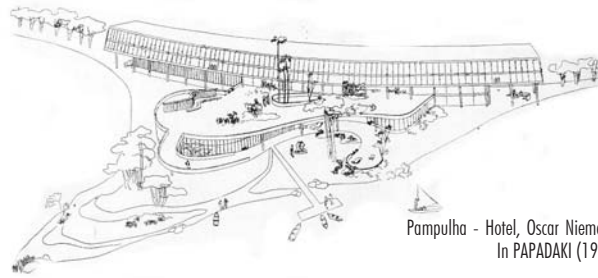
³ “Como o metro, a rima, o nemiístiquio, e a cesura para a gente de poesia, as regras clássicas de composição (harmonia) facilitam muito. São dificuldades que se transformam em instrumentos de desbravar. Tratando-se de regras clássicas, fomos buscar as mais clássicas, as que se encontram nos exemplos mais célebres das mais célebres épocas: o triângulo perfeito (3-4-5) e a seção de ouro, para os planos, e a progressão 2:4:6 para a s elevações, escolhendo a razão dois como módulo de composição.” ROBERTO (1964, p. 6)

⁴ Ver ANELLI et alii (2001).

⁵ Ver ARTIGAS (1997).



Pampulha - Cassino, Oscar Niemeyer, 1942. In PAPADAKI (1950, p. 70)



Pampulha - Hotel, Oscar Niemeyer, 1943. In PAPADAKI (1950, p. 110)

concurso para o Ministério das Relações Exteriores (1942), que não é levado adiante durante a guerra, e nem depois, devido aos planos para a mudança da capital federal. E Warchavchik ganha o concurso para o Estádio Municipal de Santos (1940), faz a casa de Raul Crespi (1943), e o Pavilhão de Praia da Sra. Jorge Prado (1945) no Guarujá, este sendo uma prévia do que seria a casa serrana rústica de Carlos Ferreira, de 1949.

Durante a Segunda Guerra Mundial a produção Internacional diminui nos países envolvidos. A França é ocupada pelos alemães e Le Corbusier retira-se para os Pirineus. Em 1942 é publicada *La charte d'Athènes*, e em 1945, *Les trois établissements humains, Manière de penser l'urbanisme* e *Propos d'urbanisme*. No mesmo ano, assina contrato com o Ministério da Reconstrução para construir uma Unidade de Habitação em Marselha, antes de partir em viagem de conhecimento da arquitetura norte-americana. Entre os demais projetos para as vítimas da guerra, não levados a cabo, estão as casas Murondins, com estrutura em troncos e telhado de duas águas desencontradas. Os projetos não executados também incluem a casa-tipo para contramestre utilizando os estudos para a casa Loucheur de 1929, a casa-tipo para engenheiro (1940) e a residência agrícola na Argélia (1942), todas propostas com materiais e mão de obra locais. Já as casas M.A.S (1940) são estandarizadas, pré-fabricadas e montadas a seco.

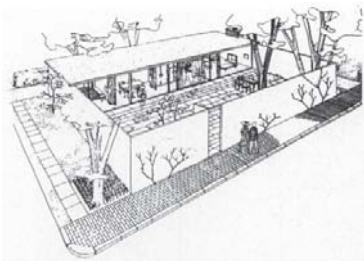
Os emigrados alemães ampliam suas experiências nos Estados Unidos, que está na liderança a anunciar a aceleração do processo de desenvolvimento. Marcel Breuer e Walter Gropius fazem a Chamberlain Cottage, uma pequena casa de fim de semana que bem poderia ser um protótipo ensaiado na Bauhaus. Mies van der Rohe, em meio aos muitos projetos para o Instituto Tecnológico de Illinois, produz uma de suas obras residenciais mais importantes — a casa para Edith Farnsworth (1945-50) em Plano, Illinois, em aço e vidro — com aspecto de precisão industrial. A Farnsworth é um dos arquétipos da casa de vidro, com apoios externos sobrepostos à pele de vidro que se protege com cortinas. Outro emigrado, o suíço Albert Frey, constrói sua própria casa mínima de no deserto perto de Palm Springs (1940) com planos de metal e vidro, seguindo o modelo proposto pela primeira vez por Rietveld e Mies e já testado na Aluminaire (1931). O alumínio é utilizado pelo americano Buckminster Fuller na segunda casa Dymaxion (1944) em Wichita, Kansas, uma máquina de habitar que se propõe ser autônoma e transportável.

Já Phillip Johnson faz sua casa pátio em 1942 em Cambridge, mobiliada com móveis de Mies e partido que remete às casas-pátio precedentes do mesmo autor, mas mais simplificado. Nesta, uma fachada em vidro abre-se para pátio único, paralelo e murado, contrastando com o entorno de subúrbio americano. E, na América Latina, Amancio Williams utiliza um riacho pequeno como mote para construir uma casa-

⁶ “En esta ocasión se puso de nuevo de manifiesto que el Movimiento Moderno era un proyecto todavía sin punto final que suministraba, como se demostraba en esta obra, ideas formales y técnicas sin obstruir el paso a cualquier alusión histórica.” DUNSTER (1998, p. 86)



Hotel de Ouro Preto, Niemeyer, 1940. In PAPADAKI (1950, p. 23)



Casa Phillip Johnson, 1942. In GALFETTI (2002, p. 71)



Casa Chamberlain, Walter Gropius e Marcel Breuer, 1941. In GALFETTI (2002, p. 83)



Casa Farnsworth, Mies van der Rohe, 1945. In www.urbandesign.it

ponte sobre um arroio para seu pai, em Mar del Plata, de planta única, elevada sobre um arco e acessível por duas escadas simétricas.⁶ A casa tem repercussão e pode bem ter sido retomada por Niemeyer ao projetar a casa no Rio de Janeiro em 1949, não sobre água, mas sobre o que parece ser um leito de arroio seco.

Uma política interna de desenvolvimento é prioridade nos primeiros anos do Estado Novo de Vargas. Ao mesmo tempo, os Estados Unidos preocupam-se em atrair o Brasil e outros países da América Latina para o lado dos aliados, investindo na *política da boa vizinhança*. Assim, o governo totalitário brasileiro abre-se para um plano de cooperação em larga escala com o governo norte-americano, que culmina em 1942, após o rompimento com o Eixo Berlim-Roma. *Brazil Builds*, o catálogo de Philip Goodwin (co-autor do Museu de Arte Moderna de Nova York) com fotos de Kidder-Smith, faz parte da estratégia de aproximação.⁷ A exposição realizada em janeiro de 1943 naquela instituição avança a difusão das obras modernas brasileiras para o mundo: a ABI, o MESP, o Esther, o Museu, o Pavilhão, o Hotel de Ouro Preto e o conjunto da Pampulha, entre outros exemplares notáveis, aparecem no catálogo, cujo subtítulo é *Architecture New and Old 1652-1942*. Dentre as oito casas publicadas estão a Cavalcanti, a do arquiteto na Lagoa e a Johnson, de Niemeyer, e a de Hermenegildo Sotto Mayor (1942), de Aldary Toledo em Araruama.

A mostra *Brazil Builds*, que passa por mais de 60 cidades, vai a Londres em 1944, ano em que são concluídos, dos Roberto, o IRB e a sua Colônia de Férias na Floresta da Tijuca — comprida e colorida, misturando tecnologias, materiais e efeitos —, e o Aeroporto Santos Dumont. No projeto para a Sotreq (1944), dos mesmos autores, destinado à exposição e venda de tratores Caterpillar, destacam-se os grandes vãos com arcos de madeira e cobertura de telhas de fibrocimento que não chega até o chão.

Jorge Moreira, junto com Affonso Eduardo Reidy, participa de concurso para a sede da administração central da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, no qual ficam em primeiro lugar; o edifício é um prisma alto sobre pilotis, com base ampliada e superestrutura como a cobertura composta da casa Oswald. Porém, ele não é viabilizado.⁸ Moreira projeta ainda Sanatório de Tuberculosos para o IPASE em Jacarepaguá e em Correias (com Carlos Leão, 1944-45), e a sede da Fundação Getúlio Vargas (1945) na esplanada do Castelo, que então já se mostra mais configurada. Leão começa uma série de ‘casas brasileiras’, como a de José Cláudio Costa Ribeiro (1943) em Cabo Frio, entre outras não publicadas. Os aeroportos de Manaus (1944) e de Belém (1945) são projetados por Vital Brazil, que também faz a sede do IAPI (1944) e a Estação Rodoviária de Niterói (1945). José de Souza Reis faz a Capela Metodista para Ouro Preto (1944-47) e Francisco Bolonha (que obtém o título de arquiteto no período) faz os pavilhões da Fonte Termal Andrade Junior em Araxá (1945-48), de bordas curvas referenciadas na Casa de Baile da Pampulha.

⁷ “A nova arquitetura estabeleceu-se no Brasil e terá que exigir atmosfera diversa daquela que tem sido facilitada pela mentalidade acadêmica da Escola de Belas Artes.(...) O Brasil lançou-se numa aventureira mas inevitável corrida. O resto do mundo pode admirar o que foi feito até agora e ver que melhores coisas serão ainda produzidas à medida que o tempo passar.” GOODWIN (1943, pp. 102-103)

⁸ “Contudo, esse é o ponto: a exploração duma série tipológica, que vai da banalidade do edifício de escritórios de aluguel até a expressão mais monumental do edifício representativo do governo e da nação.” COMAS (2002, p. 134)

⁹ “O Ministério é dórico, o Pavilhão é jônico; e o Cassino, coríntio na opulência; o Park hotel se risca com simplicidade toscana.” COMAS in MONTEZUMA (2003, p. 224)

¹⁰ “Pátios e treliças, varandas e beirais, personagens e lendas parecem ganhar espaços cada vez mais nítidos nas realizações do arquiteto desde o início dos anos 40, marcando esse ‘descolamento’ progressivo do discurso corbusiano. É certo que uma distância enorme já separa as residências do início dos anos 30, como a de Maria Gallo, por exemplo, e a casa Hungria Machado, dez anos depois. Mas a partir do projeto do Park Hotel é como se Lucio Costa deixasse, francamente, que as camadas da memória — de uma memória ancestral — fossem surgindo e conformando a obra ela mesma.” PEREIRA (1991, p. 89)



Dymaxion, Buckminster Fuller, 1944. In WEBB (2001, p. 59)



Casa del Arroyo, Amancio Willins, 1943-45. In ALDAY et alii (1996, p. 67)

Lucio faz apropriações eruditas do repertório colonial nas casas Saavedra, Hungria Machado, Heloísa Marinho (1941) e Paes de Carvalho (1944), e transpõe tais apropriações com maestria para um de seus projetos mais importantes, a urbanização do Parque Guinle. Planejado entre 1943 e 1944 em função da venda da mansão da família Guinle no bairro Laranjeiras, o conjunto prevê seis blocos a serem implantados em curva segmentada do tipo *crescent*, dos quais apenas três são construídos entre 1947 e 1953. Para a mesma família Guinle Lucio Costa projeta, em 1944, o Park Hotel no Parque São Clemente, em Nova Friburgo, cidade da região serrana. O loteamento tem caráter regulado por um plano que o enquadra num *estilo campestre*.⁹ No caso, a modernidade prova novamente não ser questão de materialidade — e os materiais são a pedra, provida por pedreira local, as cerâmicas, de fábrica de propriedade dos loteadores, e a madeira. Os pilares independentes são em pau roliço, bem como a estrutura do entrepiso e da cobertura. No andar superior, os dormitórios têm sacadas em balanço protegidas pelo beiral da cobertura em uma água. A circulação é coberta com outra água deslocada e mais baixa. Na fachada da entrada, mais opaca, sobressaem-se a marquise de acesso e as paredes de pedra que conduzem à recepção; na oposta, transparente, o ritmo é regular na parte superior, animando-se na parte inferior com os planos de vidro que ora se antepõem aos pilares ora recuam, para guiar ao acesso e diferenciar a sala de jogos do salão principal. O Parque Hotel, como várias outras obras do autor, é paradigmático na questão da relação franca entre o moderno e o tradicional, no caso um moderno elementar em roupagem tradicional rústica.¹⁰

Juscelino é substituído na Prefeitura de Belo Horizonte em 1945. Mesmo com o Cassino fechado e o Hotel abandonado, os projetos já edificados da Pampulha constituem o melhor exemplo de uma arquitetura moderna brasileira de base carioca, e que Niemeyer defende como sendo a verdadeira emergência.¹¹ Nesse sentido, arquitetura moderna e tradição acadêmica se postulam tacitamente como aliadas.¹² Oscar Niemeyer, embora sempre tenha enfatizado as preocupações sociais do arquiteto, não se furta a elaborar projetos para a elite, e mais ainda, para os representantes do poder; a pesquisa formal se amplia e enriquece na medida da liberdade provida pelos recursos disponíveis. A riqueza de sua invenção plástica provoca uma evolução benéfica no panorama nacional e mundial, ao passo que liberta a forma sem, no entanto, abandonar critérios. Há a procura por uma síntese, nos moldes de Lúcio Costa. Os projetos para o Yatch Club Fluminense (1945), situado entre o Botafogo e a Praia Vermelha, tem cobertura com leve curva, repetida mais tarde na casa Cavanelas (1954); já o Restaurante na Lagoa (1944) tem planta circular sobre pilotis e casa de botes coberta com abóbadas. Enfim, as opções formais que oferece ao esgotamento da concepção arquitetônica com o uso de elementos já conhecidos são muitas, impulsionando também seus colegas na exploração da ‘invenção’ carioca.¹³ O projeto para o Hotel de Friburgo (1945) lembra o esquema da casa Passos e da casa JK. Porém, ele não tem o mesmo interesse do realizado por Lucio Costa para o mesmo local (e tampouco se efetiva).

¹¹ “Não vou lhes dizer que a arquitetura brasileira — a que preferimos —, desenvolva e conhecida aqui e no estrangeiro, tenha surgido apenas com as obras da Pampulha, da Associação Brasileira de Imprensa e outros prédios construídos e projetados entre 40 e 50. Antes ela já se insinuava com algumas residências de Lucio Costa e Marcelo Roberto, para não citar outras, de Gregório Warchavchik, inclusive, construídas na mesma época, sem dúvida pioneiras, mas sem nenhuma característica local, e principalmente com o movimento moderno que Luiz Nunes iniciou em Recife com a colaboração de Fernando Brito e Joaquim Cardozo. O que pretendo dizer é que foi com as

obras da Pampulha principalmente — desculpem a referência — e com os outros projetos realizados entre 40 e 50 que ela tomou corpo, apresentando características novas, fazendo-se mais livre, mais leve e criadora.” NIEMEYER (1976-77, p. 16)

¹² COMAS in MONTEZUMA (2003, p. 226)

¹³ MAHFUZ (2001, p. 135) defende que: “Embora possa parecer estranho, pode-se dizer que Niemeyer é um arquiteto ‘clássico’, pois trabalha dentro de um sistema. A exemplo dos arquitetos da Renascença, ele emprega um

número limitado finito de estratégias compositivas e de elementos de composição — componentes de um repertório desenvolvido lenta e seguramente — para todos os problemas para os quais lhe é pedida uma solução arquitetônica. A chamada ‘tradição do novo’ não predomina no caso de Niemeyer; tão logo um novo elemento é inventado ou descoberto (...) passa a integrar seu repertório, convencionaliza-se e é passível de utilização para os mais diversos propósitos.”



Park Hotel São Clemente, Lucio Costa, 1944. In WISNIK (2001, pp. 81-82)

Em 1945, o curso de Arquitetura da ENBA é transformado em faculdade autônoma através de decreto-lei.¹⁴ Em *Considerações sobre o Ensino da Arquitetura*, texto deste ano, Lucio Costa define Arquitetura como *construção concebida com uma determinada intenção plástica, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de um determinado material, de uma determinada técnica e de um determinado programa*.¹⁵ Aponta também as diferenças entre os cursos de engenharia e de arquitetura e reivindica a reunião da arte com a técnica, que corresponderia à *recuperação do próprio conceito de Arquitetura*.¹⁶ No ano em que termina a Segunda Guerra Mundial, Getúlio Vargas é destituído da presidência pelos ministros militares e o General Eurico Gaspar Dutra é eleito. E depois de enfrentar atrasos decorrentes principalmente dos problemas econômicos advindos da guerra, o Ministério da Educação e Saúde Pública é inaugurado.

DADOS

Entre 1940 e 1945, as casas cariocas crescem em número — são 18 publicadas — em relação ao período imediatamente anterior, indicando aumento da clientela privada e das ofertas de trabalho, inclusive nos arredores da capital. Niemeyer atua de forma definitiva, confirmando sua destacada posição no panorama. De sua autoria há oito casas projetadas no período, das quais somente uma não é construída. Lucio Costa aparece em segundo lugar em número de casas, com quatro construídas, num dos períodos mais representativos da sua arquitetura residencial, se consideradas as obras concretizadas. Depois de Lucio vem Alcides Rocha Miranda (três casas, duas construídas). Aldary Toledo, Carlos Leão e Álvaro Vital Brazil têm uma casa cada.

A localização das casas divide-se entre a capital carioca e Petrópolis, Araruama, Cabo Frio, a capital mineira, Cataguases e Ouro Preto, e a capital cearense. Assim, predominam as casas de cidade, mas também há casas de campo e serra, de litoral ou de lago. Conseqüentemente, também os lotes variam entre médios e grandes, e as casas são implantadas soltas em terrenos predominantemente planos. A maioria delas tem área entre 250 e 400 m², seguida de uma parcela que fica entre os 100 e os 250, e de outra que tem entre 400 e 550 m². A mansão Saavedra e o palacete Hungria Machado, de Lucio Costa, são as exceções extremas, com área em torno dos 1000 m².

A grande maioria das casas tem volume constituído por dois pavimentos assentes no solo, ou dois pavimentos sobre base — quase sempre recuadas e permeáveis — ou pilotis. As casas térreas ficam em segundo lugar, e uma terceira e pequena parte refere-se a casas de um pavimento sobre base ou pilotis. Quanto às coberturas, o telhado em uma ou duas águas é quase uma constante. Os episódios de exceção são a laje plana com terraço (na casa de Vital Brazil), a laje inclinada (na Prudente de Moraes e na JK de Niemeyer), ou o telhado em quatro águas (na Hungria Machado). A estrutura independente aparece em algumas das casas de Niemeyer, mas a ocorrência maciça é a estrutura mista. Quanto à filiação, ao contrário das primeiras fases, evidenciam-se as referências tradicionais em detrimento do ‘estilo internacional’, que não mais precisa ser defendido. Com a disseminação da arquitetura moderna por horizontes distintos, a caracterização fecha-se mais em torno do ‘regional’ — sem perder a universalidade.

¹⁴ A primeira escola autônoma do país foi a Escola de Arquitetura de Belo Horizonte da Universidade de Minas Gerais, fundada em 1930; depois da criação da faculdade Nacional de Arquitetura em 1945, o reflexo se espalha: em 1947, surge a Faculdade de Arquitetura da Mackenzie, em São Paulo; em 1948, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP; em 1952, a Faculdade de Arquitetura da UFRGS; e em 1959, as faculdades de arquitetura das Universidades Federais da Bahia e de Pernambuco. Em São Paulo e no Rio Grande do Sul, as escolas são desmembramento dos cursos de arquitetura já existentes em Politécnicas ou Belas-Artes.

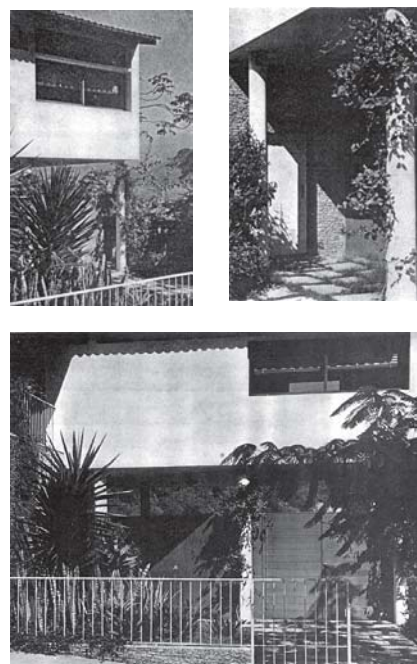
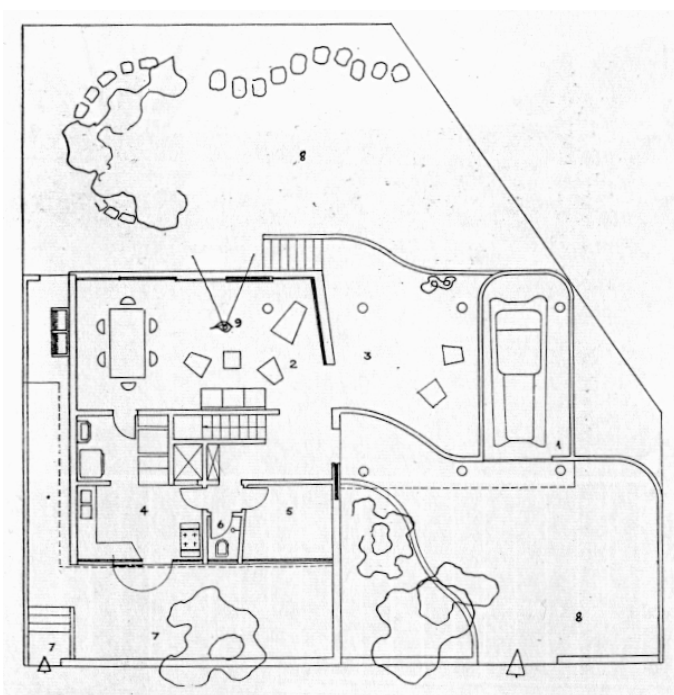
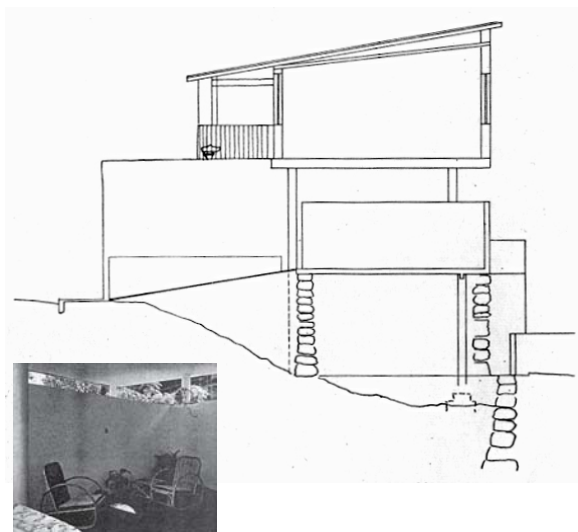
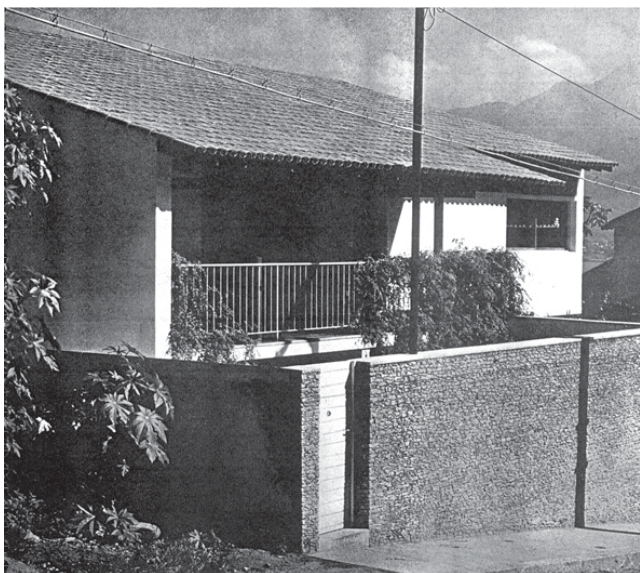
¹⁵ COSTA (1962, p. 113), *Considerações sobre o Ensino da Arquitetura*

¹⁶ COSTA (1962, p. 115), *Considerações sobre o Ensino da Arquitetura*

1940 - 1945: EMERGÊNCIA

NO.	DATA - ANO	CASA - PROPRIETÁRIO	AUTOR - ARQUITETO	CIDADE UF	NATUREZA DOCUMENTAÇÃO
34	1940	Cavalcanti	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	construção
35	1940	Do arquiteto	Álvaro Vital Brazil	Rio de Janeiro RJ	construção
36	1940	Do Diretor da Cia. Telefônica	Alcides Rocha Miranda	Ouro Preto MG	fragmento de projeto
37	1941	Barão de Saavedra	Lucio Costa	Correias - Petrópolis RJ	construção
38	1941	Argemiro Hungria Machado	Lucio Costa	Rio de Janeiro RJ	construção
39	1942	Heloísa Marinho	Lucio Costa	Correias - Petrópolis RJ	construção
40	1942	Hermenegildo Sotto Maior	Aldary Henriques Toledo	Araruama RJ	projeto
41	1942	Do arquiteto	Alcides Rocha Miranda	Rio de Janeiro RJ	construção (demolida)
42	1942	Celso da Rocha Miranda	Alcides Rocha Miranda (c/ Dubugras e Cabral)	Petrópolis RJ	construção
43	1942	Do Arquiteto	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	construção
44	1942	Herbert Jonhson	Oscar Niemeyer	Fortaleza CE	construção
45	1943	Juscelino Kubitschek	Oscar Niemeyer	Belo Horizonte MG	construção
46	1943	Charles Ofaire	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	projeto
47	1943	Francisco Inácio Peixoto	Oscar Niemeyer	Cataguases MG	construção
48	1943	Prudente de Moraes Neto	Oscar Niemeyer	Rio de Janeiro RJ	construção
49	1943	João Lima Pádua	Oscar Niemeyer	Belo Horizonte MG	construção
50	1943	José Cláudio Costa Ribeiro	Carlos Leão	Cabo Frio RJ	construção (demolida)
51	1944	Pedro Paulo Paes de Carvalho	Lucio Costa	Araruama RJ	construção

COMAS (2002)
GOODWIN (1943)
XAVIER et alii (1991)



nº: 34

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
grau: TRADICIONAL-MÓDERNO

situação: CIDADE
topografia: DECLIVE
ocupação: SOLTA
superfície: 250-400 m²
altura: 2 PAVIMENTOS / BASE
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: RECUADA
cobertura: TELHADO 1 ÁGUA

Planta, corte (esc. aprox. 1/250) e vistas

GOODWIN (1943, pp. 162-5)

Depois do bem sucedido Pavilhão de Nova York, Niemeyer, já no Brasil, recebe o encargo do Hotel de Ouro Preto devido à não aprovação das propostas de Carlos Leão e à intervenção de Lucio Costa através do SPHAN.¹ O projeto definitivo, após estudos de laje plana e de cobertura em duas águas, é aprovado em fins de 1939 e a pedra fundamental é lançada em 1940. A casa Cavalcanti, primeira construída do arquiteto, é datada do mesmo ano. Publicada em *Brazil Builds* (1943) com imagens, planta do térreo e corte, tem implantação substancialmente determinada pelas características do lugar, em sítio que então tem asseguradas as visuais em direção à lagoa Rodrigo de Freitas: o terreno quase quadrado de encosta desce em direção à lateral e aos fundos do lote, conduzindo à organização da planta de acordo com a topografia.²

A casa distribui-se em dois pavimentos sobre uma base estrutural compensatória do declive, sendo o acesso pelo nível da rua, intermediário, onde também estão garagem e varanda, além de cozinha, serviços com pátio à frente, dependência de empregada, sanitário e sala de estar voltada para a parcela posterior ajardinada. Não há indicação da distribuição dos demais cômodos no pavimento superior, que deve abrigar dormitórios e demais dependências íntimas.³

Da fachada da rua percebe-se uma linha divisória que diferencia parte do volume mais recuado à direita, apoiado sobre colunas, da parte assente sobre o solo, à esquerda. A correspondência, no alinhamento frontal, é dada pelo muro de pedras pequenas acinzentadas que fecha o pátio de serviços de um lado, e pelo gradil de ferro baixo que limita o acesso de carro e pedestres do outro.⁴ Os pilotis acomodam a varanda inserida entre a sala de estar envidraçada e a garagem opaca — porém definida por paredes mais baixas do que o pé-direito. Um pequeno jardim e uma parede curva que se desprende da estrutura conduzem até a porta de entrada lateral, posicionada no centro da planta; o carro entra direto, subindo uma rampa leve. A escada interna separa o setor de serviços do estar, nos fundos a sudoeste. A área social combina elementos modernos: delgadas colunas, paredes curvas independentes e planos em vidro, que permitem o intercâmbio do interior com a paisagem; o contraponto é dado pela cerâmica do telhado de uma água, as pedras dos muros, as alvenarias portantes brancas e as esquadrias em madeira pintada. A estrutura da cobertura é também de madeira, e a projeção, um L com o beiral avançado cobrindo a varanda no segundo pavimento.

Ao optar pela mistura contida de um modernismo em franco andamento com uma base tradicional de casa brasileira, o arquiteto consegue ser elegante sem precisar ser eloquente — a extroversão, presente em obras emblemáticas, é substituída por uma tênue contenção formal.

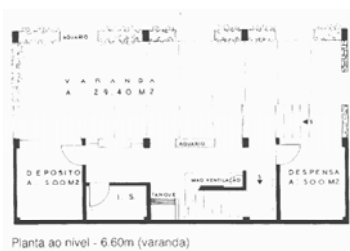
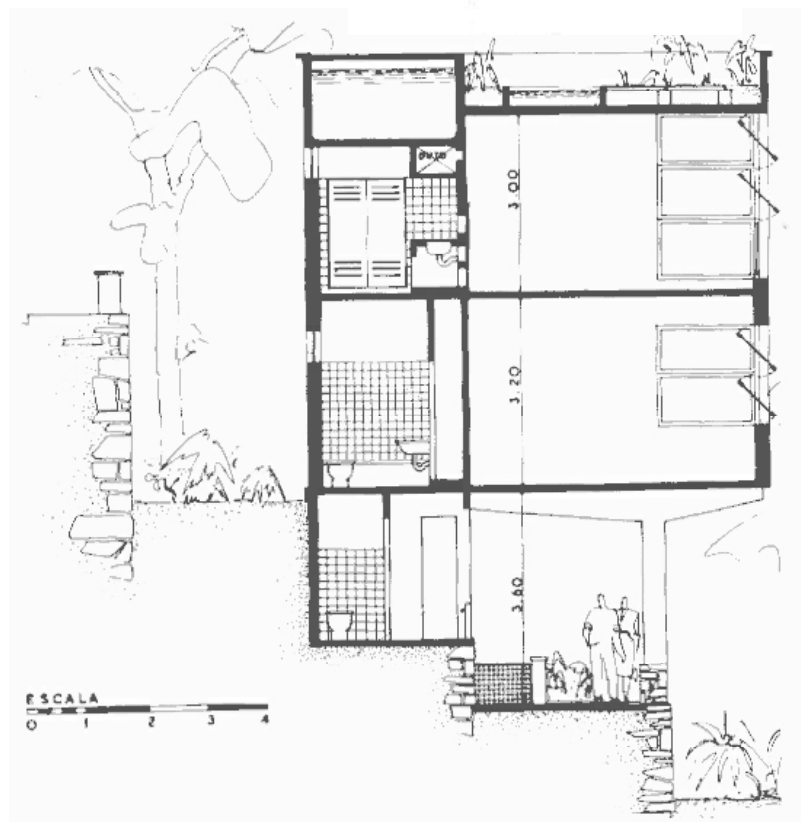
¹ “A lotação é aproximadamente 10% maior na proposta de Leão e seus apartamentos são mais flexíveis- mas a de Niemeyer tem menos corredor e mais banheiros, incorpora o veículo, é mais econômica no trato da topografia. As desvantagens do pastiche são intrínsecas ao partido adotado, as da proposta moderna não. O partido moderno é pragmaticamente superior, mas a correspondência sugere que a rejeição do projeto neocolonial tem base numa argumentação sobre estilo que parte de Lucio.” COMAS (2002, p. 161)

² As visuais hoje estão fechadas, mas preserva-se a privacidade nos fundos, resultado da apropriação cuidadosa do terreno.

³ XAVIER et alii (1991, p. 47) aponta erroneamente a localização da garagem num pavimento inferior. “No pavimento de acesso, ao nível da rua, encontram-se sala, cozinha e dependências de serviço; no superior, quartos e no inferior, garagem e varanda.”

⁴ “Excelentes proporções e material bem escolhido dão a esta casa um encanto particular. O pátio de serviço está oculto por um lindo muro de pequenas pedras cor de cinza, pormenor incomum e fresco na arquitetura brasileira.” GOODWIN (1943, p. 162)

ACB (1947)
 Arquitetura e Engenharia 6 (1947)
 CONDURU (1995) in AU 62
 CONDURU (2000)
 PDF 4 (1943)
 VITAL BRASIL (1986)
 XAVIER et alii (1991)



nº: 35

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
 grau: MODERNO

situação: CIDADE
 topografia: DECLIVE
 ocupação: DIVISAS
 superfície: 250-400 m²
 altura: 2 PAVIMENTOS/PILOTIS
 volumetria: JOGO DE VOLUMES
 base: RECUADA
 cobertura: LAJE PLANA TERRAÇO

Plantas (esc. aprox. 1/250),
 corte (esc. aprox. 1/125) e perspectiva

Arquitetura e Engenharia 6 (1947, p. 43) - perspectiva
 VITAL BRASIL (1986, p. 30)

1940
 Casa do arquiteto
 Álvaro Vital Brasil
 Rio de Janeiro RJ

Com o encargo do Instituto Vital Brazil, a ser inaugurado em Niterói em 1943, Álvaro Vital Brasil desenvolve outros projetos para a mesma cidade, como três escolas públicas (1941) e a Estação Central Ferroviária (1942). No Rio de Janeiro, projeta sua casa em Santa Teresa em 1940. Esta é publicada em *Arquitetura e Engenharia* (1947) sob o mesmo título de estudo publicado anteriormente na *Revista Municipal de Engenharia* (1943) — *Residências em Morros*. Com efeito, a casa está implantada num sítio em acentuado declive,¹ e a opção de voltar as aberturas para a parte posterior orientada para o sul permite a interação com toda a mata circundante bem como a visualização Baía da Guanabara ao longe.²

A base prismática é retangular, e a altura, tripla. O nível assente sobre o solo é semi-incrustado, liberando a porção que avança sobre o declive através dos quatro pilares. A organização em planta, que o corte claramente elucida, dá-se em duas faixas que definem prumadas: a mais interna — próxima do alinhamento —, que abriga os compartimentos menores e as circulações, e a mais externa, aberta para direção oposta — fundos do lote —, onde ficam os ambientes de permanência. São três pavimentos compactos, com percurso iniciado desde o acesso no nível da rua até a varanda, seis metros e meio abaixo. O portão de acesso é único para pedestres e veículos; o abrigo para carro sucede a rampa mínima, enquanto a porta de entrada para a residência obriga ao giro à esquerda. No vestibulo, a escada interna desce no sentido oposto ao do fluxo; a sala abre-se para a paisagem ocupando a maior área da planta, e a cozinha, paralela, completa a faixa mais estreita. No pavimento intermediário, logo abaixo, estão dois dormitórios e escritório, além do sanitário e rouparia, e, no pavimento inferior, depósito, despensa, serviços e a varanda.

O volume cúbico de estrutura independente é adequado ao pequeno programa e aos condicionantes físicos — topografia e vegetação.³ A pureza formal tem estreito vínculo com a clareza estrutural, tal como nos outros projetos de autoria do arquiteto. Nesta casa, a limpeza pode evocar a ‘estética do engenheiro’ (no caso, o próprio autor), como sugerem, por exemplo, as vigas de seção variável, mais altas em direção ao apoio, mais leves no extremo do balanço. A transparência das esquadrias contínuas da sala e dos quartos substitui qualquer reentrância e dispensa tratamentos de fachada; os caixilhos horizontais das basculantes realçam o quadro da paisagem, ampliado pela dobra numa das quinas, ao passo que aludem aos aquários existentes na varanda e na parede entre garagem e sala. A contemplação também é possível a partir do terraço ajardinado da cobertura, acessível por uma escada externa.

Se a rigidez presente nas casas anteriores ‘endurece’, nesta a fórmula chega a um equilíbrio notadamente indicativo de um caminho a ser seguido — como nos projetos para a sede do IAPI (1944), no edifício Clemente de Faria em Belo Horizonte (1946), no conjunto habitacional para o IPASE Vila Ipiranga em Niterói (1947), e no edifício Silvestre (1953),⁴ no Rio de Janeiro, para citar alguns exemplos.

¹ O que define um partido descendente, com o pavimento mais alto no nível da rua, enquanto que a casa Cavalcanti, do mesmo ano, ou a casa do arquiteto na Lagoa, de Oscar Niemeyer, por exemplo, elevam-se sobre a rua.

² “Não apontamos esta residência construída em Santa Teresa como exemplo ao que poderíamos aconselhar se outras fosse as condições de ‘planos gerais’ para estas zonas, mas tão somente mostraremos com ela o que tentamos conseguir: o máximo conforto, ofendendo ao mínimo as condições naturais do terreno.(...) Não fazendo ‘cortes’ ou ‘aterros’ desnecessários, não retiramos o

arvoredo que existia no local, não fazendo ‘estilos’ não agredimos o ambiente e pensamos que, pelo contrário, nos harmonizamos com o mesmo.” VITAL BRAZIL (1947, p. 42)

³ “É indubitável que em um clima quente como o do Rio as zonas residenciais fosse preferentemente situadas nas elevações, porém desde que tivéssemos como premissas o respeito à natureza.” VITAL BRAZIL (1947, p. 42)

⁴ Pela localização e pela implantação, vale mencionar o edifício situado na mesma rua de sua residência. O acesso pelo nível do passeio (através de uma ponte) e a distribuição em três níveis inferiores tem referência imediata na casa de 1940; note-se em especial o mesmo esquema na seção. VITAL BRAZIL (1986)



Vistas internas

VITAL BRASIL (1986, p. 29) - foto varanda
CONDURU (2000, p. 62)



Vistas externas

CONDURU (2000, pp. 60-61)



nº: 36

natureza da documentação: FRAGMENTO DE PROJETO
classificação: MODERNO-TRADICIONAL

situação: CIDADE
topografia: ACLIVE
ocupação: SOLTA
superfície: 250-400 m²
altura: 2 PAVIMENTOS / PILOTIS
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: RECUADA
cobertura: TELHADO 1 ÁGUA

Foto maquete

FROTA (1993, p. 122)

Alcides Rocha Miranda participa, na década de 30, de três eventos importantes: a reforma da ENBA sob a direção de Lucio Costa, a organização do I Salão de Arquitetura Tropical e a criação da Universidade do Distrito Federal em 1935, sob a direção de Anísio Teixeira, Secretário de Educação e Cultura. Durante a visita de Frank Lloyd Wright em 1931, Alcides é o intérprete entre ele e Warchavchik, com quem faz estágio na sociedade com Lucio Costa; posteriormente, trabalha com Baumgart, calculista do MESP, através de quem tem contato com Le Corbusier em 1936. Durante os dois anos de funcionamento do Instituto de Arte da Universidade do Distrito Federal, Alcides torna-se aluno de Portinari e colega de Aldary Toledo e Burtel Marx, passando a dedicar-se à pintura. Em 1940 integra o SPHAN, à frente da seção de Arte. Como técnico, é enviado a Diamantina, Parati, Serro e Ouro Preto.¹

Ouro Preto é a capital de Minas Gerais até 1896, ano da transferência para a planejada Belo Horizonte. A casa do diretor da Cia. Telefônica parece situar-se num terreno em aclave, tipo encosta, coberto de vegetação. O material publicado restringe-se a uma fotomontagem de maquete, sem mais referências. A casa é um prisma de base retangular, permeável no térreo em pilotis, dois pavimentos e cobertura de uma água em telhas capa-canal, sem platibanda na face do caimento, frontal. Uma rampa em dois lances na lateral conduz diretamente a um terraço no pavimento acima do térreo. Os pilotis, alinhados à projeção frontal do prisma, adaptam a construção à topografia levemente irregular. Dois vãos equivalem, no nível imediatamente superior, a uma abertura de piso a forro protegida por quebra-sóis verticais; outros três vãos correspondem em largura a uma ampla esquadria envidraçada de mesma altura, com proteção interna horizontal. No último pavimento, uma janela em fita superpõe-se a essa, com largura pouco menor.²

Alvenarias brancas contrastam o volume em relação à paisagem, bem como as linhas retas do corpo e dos apoios em relação às inclinadas da rampa. A fachada principal não tem saliências e destaca-se sem esforço. A rampa, de um lado, e o muro, de outro, seguindo o alinhamento, estabelecem contraponto com a base porosa limitada à projeção da edificação.

Ao entrar para o SPHAN, Alcides acompanha as controvérsias envolvidas na encomenda do Grande Hotel de Ouro Preto, que se instala com o projeto de Oscar Niemeyer, indicado por Lucio Costa. A casa moderna que projeta para Ouro Preto fica *fora do conjunto histórico*³ — a estratégia do afastamento é a preferida por Alcides, no intuito de evitar qualquer conflito ou *o falso antigo*.⁴

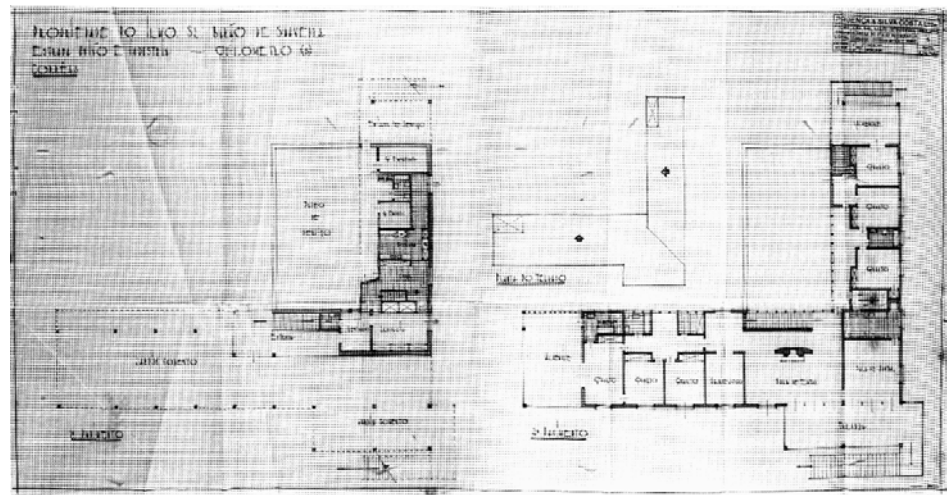
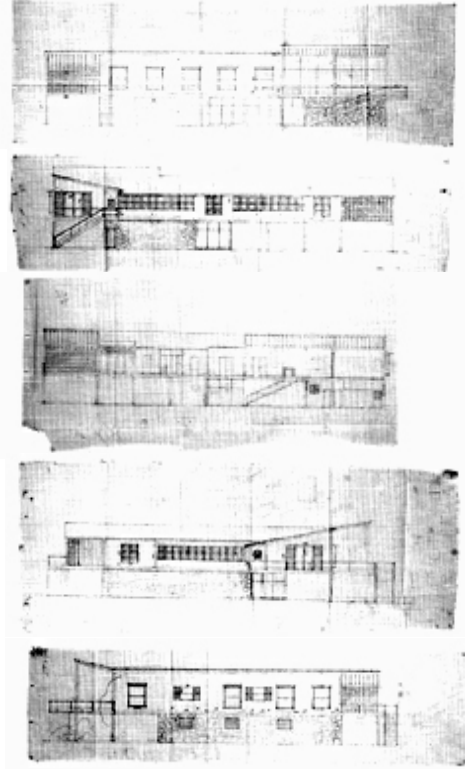
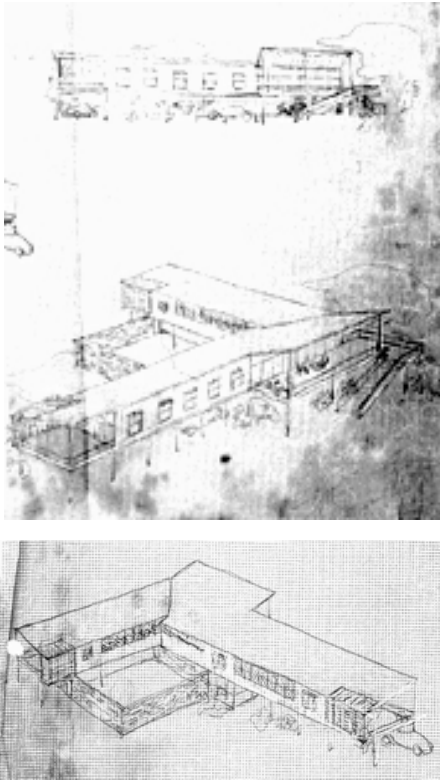
¹ “Nota-se que desde o momento em que entra para o SPHAN, quando convive com as controvérsias acerca do projeto do grande Hotel de Ouro Preto, Alcides Rocha Miranda não só percebe o significado das ações de revitalização nos chamados ‘centros históricos’ como as torna um dos temas centrais em toda sua obra.” NOBRE (1998, p. 136)

² “Usamos pilotis, rampas, brise-soleil e vidro, harmonizando-os com elementos do repertório vernáculo, como as treliças e as telhas canal, bem executadas na região.” MIRANDA in FROTA (1993, p. 122)

³ MIRANDA in FROTA (1993, p. 122)

⁴ “A melhor solução para tais casos consiste em situá-las à margem das construções locais, com agenciamento paisagístico, se não houver condições topográficas que as possam isolar do conjunto. Este é sem dúvida um problema que requer execução e estudos sérios, como uma obra de arte cujo autor terá que avaliar cada situação como caso único.” MIRANDA (1998, pp. 145-147)

Arquitetura 3 (1949)
 Arquitetura e Engenharia 11 (1949)
 BRUAND (1981)
 COMAS (2002)
 COSTA (1995)
 FERRAZ (1956) in Habitat 35
 SILVA (1991)
 WISNIK (2001)



nº: 37

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
 classificação: TRADICIONAL-MODERNO

situação: CAMPO - SERRA
 topografia: PLANO
 ocupação: SOLTA
 superfície: 1000-1250 m²
 altura: 2 PAVIMENTOS
 volumetria: JOGO DE VOLUMES
 base: RECUADA
 cobertura: TELHADO 1 ÁGUA

Plantas (esc. aprox. 1/750),
 fachadas e perspectivas axonométricas

WISNIK (2001, pp. 74-75)

As casas de Lucio Costa nos primeiros anos 40 atestam tanto a observação atenta de um repertório que se alimenta do vernacular, quanto a maneira criativa com que os diferentes recursos são assimilados e alinhados sob precisa correção formal. O exemplo máximo é dado pela casa de 1941 para o Barão de Saavedra,¹ sócio de Octavio Guinle nos Hotéis Palace.²

A casa tem a escala de uma sede de fazenda. O térreo, além de dependências de serviço e apoio acessíveis pelo 'pátio', é ocupado apenas com a escada que conduz ao ambiente social desde o vestíbulo envidraçado recuado em relação à projeção do pavimento superior. A partir daí, os cômodos distribuem-se pelas duas grandes alas do partido de planta elevada em L: dormitórios para a família numa ala, salas de estar, de almoço, de jantar e salas íntimas próximas à interseção, dormitórios de hóspedes na ala perpendicular, e alpendres nas extremidades. No vértice, destaca-se a varanda principal, com ricos detalhes de semi-vedação, e telhado em uma água com caimento em direção à parte interna do L — acompanhando o plano de cobertura de todo o bloco principal de estar. A varanda é quase um corpo anexo a esclarecer a importância dos espaços avarandados nos projetos, e tem acesso direto do jardim por uma generosa escada externa paralela à sua frente.³

A volumetria é moderna, com estrutura mista, sendo a porção independente utilizada com discrição. Esta contrasta com as venezianas e as pequenas persianas — que repetem o desenho tradicional de losangos coloniais —, com as telhas capa-canal, com os caibros do madeiramento aparente da cobertura, com as balaustradas e com os pisos de mármore e pinho-de-riça.⁴ Os avarandados, onde a combinação desses elementos é mais evidente, remetem aos espaços simultaneamente abertos e protegidos que circundavam as residências das elites cafeeiras do século anterior. O ripado que define um fechamento virtual obtém efeito admirável, inserindo-se de forma simples no conjunto, ao mesmo tempo em que denota o ajuste impecável entre o detalhe elaborado de certos elementos e a aparente simplicidade geral do edifício. Destaca-se, no interior, a pintura mural *Divina Pastora*, de Portinari.

O jornalista Geraldo Ferraz, em matéria especial na revista *Habitat* (1956), critica as possibilidades de um orçamento irrestrito na casa Saavedra, alegando que *a arquitetura que aí vemos se compraz na aplicação já excessiva dos motivos de ordem ornamental e decorativa, ou na prodigalidade luxuriante em cada pormenor*, nos muitos recursos expressivos. Confronta o extremo requinte dessa obra com a preocupação social do arquiteto, que, na ocasião da Conferência Internacional dos Artistas de Veneza (1952), buscava *colocar a arte abaixo da justiça social, como se o homem fosse dono do seu arbítrio e do arbítrio coletivo diante da história e de seus impulsos*.⁵ No entanto, a crítica é hoje irrelevante para esta análise; conta aqui a tensão gerada pela racionalidade universal frente às idiosincrasias locais. Não cabe um questionamento da eloquência formal com base em dados externos, de outra ordem que não a projetual. O arquiteto não afirma nem nega, simplesmente dá a resposta adequada para o problema proposto. Neste caso, uma gama de soluções em si muito simples são habilmente articuladas para chegar à criação de um ambiente de extremo bom gosto.⁶

¹ "Quando Carmem Proença perdeu um de seus filhos, Bento Oswaldo Cruz, seu cunhado, desejoso de contribuir (...), propôs ao marido, barão de Saavedra, a construção de uma casa de campo em Correias, sugerindo que o projeto fosse meu, o arranjo interno de Henrique Liberal, então entronizado "papa" cosmopolita da decoração, e os jardins de Buile Marx, item este que não ocorreu, porque o barão, sempre carinhosamente cordato comigo e obviamente sabedor do meu apreço pelo Roberto, não sei porque, — vetou." COSTA (1995, p. 220)

² A ligação do Barão de Saavedra com as artes vinha desde que o Hotel Palace, a partir de 1919, data da associação,

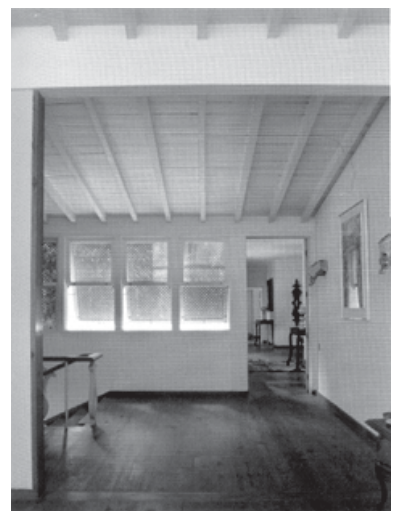
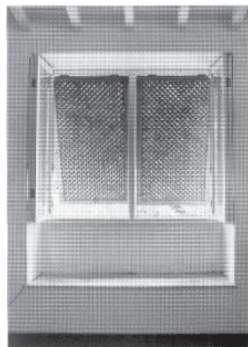
passa a abrigar exposições importantes, organizadas pela Associação de Artistas Brasileiros, presidida por Celso Kelly.

³ "E compreende-se que, com este nosso clima, tenha sido mesmo assim, pois, embora se fale tanto na luminosidade do nosso céu, na claridade excessiva dos nossos dias etc., o fato é que as varandas, quando bem orientadas, são o melhor lugar que nossas casas tem para se fica; e que é a varanda, afinal, se não uma sala completamente aberta?" COSTA (1962, p. 92), *Documentação Necessária*

⁴ Cfme. WISNIK (2001).

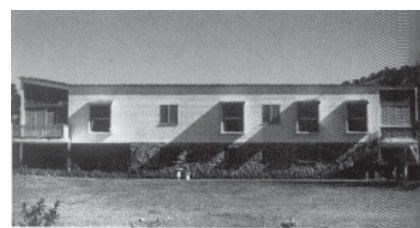
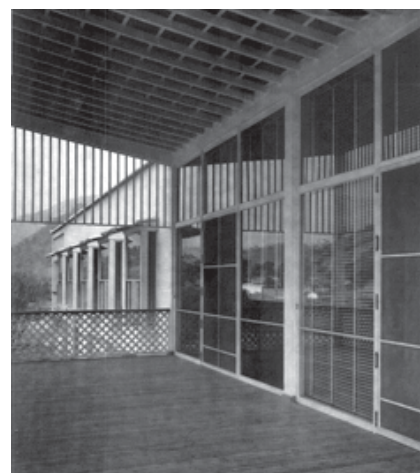
⁵ FERRAZ (1956, p. 42) introduz o comentário dizendo que a residência "marca um dos pontos alto da adequação da arquitetura brasileira diante das responsabilidades que a adesão às tradições comporta."

⁶ A casa está à venda. Somente o painel estaria valendo US\$ 1 milhão conforme a proprietária e herdeira, em artigo publicado no Jornal do Brasil em 02/08/2001. In: pesq.ib.com.br. Em outro artigo, NOBRE (2001, p. 1) comenta sobre o difícil destino de casas na mesma situação da Saavedra. In: www.vitruvius.com.br



Janelas, painel de Portinari e vistas internas

BRUAND (1981, p. 130) - foto inf. esq.
COSTA (1995, p. 221) - foto sup. esq.
WISNIK (2001, pp. 72-73)



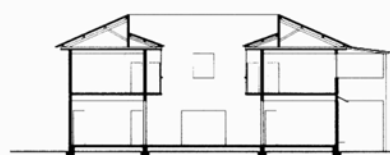
Janelas, painel de Portinari, vistas internas,
e na página ao lado, vistas externas e da varanda

BRUAND (1981, pp. 130-131) - foto inf. dir
COSTA (1995, p. 221) - janela
WISNIK (2001, pp. 70-73)

BRUAND (1981)
 CAVALCANTI (2001)
 COMAS (2002)
 COSTA (1995)
 Guia RJ (2000)
 MINDLIN (2000)
 SILVA (1991)
 WISNIK (2001)
 XAVIER et alii (1991)



ELEVAÇÃO NOROESTE 0 5m



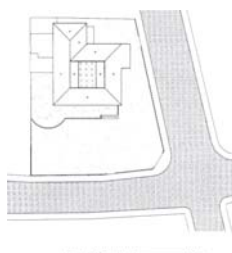
CORTE 0 5m



ANDAR



TÉRREO



IMPLANTAÇÃO 1:100



nº: 38

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
 grau: TRADICIONAL-MÓDERNO

situação: CIDADE
 topografia: PLANO
 ocupação: SOLTA
 superfície: 850-1000 m²
 altura: 2 PAVIMENTOS
 volumetria: PRISMA COMPACTO
 base: COPLANAR
 cobertura: TELHADO 4 ÁGUAS

Plantas (esc. aprox. 1/500),
 corte, elevação e vistas

MINDLIN (2000, pp. 44-5) - fotos dir.
 WISNIK (2001, p. 69)
 XAVIER et alii (1991, p. 50) - foto sup. esq.

A Casa Hungria Machado marca outro tipo de apropriação do problema da residência no que se refere ao partido e à sua implantação. Diferente da Saavedra, que se abre sobre um enorme terreno fora do perímetro urbano, essa constitui um corpo maciço implantado em lote de esquina, limitado pela malha urbana; e da interface com a via pública, procura resguardar-se com certa introspecção, recuando das testadas e organizando-se ao redor de um pátio.¹

O volume é cúbico, mas não há impedimento para o prolongamento posterior e para a adição de um pequeno corpo baixo na porção mais interna do terreno. Há uma hierarquia de composição esclarecida pela simetria adotada na face mais visível, que assume frontalidade e que conta com um grande pano envidraçado centralizado no térreo e uma banda seriada de aberturas em guilhotina ocupando toda a largura no segundo pavimento. O primeiro corresponde a uma varanda conectada ao pátio, a segunda, a terraços fechados e jardim de inverno. O coroamento faz-se com telhado de quatro águas, com beiral e forro horizontal.² A axialidade tem correspondência na planta quadrada que inclui os ambientes principais — como as duas salas idênticas ao lado do pátio —, mas não nas elevações secundárias, que incorporam os volumes apostos explorando o equilíbrio.³ A escada em um lance é perpendicular ao eixo, mas posicionada na mesma direção do acesso pela lateral, tratado com certo grau de privacidade. Cozinha e áreas de serviço opõem-se à esquina e têm ligação com o pátio secundário configurado por dependências de empregados de um lado e lavanderia de outro, encostada no vértice interno. Os dormitórios no segundo pavimento estão dentro de quatro apartamentos, cada qual acessando terraço individual. Preserva-se um anel de circulação ao redor do vazio, para o qual se abrem duas janelas em volumes salientes cobertas por beirais, repetidamente utilizadas.

Lucio Costa dosa equilibradamente elementos e tratamentos, velhos e novos. A solução do muxarabi que protege as janelas em balcões, de origem muçulmana e incorporado à arquitetura portuguesa, é retomada várias vezes pelo arquiteto;⁴ o uso de ornamentação delicada tomada de empréstimo a um repertório antigo tende, assim, a realçar as qualidades fundamentais da arquitetura contemporânea. Do mesmo modo, complementa-se a solidez volumétrica com a generosidade de aberturas, a estrutura mista em concreto e alvenaria com cobertura em telhas capa-canal, e superfícies lisas com aberturas dotadas de texturas ou estrias — como as da fachada principal, onde ainda ocorre a mudança de orientação das lâminas de proteção solar: abaixo, quebra-sóis verticais, e acima, persianas horizontais, ambos internos. O jardim de Burle Marx, hoje descaracterizado, contribui na articulação entre espaços internos, semi-internos e externos.

A incorporação dos motivos da arquitetura tradicional nunca é feita em detrimento da contemporaneidade, prioritária sempre. Correto é falar em transposição, pois o repertório recriado resulta totalmente novo, sem deixar de conservar afinidades com as origens. A apropriação denota certo sentido de caracterização e de decoro.⁵

¹ A casa situa-se numa esquina murada da Visconde de Albuquerque (a rua do Canal) no Leblon, e hoje é sede do Consulado da Rússia no Rio de Janeiro.

² Cfme. WISNIK (2001).

³ “Sua concepção básica é a dum telhado de quatro águas truncado em retângulo, com a cumeeira sobre os topos das paredes que limitam o pátio. A concepção se enriquece e se complica com a configuração quadrada do pátio e a introdução, em lados opostos do andar superior, de dois

corredores em balanço. Estes dão direção ao pátio de planta quadrada. Vinculam acima o hall do andar superior ao jardim de inverno aposto e protegem abaixo a ligação com a varanda.” COMAS (2002, p. 172)

⁴ “Algo semelhante à velha janela-conversadeira das sacristias está presente. Portátil, já traz em si a cadeira na exata medida e há inclusive o recurso a uma paisagem cativa, através dos pátios verdes, recolhidos no interior da residência. Então, para que subir em tetos?” SILVA (1991, p. 82)

⁵ “Pavilhão, casa Saavedra e casa Hungria Machado podem ler-se como uma série de exercícios sobre temas similares, quer como composição quer como caracterização de diferentes expressões de domesticidade. Assim, por exemplo, sob um aspecto, o Pavilhão ocupa uma posição intermediária entre a contenção introspectiva máxima da Hungria Machado à expansividade máxima da Saavedra rural. De outro, o Pavilhão é a exacerbação das duas casas, em correspondência com a mudança de programa.” COMAS (2002, p. 173)

O período de 1941 a 1943 testemunha a consolidação do raciocínio moderno sobre a base vernacular como principal instrumento de elaboração da arquitetura residencial de Lucio Costa. A gênese que cria tem base sólida em referenciais como a casa portuguesa, a oca indígena e as casas bandeirista, de fazenda, de arrabalde e de cidade brasileiras. A hábil integração da tradição com a modernidade, tão invocada quando se fala do autor, é levada a cabo sem sacrifício do presente em nome do passado. Ele consegue dar a programas semelhantes uma série de variações que impedem qualquer monotonia.

A casa da Sra. Roberto Marinho,¹ localizada em Correias (distrito de Petrópolis), apresenta um acentuado caráter rústico. É composta de dois apartamentos que se distribuem em torno de um núcleo central, enquanto se integra com a natureza circundante através da horizontalidade. Lucio Costa faz uso de soluções anteriores bem sucedidas, presentes nas casas de Roberto Marinho, de Argemiro Hungria Machado, e do Barão de Saavedra, mas tratadas com roupagem nova — como pode ser visto na varanda e no pátio, na pequena elevação de um dos lados, ou nas aberturas.

Nos croquis perspectivos — que mostram uma vista ‘olho de pássaro’ e outra no nível do observador —, fica demonstrado o percurso desde o portão de acesso até a casa; circundando-a pela lateral, chega-se ao abrigo para carros posterior, à esquerda. A adequação topográfica é feita por muros em pedra, curvos, que à direita definem também uma área gramada *para as crianças*. A continuidade da curva indica o *caminho para o bosque*.² As portas de entrada principais são localizadas uma de cada lado, abrindo-se para as salas de estar. Uma das salas conecta-se com um pátio, outra com uma varanda frontal e com uma sala de jantar ligada a um terraço nos fundos. A varanda frontal também tem passagem para o dormitório do apartamento da esquerda; no da direita, três dormitórios e banhos ocupam o corpo situado sobre a cota mais elevada. Cozinha e serviços são contíguos ao abrigo de carros.

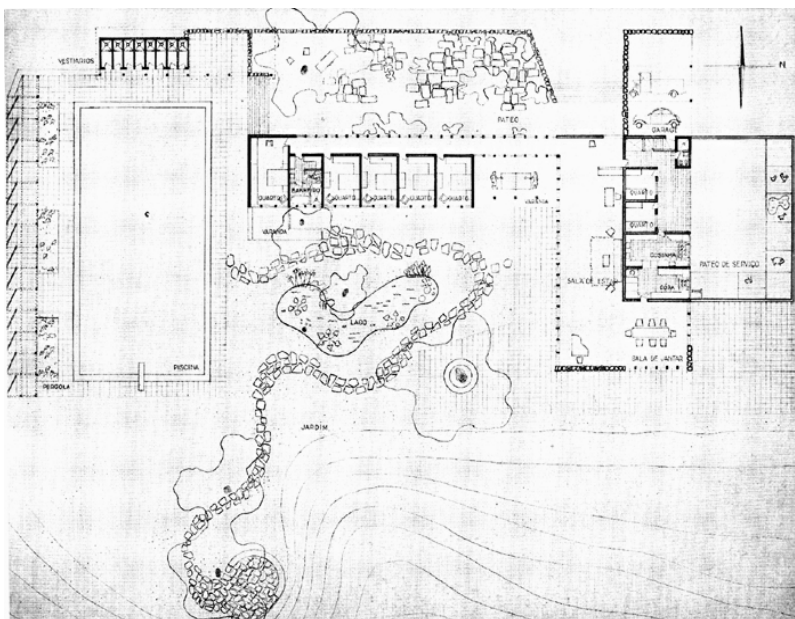
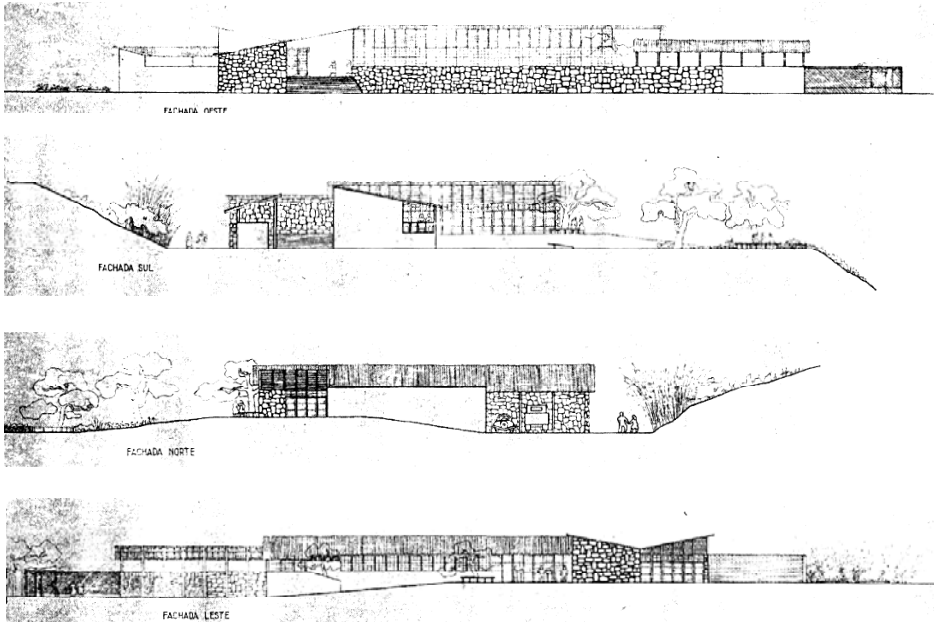
O telhado em duas águas é recortado para adequar-se ao contorno irregular, mas nem por isso perde o sentido de unidade. A seqüência de janelas venezianadas dá privacidade aos dormitórios, ao passo que a esquadria de caixilhos menores protege o avarandado, numa variação de aberturas que se faria sempre presente, a enriquecer o invólucro. Beiral de telhas cerâmicas com pintura esmaltada é toque de refinamento na aparente rusticidade que tira a marcação temporal.³ A despreocupação com a afirmação de um espírito de época não deixa margem para que se possa confundir sua origem moderna; a estratégia de Lucio Costa é deixar transparecer a estruturação formal em prol da independência da arquitetura contemporânea, sem restringi-la aos cânones oficiais, abrindo, assim, possibilidades de sobreposição de épocas, que acabam por resultar em certa atemporalidade.⁴

¹ Heloísa é filha de Bento Cruz, mencionado pelo autor também na nota referente à casa Saavedra. Cfme. COSTA (1995).

² Cfme. indicações no desenho de planta. COSTA (1995, p. 222)

³ “Os telhões de louça lá são raríssimos. No Porto, andei procurando e encontrei apenas umas cinco casas com beiral de telha azul e branco. Quer dizer, tudo era para exportação. Isto não só adoçou a aquela frieza neoclássica como propiciou a convivência daquelas casas de platibanda com as de beiral...” COSTA (1987, p. 3)

⁴ “De fato, excetuando-se o período neocolonial anterior a 1930, a incorporação de motivos tomados de empréstimo à arquitetura luso-brasileira jamais foi feita em detrimento do caráter estritamente contemporâneo das obras de Lucio Costa. (...) Aliás, os elementos tomados de empréstimo propriamente ditos são bastante raros, tendo Lucio Costa se dedicado mais a transposições: dessa maneira, conseguiu elaborar um vocabulário absolutamente novo, conservando, ao mesmo tempo, profundas afinidades com a tradição local.” BRUAND (1995, p.132)



nº: 40

natureza da documentação: PROJETO
grau: MODERNO-TRADICIONAL

situação: CAMPO
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA
superfície: 400-550 m²
altura: TERREO
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: n/a
cobertura: TELHADO 1 ÁGUA

Elevações e planta (esc. aprox. 1/750)

GOODWIN (1943, pp. 176-177)

1942

Casa Hermenegildo Sotto Maior
Aldary Henriques Toledo
Araruama RJ

Aldary Toledo, formado na ENBA em 1939, é um dos arquitetos que colaboram na mudança de feição da pacata cidade mineira de Cataguases. Ao lado dos arquitetos Oscar Niemeyer e Francisco Bolonha, do pintor Cândido Portinari e do escultor José Pedrosa, Toledo tem papel importante na produção moderna local, que tem suas raízes no movimento Verde dos anos 20 (1927-1928), e continuidade marcada a partir de 1940, quando o apoio do mecenato às manifestações do movimento moderno é visto como instrumento de transformação da sociedade.¹

Antes dos projetos mineiros, a publicação em *Brazil Builds* (1943) — entre outras oito casas apenas — do projeto para a Fazenda São Luiz pode ser entendida como um reconhecimento assegurado no panorama brasileiro e internacional. A casa Sotto Maior fica junto ao lago de Araruama, a leste de Niterói. A casa destina-se fundamentalmente ao lazer e ao descanso, privilegiando o convívio em área aberta e oferecendo *todas as facilidades para a vida ao ar livre*.²

O projeto surpreende pela objetividade com que traça a abordagem das variáveis em questão. O sítio oferece ampla vista da paisagem, incrementada com o pequeno lago, com o jardim de flores e algumas árvores que guiam o caminho desenhado. A casa fica em meio a uma área acidentada, com a frente — leste — emoldurando este quadro. O partido adotado facilita sobremaneira o zoneamento e a articulação entre as diferentes partes. Desenvolvida toda no nível térreo, a casa tem planta em L e complementa-se com uma piscina retangular; a área de intervenção forma então um U. A organização é ortogonal e a setorização é clara. A área íntima ocupa o retângulo alongado entre a área social e a piscina; cinco dormitórios encadeiam-se em linha, interrompida somente pelo banho, que segue a mesma largura modular. A circulação volta-se para o pátio posterior, estendendo-se por mais dois módulos até a ala adjacente, perpendicular, que abriga as salas; uma área de interseção entre o retângulo social e outro deslocado do L abriga cozinha, despensa e dormitórios de empregada, alinhados com a garagem e abertos para um pátio de serviços. Articulando as duas alas está a varanda, que configura o vazio intermediário, correspondente ao prolongamento da galeria de circulação — única barreira para os fundos, estreita e transparente. Atrás da piscina há uma seqüência de vestiários e ao lado, paralela, uma pérgola.

As fachadas são tratadas em função de sua correspondência com os ambientes internos; muros, bases e paredes de pedra misturam-se assim, *com propriedade*, aos planos envidraçados estruturados em madeira a intervalos mínimos.³ As coberturas, em uma água, inclinam-se ora para um lado ora para outro, levando sempre em conta os alinhamentos.⁴ O resultado do rigor é elegante, ainda que marcadamente simplificado e esquemático no manejo da materialidade frente à espacialidade.

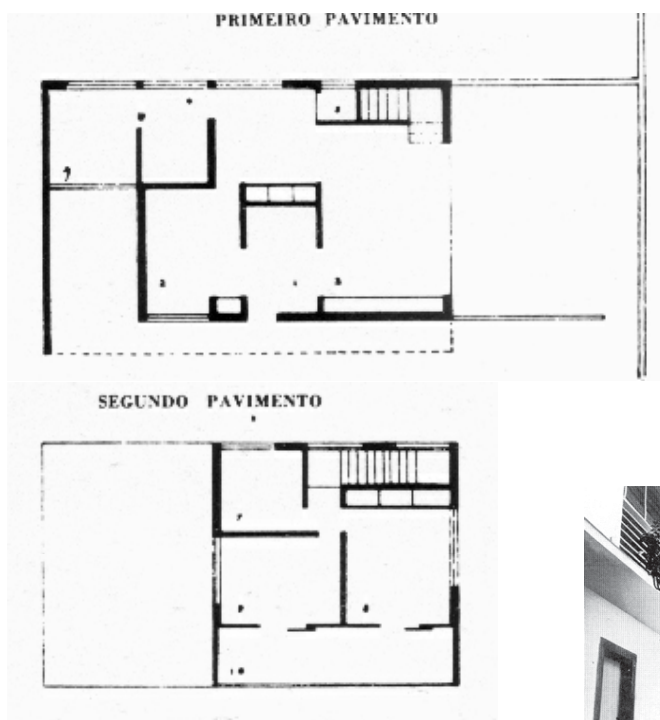
¹ O projeto para o Hotel, inaugurado em 1951, é feito em parceria com Gilberto Lemos e tem referência no Colégio projetado por Niemeyer. Bolonha inicialmente integra a equipe do escritório de Aldary. In: www.asminasgerais.com.br

² Cfme. GOODWIN (1943, p. 176).

³ “Wall are of fieldstone, glass, or wood screens, each material used with propriety.” GOODWIN (1943, p. 176)

⁴ “A utilização das meias águas do telhado, a pedra de paredes e nos muros de contenção dos terraços, os tabiques de vidro ou madeira, as janelas corridas de guilhotina servem uma organização espacial mais diagramática e uma materialidade mais rústica que as casas de Lucio. O espelho d’água de bordos amebóides e o muro curvilíneo irregular acrescentam a nota de contraste no jardim a oeste, precedendo o declive acentuado em direção ao lago.” COMAS (2002, p. 162)

ACB (1947)
Caramelo 10 (1998)
COMAS (2002)
FROTA (1993)
PDF 2 (1948)
XAVIER et alii (1991)



nº: 41

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO (DEMOLIDA)
grau: TRADICIONAL-MODERNO

situação: CIDADE
topografia: PLANO
ocupação: DIVISAS
superfície: 100-250 m²
altura: 2 PAVIMENTOS
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: AVANÇADA - COPLANAR
cobertura: TÊLHADO 1 ÁGUA

Plantas (esc. aprox. 1/250)
e vistas externas

FROTA (1993, pp. 166-167) - plantas e foto sup. dir.
ACB (1948, p. 23)

Publicada na *Revista Municipal de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* em 1948 e no volume *Arquitetura Contemporânea no Brasil* um ano antes,¹ a casa do arquiteto no bairro de Botafogo também reflete o *espírito da vivência no Serviço do Patrimônio Histórico de então*,² em formação, ao qual se dedica plenamente.

A casa, bastante compacta, está situada nos fundos de outra, acessível por *pequena rua com calçamento mineiro de pedras roladas*.³ A vista frontal revela uma edificação simples, de dois pavimentos com cobertura de telhas capa-canal com beiral. A planta do pavimento térreo tem origem numa figura retangular, e a do segundo é quadrada, com projeção alinhada à direita no volume. Junto à divisa esquerda há o vão da garagem, coberto por uma laje adaptada para manter uma árvore antiga. A fachada fotografada é praticamente toda vedada por alvenaria rebocada, com aberturas correspondendo somente no atelier e à porta de entrada quase centralizada. O muro continua até a divisa da direita, no encontro com a qual tem passagem para o pátio lateral internalizado. Um vestíbulo conduz ao estúdio-atelier de um lado, e à sala de estar de outro. Nos fundos da garagem fica uma área destinada aos serviços, com a cozinha não indicada provavelmente intermediando área social e de serviço. Sob a escada, no fundo à direita, há um lavabo. A chegada dessa escada no segundo pavimento é restrita ao essencial, configurando uma circulação de dimensões mínimas para o acesso ao banho nos fundos e aos dois dormitórios voltados para a varanda da frente.⁴

Aberturas generosas ocorrem em todas as faces, destacando-se as portas de correr dos dormitórios, dotados também de janelas laterais. A varanda recebe proteção dupla de venezianas: uma faixa em alumínio esmaltado, e outra em madeira, na cor natural, configurando uma *caixa de sombra que substitui o muxarabi*.⁵ A textura estriada horizontal de semi-vedação contrasta com o plano liso e fechado do térreo, e é referenciada pontualmente na esquadria do atelier, na qual as venezianas, ao invés de sobrepostas ao vidro, são antepostas por dentro.

Mesmo localizada na capital carioca, a casa do arquiteto guarda paralelos com o projeto para Minas e utiliza elementos da arquitetura vernacular, aplicados sem literalidade. O hábil manejo da construção tradicional em prol de um resultado moderno passa pela abstração formal, e a lição é dada tanto por Alcides Rocha Miranda quanto por Lucio Costa, o que evoca a trajetória comum pelo SPHAN com as decisões tomadas em conjunto (Alcides à frente da Seção de Artes, Drummond à frente da Seção de História, da Divisão de Estudos e Tombamentos dirigida por Lucio Costa),⁶ e a valorização do passado como ferramenta para a construção do presente.⁷

¹ *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1947) e *Revista Municipal de Engenharia da PDF 2* (1948).

² MIRANDA in FROTA (1993, p. 166)

³ Idem (1993, p. 166)

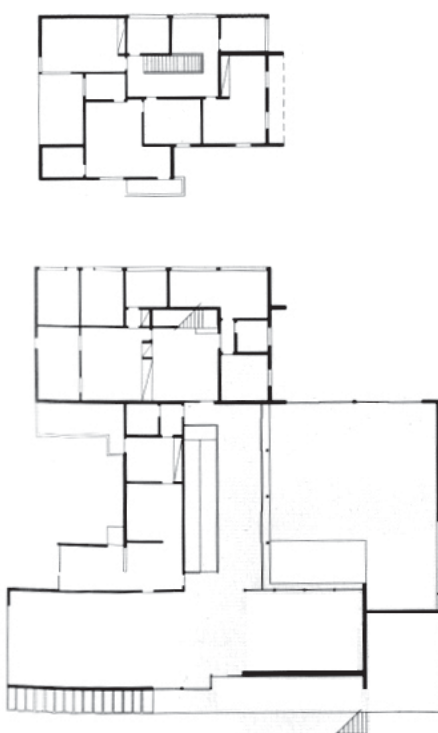
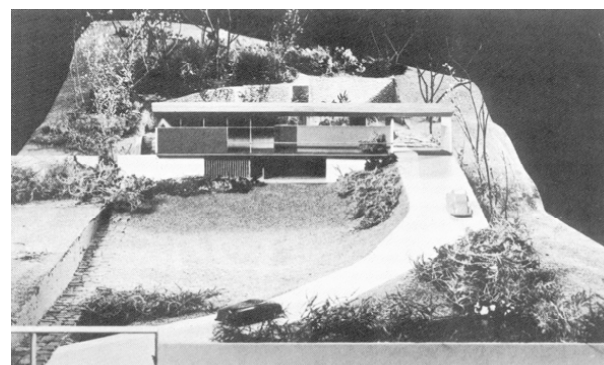
⁴ "(...) os compartimentos principais fluem em torno duma alcova central não sem lembrar um Wright compactado." COMAS (2002, p.175)

⁵ MIRANDA in FROTA (1993, p. 166)

⁶ "Raramente propúnhamos tombamentos em separado. Os livros de tomo de História e de Arte eram quase sempre usados simultaneamente, depois da aprovação de Lucio." MIRANDA in FROTA (1993, p. 115)

⁷ "Aqui, no Rio, venho me dedicando a conciliar o novo com o antigo, através de projetos que integram criação, contemporânea ao passado expressivo, no tecido urbano da cidade." MIRANDA in FROTA (1993, p. 115)

CAVALCANTI (2001)
COMAS (2002)
FROTA (1993)



nº: 42

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
grau: MODERNO-TRADICIONAL

situação: CIDADE
topografia: ACLIVE
ocupação: SOLTA
superfície: 700-850 m²
altura: 2 PAVIMENTOS / BASE
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: COPLANAR
cobertura: TELHADO PLANO

Plantas (esc. aprox. 1/500),
vistas externas e maquete

CAVALCANTI (2001, p. 61) - plantas
FROTA (1993, p. 172-173)
<http://www.vitruvius.com.br/ac/ac004>
- foto central dir.

No mesmo ano em que projeta sua casa, Alcides Rocha Miranda projeta a casa para o irmão industrial, proprietário da Panair.¹ A casa situa-se no fundo de lote do centro histórico de Petrópolis, vizinho ao da mansão eclética da família; esta, de 1884, fôra projetada pelo avô materno de Alcides em meio a jardins de Glaziou.² Na casa do irmão Celso, um acréscimo de área é feito com a compra do terreno da frente, com acesso para a rua, quando se dá a reconstituição do relevo e do curso do córrego.³ A imagem da maquete esclarece a apropriação do sítio, com o acesso veicular partindo da esquerda e ascendendo até o abrigo vazado, localizado na ponta direita. Taludes fazem a compensação dos desníveis, facilitando o encaminhamento pela cota mais baixa. A vegetação estudada colabora na ambientação, que destaca as linhas retas da cobertura em meio ao verde que se eleva repentinamente logo atrás da construção.

O projeto inicial prevê a implantação em pavimento único com alpendre, generosamente espalhado sobre o verde do sítio a exemplo das casas mineiras — e assim começa a ser construído. Ganha, tempos depois, a adição de um *sobrado* e uma área social maior.⁴ A planta é definida pela justaposição de figuras retangulares que formam um grande volume, com barra frontal alongada, posicionada paralelamente ao corpo de dupla altura posterior. A ligação entre os dois é perpendicular, com ampla área de circulação na qual se destaca uma rampa extensa em dois lances, que sugere ligação com o nível inferior. Um pátio destinado à garagem, originalmente vazado, recebe fechamento envidraçado e cobertura. A porção anterior é totalmente integrada, sem divisórias, diferentemente do outro bloco, compartimentado ao redor de uma escada posicionada no núcleo.

A casa tem estrutura mista em aço e madeira, aparente nos pilares esbeltos em linha ao lado do vidro da circulação, e nos beirais altos com fechamento também em madeira. Acabamentos com o mesmo material nos interiores são também valorizados, como o forro da zona social, mantido livre com o recurso das paredes em tabique.⁵ Aberturas de piso a forro, como portas de correr ou esquadrias envidraçadas, são intercaladas por janela em fita alta na fachada principal, soltando o plano de cobertura, garantindo a continuidade interna-externa do plano horizontal e permitindo a iluminação e a visualização das árvores no exterior.

Apesar do arranjo aditivo e da dimensão total da construção, a casa conserva a horizontalidade dominante, devido à proporção do grande bloco frontal. Os planos são trabalhados em quadrantes, com alternância de opacidade, transparência, direção vertical ou horizontal, aberturas e fechamentos. Das casas do arquiteto, esta apresenta a aplicação mais refinada dos temas comumente eleitos entre a cultura erudita e a apropriação vernacular.⁶

¹ Cfme. CAVALCANTI (2001).

² “Certa vez fui, na minha primeira ‘Lancia’, azul de paralamas pretos, visitar a casa dele no fundo de um jardim agenciado e arborizado por Glaziou. Ao passar da luminosidade matinal típica de Petrópolis para o interior penumbroso da casa, a sensação foi inesquecível, como se ao simples transpor de uma soleira retrocedesse de chofre para o ‘fim do século’ europeu: as cortinas, os tapetes, o mobiliário, os lustres, o cheiro, — tudo.” COSTA (1995, p. 432), em depoimento pelos 80 anos de Alcides.

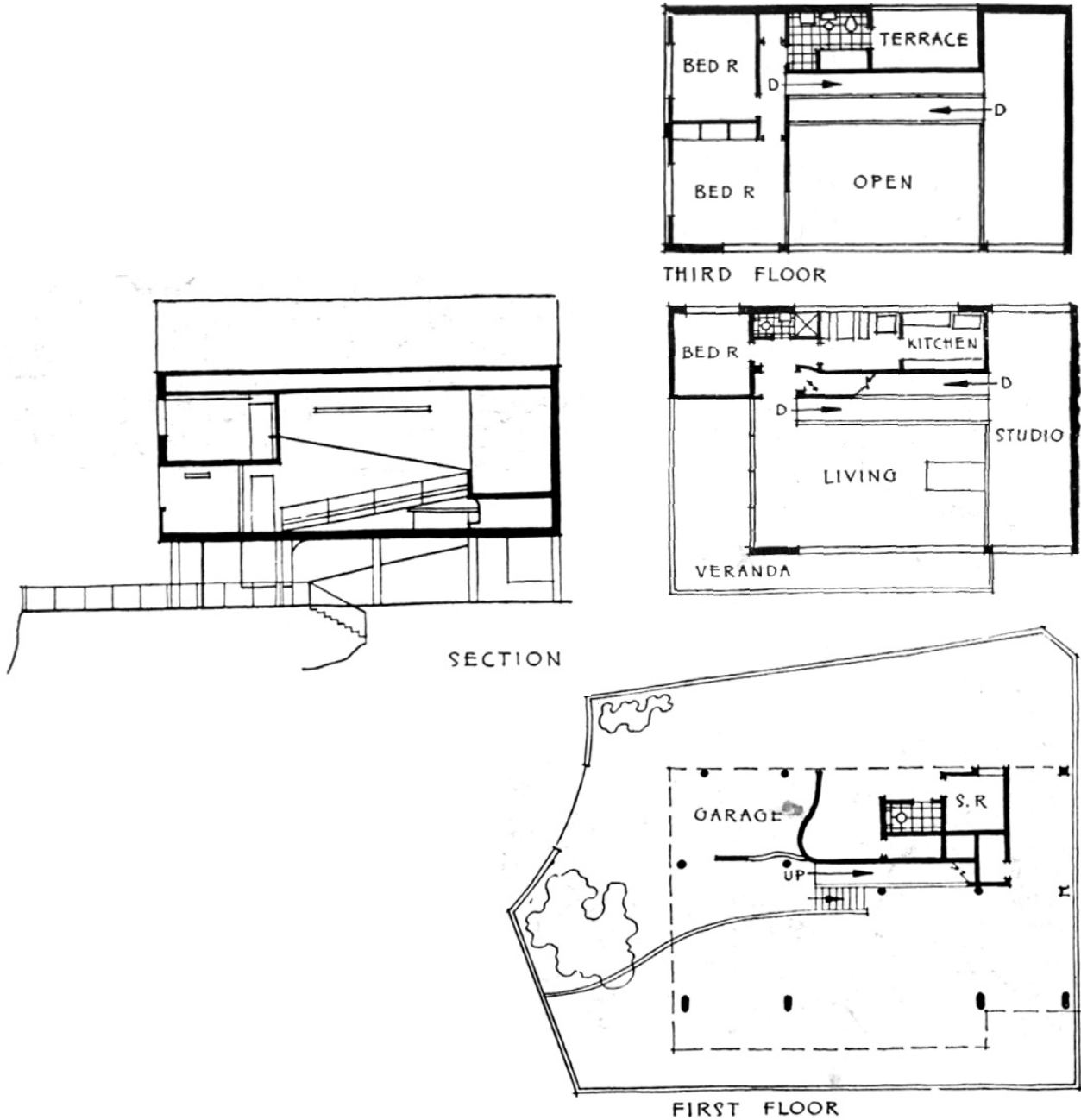
³ “Quando esta casa começou a ser construída, em um fundo de terreno, o acesso à rua Ipiranga se dava por uma servidão de passagem. Depois foi comprado o terreno de frente para a rua, onde havia uma ruína. Nesse local foi recomposta a topografia e refeito o córrego no seu curso original.” MIRANDA in FROTA (1993, p. 171)

⁴ Cfme. MIRANDA in FROTA (1993, p. 171). Além da atividade no Patrimônio, que o leva a Minas Gerais, o arquiteto também tem um ramo de raízes mineiras na família.

⁵ MIRANDA in FROTA (1993).

⁶ Recentemente, a casa mudou de dono. Cfme. CAVALCANTI (2001, p. 61), foi comprada pelo Colégio Ipiranga.

	ACB 2 (1948)
	BOTEY (1997)
L'A d'Aujourd'hui 13-14 (1947)	CAVALCANTI (2001)
L'A d'Aujourd'hui 171 (1974)	COMAS (2002)
PAPADAKI (1950)	DUNSTER (1998)
UNDERWOOD (1994)	FILS (1982)
XAVIER et alii (1991)	GOODWIN (1943)



nº: 43

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
 grau: MODERNO-TRADICIONAL

situação: CIDADE
 topografia: DECLIVE
 ocupação: SOLTA
 superfície: 400-550 m²
 altura: 2 PAVIMENTOS/PLOTIS
 volumetria: PRISMA COMPACTO
 base: RECUADA
 cobertura: TELHADO 1 ÁGUA

Plantas e corte (esc. aprox. 1/250)

PAPADAKI (1950, p. 64)

1942
Casa do arquiteto
Oscar Niemeyer
Rio de Janeiro RJ

Os projetos de Oscar Niemeyer para o centro Atlético Nacional no Rio de Janeiro e para a Torre d'Água em Ribeirão das Lajes não são implementados; de 1941, apenas o Palácio das Artes de Belo Horizonte é construído, com alterações; o complexo da Pampulha está em franco andamento desde 1940. No Rio de Janeiro, Niemeyer projeta e constrói para si esta casa no bairro da Fonte da Saudade, quase uma década antes da sua obra-prima na escala residencial, a Casa das Canoas. A casa é mostrada em *Brazil Builds* (1943), no número especial sobre o Brasil de *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1947) e no segundo número de *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1948).¹ O arquiteto habita a casa até 1953, quando se muda para a casa das Canoas.²

A orientação sul é privilegiada pela visão da Lagoa Rodrigo de Freitas — tal qual na casa Cavalcanti próxima —, e para ela volta-se a fachada principal. A casa ocupa cerca de 80 por cento do terreno de pequenas dimensões (aproximadamente 400 metros quadrados), e desenvolve-se em térreo mais dois pavimentos com nível intermediário.³ A circulação interna dá-se através de rampa que conecta os quatro níveis, alinhada longitudinalmente com a planta, o que facilita a distribuição não usual dos pisos e dota o esquema de particular interesse, não percebido desde o exterior.

O volume é um prisma de base retangular apoiado sobre pilares distribuídos em uma grelha de três por quatro apoios, em intercolúnios não regulares. Na porção aberta do térreo, os pilotis vencem a grande altura que decorre do declive acentuado; a área fechada corresponde à dependência de serviços, precedida pela garagem; o portão de acesso fica junto à lateral mais elevada do lote. Uma pequena escada ao lado da rampa vence o desnível dentro do terreno; um muro curvo limita o escalonamento. A planta dos pavimentos superiores tem organização celular; a sala de dupla altura separa os ambientes posicionados nas laterais, defasados em meia altura. No segundo pavimento, estes correspondem ao dormitório e cozinha, distantes da fachada aberta principal. O terraço ocupa parcela subtraída da sala, e avança na projeção frontal. No terceiro pavimento, o vazio sobre a sala divide dois dormitórios, de um lado, do estúdio, localizado em nível intermediário e aberto sobre o estar. Um sanitário e um pequeno terraço ficam sobre a cozinha.

As fachadas empregam poucos elementos e materiais: toda a superfície de vedação é branca, realçando a relação entre cheios e vazios, através de esquadrias de vidro ou terraços. A proteção da incidência solar é feita através de venezianas pintadas de azul.⁴ A cobertura de uma água é feita em telhas portuguesas sobre laje retangular com caimento para a mesma direção sul, reconstituindo a linha paralela à declividade natural do sítio, e emulando o Hotel de Ouro Preto.

A *promenade architecturale*, *leitmotiv* da arquitetura moderna, e sempre presente em Oscar Niemeyer, mostra-se plenamente contemplada na casa da Lagoa. As notas publicadas também apontam e reforçam o diálogo entre o moderno e a tradição, ao qual o autor consegue dar os tons mais sutis.⁵

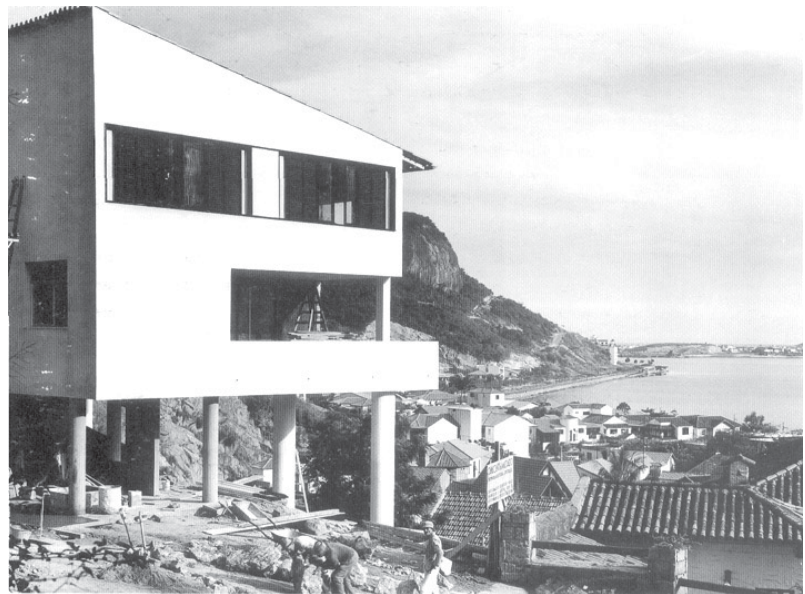
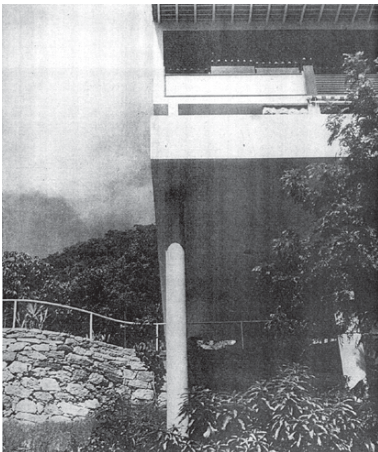
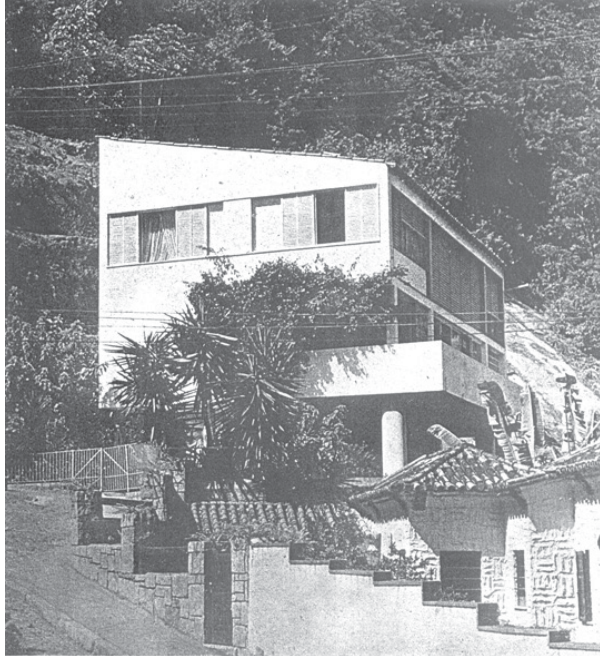
¹ GODDWIN (1943), *L'Architecture d'Aujourd'hui* 13-14 (1947) e *Arquitetura Contemporânea no Brasil* 2 (1948).

² Cfme. fichas da Fundação Oscar Niemeyer, abr 2003. A Residência foi vendida a José de Sette Câmara, que depois a passou a seu filho José Augusto Sette Câmara.

³ "The size of the building lot is so small that a house of such modest dimensions as this one could easily cover four fifths of the grounds. However, the architect, by limiting the ground floor to a minimum, was able to develop a garden with a definite feeling of continuity." PAPANAKI (1950, p. 63)

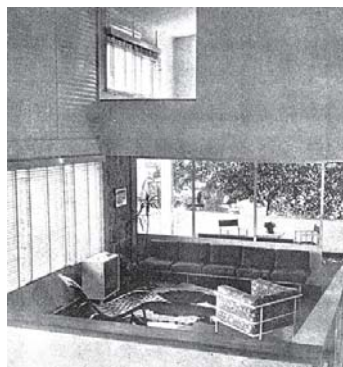
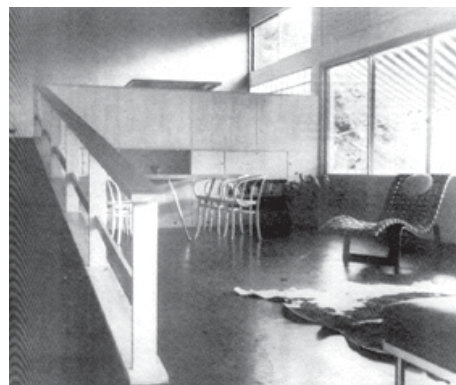
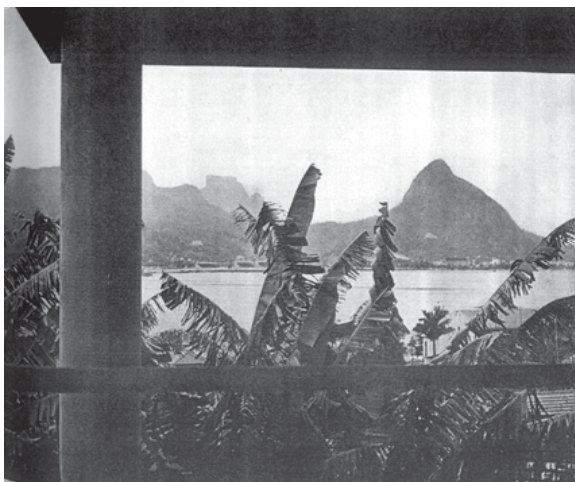
⁴ Cfme. GODDWIN (1943).

⁵ "Cette maison n'est-elle pas infiniment plus liée au paysage que sa voisine, exemple d'un 'régionalisme' couler locale?" *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1947, p. 48)



Vistas internas, pilotis e externas

GOODWIN (1943, p. 167) - foto sup. dir.
L'A d'Aujourd'hui 13-14 (1947, p. 48) - foto sup. esq.
PAPADAKI (1960, p.62) - foto inf. esq.
UNDERWOOD (1994, p. 34) - foto inf. dir.



Vistas internas, pilotis e externas

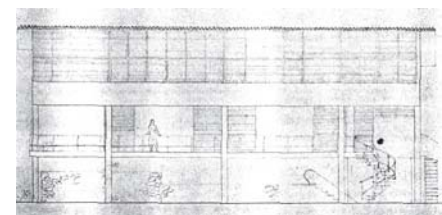
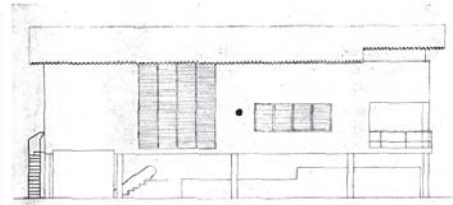
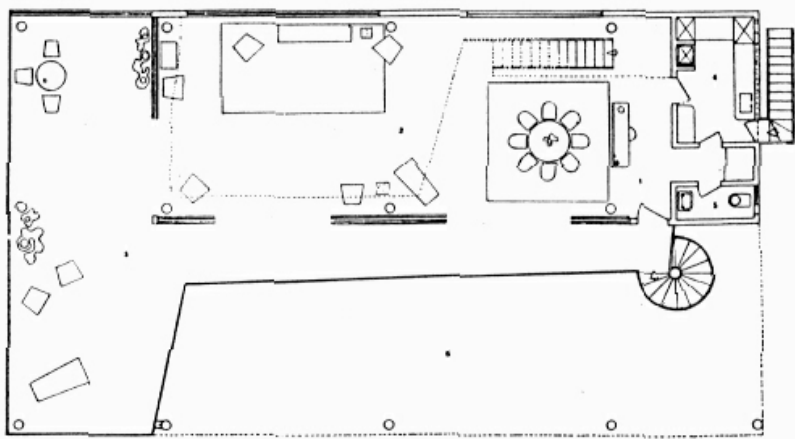
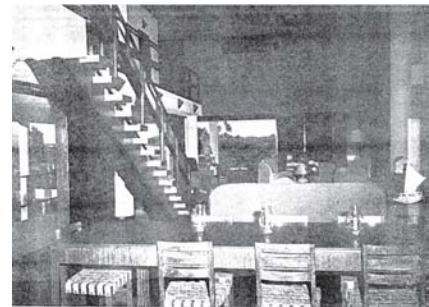
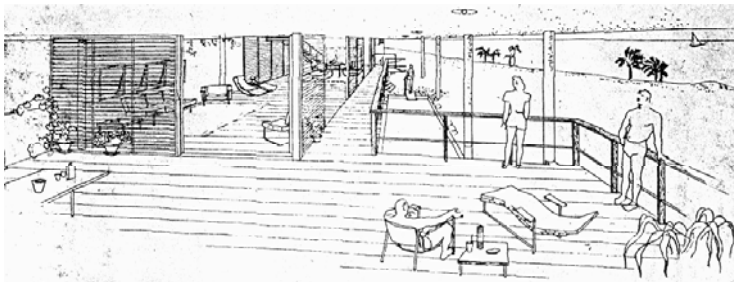
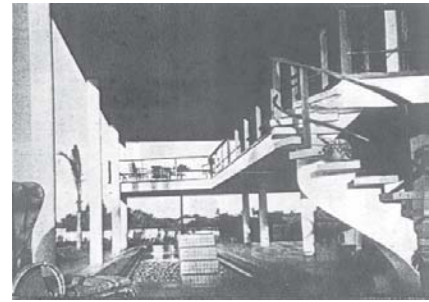
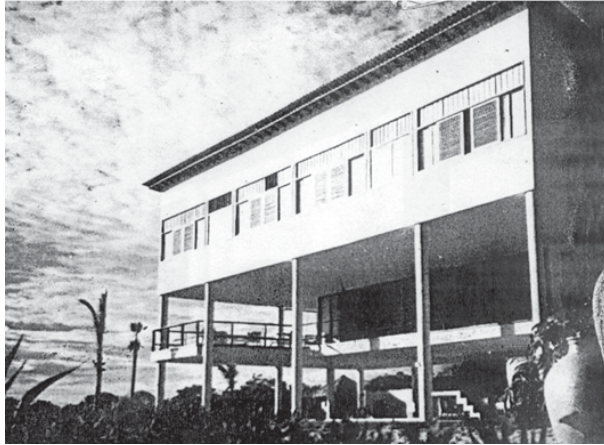
ACB 2 (1948, p. 31) - fotos dir.

GOODWIN (1943, p. 166) - foto central

L'A d'Aujourd'hui 13-14 (1947, p. 49) - foto inf. central

PAPADAKI (1960, pp.63, 65 e 69)

Acrópole 92 (1945)
Acrópole 157 (1951)
COMAS (2002)
GOODWIN (1943)



nº: 44

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
grau: MODERNO-TRADICIONAL

situação: LITORAL
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA
superfície: 550-700 m²
altura: 2 PAVIMENTOS/PILOTIS
volumetria: PRISMA COMPACTO
base: RECUADA
cobertura: TELHADO 1 ÁGUA

Perspectiva, planta (esc. aprox. 1/250)
e elevações (esc. aprox. 1/500)

Acrópole 92 (1945, p. 212-213) - fotos
GOODWIN (1943, pp. 168-169)

Herbert F. Johnson, industrial americano do ramo de produtos derivados da cera e presidente da empresa de sua família S.C. Johnson, vem ao Brasil ainda em 1935, numa expedição aérea em anfíbio, para buscar a carnaúba nativa da região nordeste.¹ A partir de 1937 desenvolve plantações e centros de pesquisa sobre a cera de carnaúba no Ceará.² No estado de Wisconsin, nos EUA, a casa da família Johnson é projetada por Frank Lloyd Wright, que também faz os escritórios.³ No Brasil, o escolhido é Oscar Niemeyer, que já detém reconhecimento em função de sua atuação. A casa, construída em Fortaleza em 1942, tem seu projeto publicado em *Brazil Builds* (1943), reaparecendo com imagens em *Acrópole* (1945 e 1951).

A casa Johnson utiliza a varanda como recurso máximo de aproveitamento da situação paralela ao mar, que permite penetrar a brisa marinha atenuante das altas temperaturas.⁴ Contempla especialmente os ambientes sociais e destinados ao lazer, distribuídos sem compartimentação pelo térreo e segundo pavimento de planta livre. Os pilotis dão lugar à piscina, elevada em quase meio nível, que é protegida pela projeção da laje do terceiro pavimento. Uma escada helicoidal alcança o segundo pavimento num dos extremos da varanda, defronte à porta de entrada. À direita, junto a uma das fachadas menores, fica a cozinha, acessível também por escada secundária lateral desde o térreo, e um lavabo. Salas de jantar e estar formam um retângulo divisível por portas envidraçadas e venezianas de correr. A subtração na plataforma da varanda sobre a piscina e o trampolim assegura, ao mesmo tempo, integração entre os níveis e sombreamento do intermediário. A varanda corresponde a toda largura das salas, prolongando-se e avançando em leve oblíqua até ocupar também toda a lateral oposta à cozinha. A escada reta de um lance, em posição aparentemente alterada em relação ao projeto, leva ao terceiro pavimento íntimo, do qual não há planta. O recorte na laje, em projeção, caracteriza um vazio sobre o estar, reiterando a nota oblíqua sutil.

O volume prismático de base retangular apoia-se sobre três linhas de colunas no sentido longitudinal e cinco no sentido transversal, as periféricas coincidindo com os limites do invólucro regular. A dupla altura dos apoios anteriores, com a varanda solta atrás, revela o caráter extrovertido da fachada frontal, ao passo que a diferença da posterior. A cobertura é de uma água em telhas cerâmicas com caimento para a porção posterior. As fachadas possuem grandes aberturas, seriadas na frente — no lugar de contínuas, como no desenho, em que se elevam até o beiral — e pontuais atrás — um grande painel venezianado de proporção vertical alinhado à escada que leva ao nível superior. A casa abre-se quase que como um mirante sobre a paisagem marítima.

Hoje a casa projetada por Oscar Niemeyer em Fortaleza não mais se reconhece, em função das intervenções desrespeitosas destinadas à instalação de um hotel, o segundo após a doação, pela família Johnson, para a Missão Ceará-Brasil.⁵

¹ "The 400-acre plantation was later donated to the Escola de Agronomia of the University of Ceará for continued study of the trees." In: *SC Johnson and Brazil - A Historic Partnership*. In: www.sjccarnauba.com

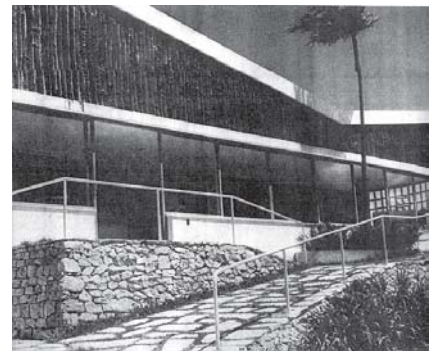
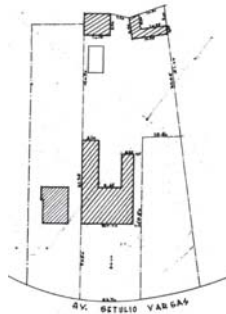
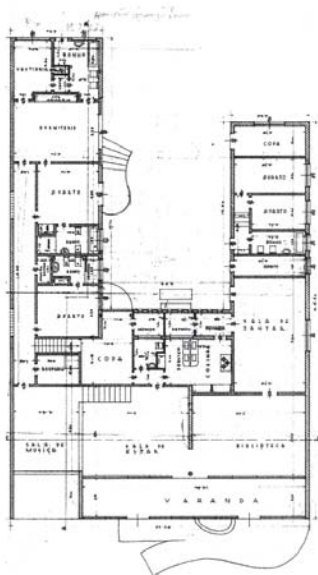
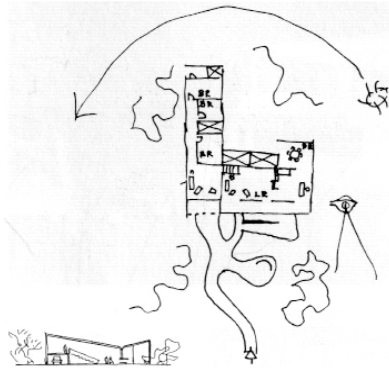
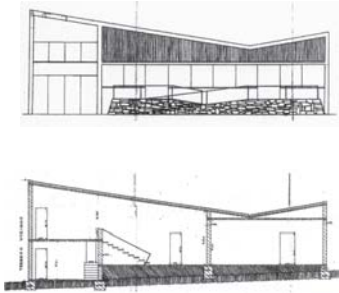
³ Cfme. GOODWIN (1943).

⁵ "Na mesma orla marítima, porém fora da Praia de Iracema, na avenida Beira Mar, a Casa Johnson, único imóvel projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer em Fortaleza, foi deturpada para a instalação de outro hotel [Olympo Hotel]. Recentemente, antes da posse da atual diretoria, chegou a ser especulada a proposta de transformar o Náutico Atlético Cearense em um shopping center. Na questão do patrimônio histórico, artístico e cultural, tudo tem um limite." 'Hotel pode reabrir'. *Jornal O Povo*, 12 jul 2003. In: www.noolhar.com/opovo/opiniaio

² A relação da família e da empresa com o Brasil resulta na abertura de uma subsidiária no Rio de Janeiro (1960), da Escola primária Johnson em Fortaleza (1963) e de compromissos de desenvolvimento sustentável com proteção da caatinga. In: *SC Johnson and Brazil - A Historic Partnership*. In: www.sjccarnauba.com

⁴ Cfme. *Acrópole* 92 (1945).

ACB 2 (1948)
 BOTEY (1996)
 BRUAND (1981)
 COMAS (2002)
 FILS (1982)
 L'A d'Aujourd'hui 171 (1974)
 NIEMEYER (1944)
 PAPADAKI (1950)
 UNDERWOOD (1994)



nº: 45

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
 grau: MODERNO-TRADICIONAL

situação: CIDADE
 topografia: ACLIVE
 ocupação: DIVISAS
 superfície: 400-550 m²
 altura: 1 PAVIMENTO / BASE
 volumetria: JOGO DE VOLUMES
 base: COPLANAR
 cobertura: LAJE INCLINADA V

Implantação, esquema,
 planta, fachada e corte (esc. aprox. 1/500),
 e vistas externas

BOTEY (1997, p. 24) - esquema
 NIEMEYER (1944) - plantas
 PAPADAKI (1951, pp. 108 e 110)
 UNDERWOOD (1994, p. 63) - foto sup. dir.

1943
 Casa Juscelino Kubitschek
 Oscar Niemeyer
 Belo Horizonte MG

As iniciativas em torno do empreendimento do bairro-jardim da Pampulha datam de 1940, quando Juscelino Kubitschek é empossado prefeito; a lagoa conclui-se na sua administração e o encontro com Oscar Niemeyer sela o intento da construção dos equipamentos de lazer, viabilizados através do projeto paradigmático.¹ A casa de fim de semana para JK situa-se igualmente à beira da lagoa artificial. O primeiro estudo para a casa não é levado adiante e seria utilizado mais tarde na casa Prudente de Moraes Neto. A realização faz-se sobre a reforma de uma casa pré-existente, com resultado expressivamente forte, mas diferente na compartimentação.²

O terreno inicia com pouco mais de 23 metros de testada e alarga-se em direção aos fundos, que perfazem mais de cem metros. A casa tem 20 metros de frente, colando-se à divisa da esquerda e deixando uma passagem à direita. Longitudinalmente, atinge 32 metros na ala da esquerda da planta em U. O acesso à casa é feito através de rampas que acompanham a topografia do terreno em alicive, permeadas por vegetação do jardim de Burle Marx.³ A chegada dupla é feita através da varanda, com comprimento equivalente ao da sala de estar e da biblioteca somados. A entrada tem eixo marcado pela única coluna solta. A casa desenvolve-se em três níveis, sobrepondo-se apenas a garagem e a ala íntima. A porção nobre, anterior, da planta é ocupada pelas salas de estar, biblioteca e sala de música, meio piso acima. Neste mesmo corpo, voltados para o pátio, estão a copa, a cozinha e depósitos. A sala de jantar é contígua à biblioteca e insere-se já na ala da esquerda, onde é sucedida por depósito e dependências de empregados, com entrada pelo pátio e aberturas para a lateral. A ala oposta, acessível por duas escadas internas (uma no estar, outra na copa) e uma externa, abriga três dormitórios, três sanitários e vestiários, todos com aberturas para o pátio, nordeste portanto.

A cobertura em V de concreto, composta por uma água com projeção em L e outra retangular, confere à construção um porte notável e uma plasticidade singular. A linha de inflexão coincide com o eixo que divide simetricamente varanda e sala de estar-biblioteca. A borboleta, já empregada pelo arquiteto em casas precedentes não construídas, torna-se um dos motivos recorrentes no vocabulário brasileiro, que acaba por cair freqüentemente em interpretações superficiais, como ocorre com outros elementos apenas 'afixados' às obras, sem ter com elas qualquer relação espacial ou formal.⁴ O perfil é evidenciado através de espessas linhas brancas que formam uma moldura, limitada por baixo na altura do pé-direito das salas. Sobre o vão da varanda com teto rebaixado plano fica o tímpano invertido, preenchido por madeira em troncos roliços, dispostos na vertical. A textura resultante do material bruto em contraste com os lisos rebocos brancos fortalece a imagem da casa — se a força de uma edificação em um sítio pouco denso sempre guarda certa dose de violência, que seja por um bom motivo.⁵

¹ "Recordo como Pampulha criou entusiasmo e como Lucio Costa, anos depois, referindo-se a um grupo de prédios construídos nos arredores do Rio, declarou: 'Sem Pampulha, eles não teriam existido'. E o arquiteto francês Deroche a dizer-me, mais tarde ainda: 'Pampulha foi o grande entusiasmo de minha geração.'" NIEMEYER (1976-77, p. 16)

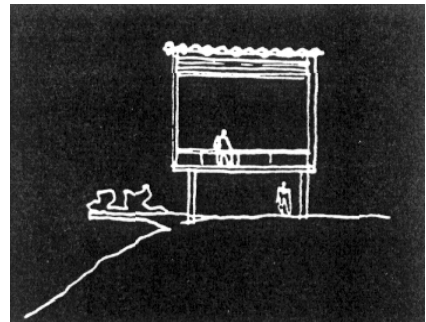
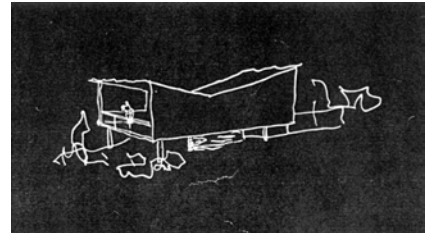
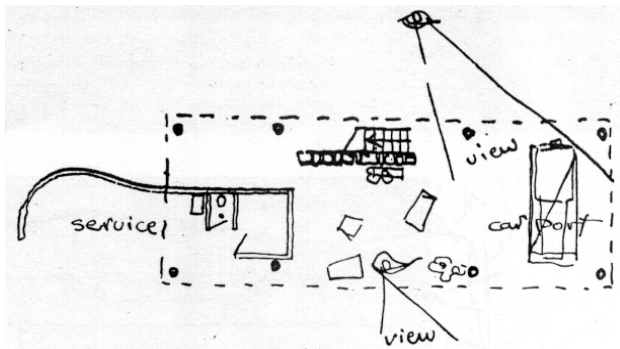
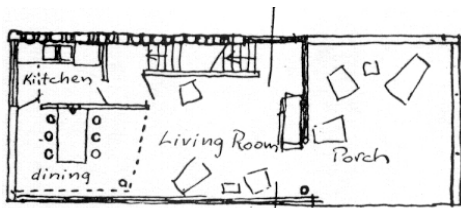
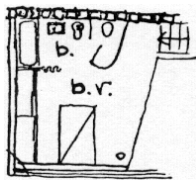
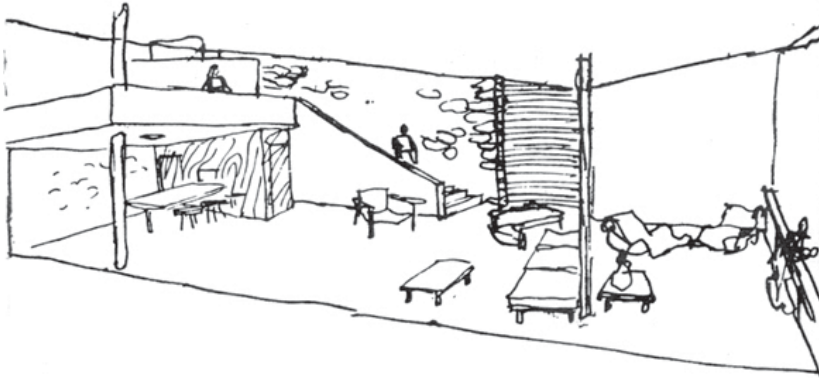
² "Este projeto, que constitui uma simples reforma, procura, dentro das limitações que êsses casos obrigam, adaptar melhor a casa ao ambiente local. Situada na margem do lago da Pampulha, suas salas envidraçadas aproveitam toda vista da represa." ACB 2 (1948, p. 40)

³ O esquema publicado em PAPADAKI (1950) mostra as rampas com destaque, diferindo parcialmente do projeto executado. Do mesmo modo, a planta mostra apenas o essencial, revelando-se muito mais compartimentada e fechada na realidade. O desenho do arquiteto resume os pontos importantes e indica o movimento do sol e a vista aberta à frente. Os desenhos em escala aparecem em NIEMEYER (1944).

⁴ "Transformou-se, em parte, num modismo formal, contrariando o espírito com que fora concebida: o de proporcionar, tanto no late Clube quanto na Casa

Kubitschek, uma continuidade espacial entre exterior e interior através do emprego de paredes totalmente envidraçadas e da organização de um espaço interno ao mesmo tempo único e diversificado em seus elementos essenciais." BRUAND (1981, p. 112)

⁵ "Além desses edifícios, Niemeyer projetou para o então prefeito de Belo Horizonte, o sr. Juscelino Kubitschek, a quem se deve a iniciativa de todos esses trabalhos, uma casa de residência que indicaria uma marcha, uma conduta, uma orientação para o estilo das futuras residências à margem da represa." CARDOZO in XAVIER (2003, p. 147)



nº: 46

natureza da documentação: PROJETO
grau: MODERNO-TRADICIONAL

situação: SUBÚRBI
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA
superfície: 100-250 m²
altura: 1 PAVIMENTO/PILOTIS + MEZANINO
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: RECUADA
cobertura: TELHADO 2 ÁGUAS V

Plantas, elevação (esc. aprox. 1/250)
e perspectivas interna e externa

PAPADAKI (1951, pp. 116-7)

Num ano de grande produção para Belo Horizonte, constituem exceção dois projetos de casas no Rio de Janeiro. Uma delas, para o editor Charles Ofaire, não chega a se concretizar. Apresenta-se em plantas, elevação lateral e perspectivas externa e interna.¹ Não há dados sobre a localização, mas aparentemente trata-se de uma casa para lazer, suburbana. É um projeto sintético, que guarda características com precedentes do autor, como o térreo em pilotis da casa Herbert Johnson, o mezanino que abriga a parte íntima da casa Oswald de Andrade e o telhado em V. Diferencia-se nos demais aspectos, contudo, principalmente no volume. O desenho da elevação mostra a queda do terreno em eixo perpendicular ao longitudinal, voltando-se a fachada principal para uma vista supostamente privilegiada. A área do térreo aumenta com a laje em balanço colocada sobre o declive que aparece também e somente naquele desenho.

A projeção é um retângulo com proporção aproximada de três para um; o corpo edificado apoia-se sobre oito colunas levemente recuadas em relação às faces maiores, espaçadas a intervalos desiguais. No térreo, o carro estaciona sob o vão abaixo da varanda, o vão central destina-se ao estar protegido por parede em pedra que oculta a escada de acesso, e o vão da esquerda cobre dependências de serviço.² O muro que limita a parte posterior desse invólucro expande-se em curva. No pavimento elevado, a distribuição dos ambientes é feita sem compartimentação. A chegada da escada permite a entrada pela porta da sala ou pela da cozinha. O módulo central é o estar, integrado ao jantar que fica à esquerda, sob o mezanino, em posição oposta à da varanda. A mesa encosta-se na parede que separa a pequena cozinha. A escada segue na mesma prumada até o mezanino que dá lugar ao dormitório, aberto para a sala, e ao banho, este sobre a cozinha.

As duas colunas centrais junto à fachada aberta prolongam-se até a cobertura, uma apoiando o mezanino e outra atingindo a linha de inflexão das duas águas invertidas que se elevam tanto em direção ao mezanino quanto em direção à varanda. A água menor cobre a varanda, e a maior, os dois vãos fechados.³ As elevações contrastam no tratamento: a maior posterior é quase cega, metade em pedras, metade lisa, com abertura única venezianada entre as duas texturas; a anterior é toda vazada, com planos envidraçados e trecho da varanda aberto. Das laterais menores, a adjacente à varanda é também aberta, a oposta, cega. Internamente, a rugosidade da pedra do painel de fundo estabelece contraponto com as superfícies lisas que formam o guarda-corpo da escada e do mezanino e os planos horizontais.

Ainda que de uma compacidade e uma simplicidade pouco repetidas, este projeto conserva, na sua concepção, os princípios ao mesmo tempo da economia de meios e da inventividade, constantes no trabalho do autor.⁴

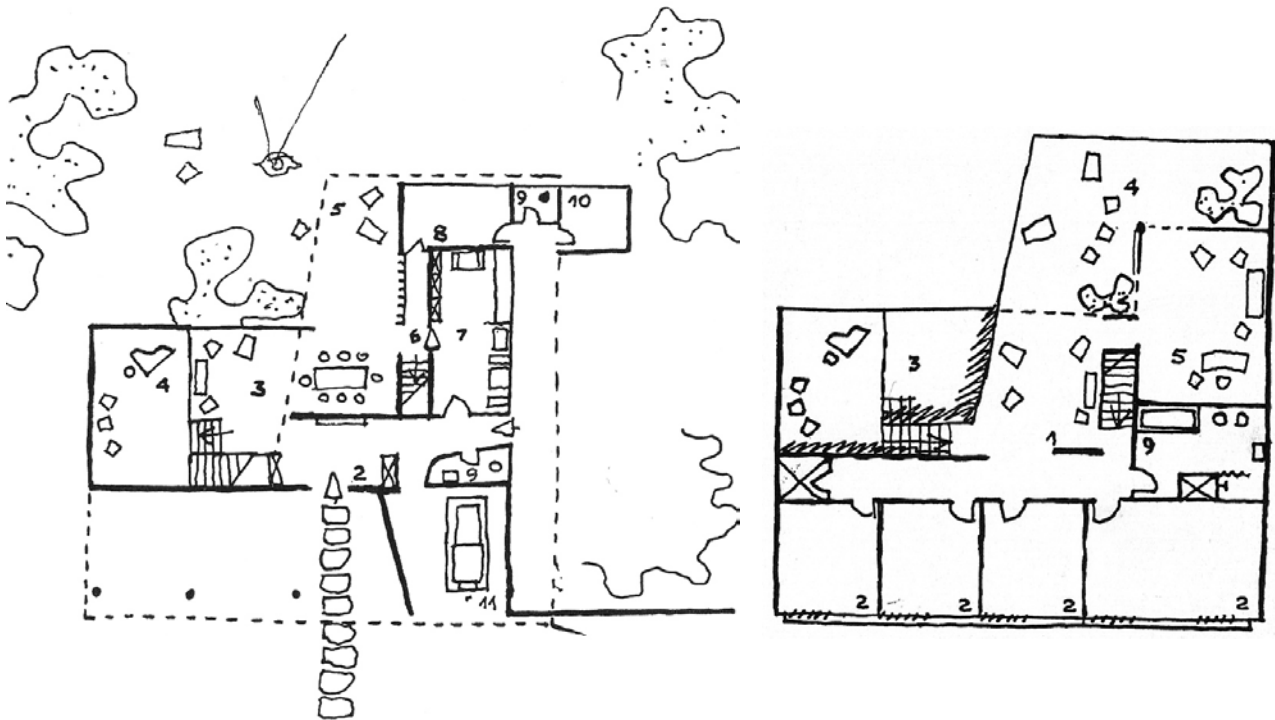
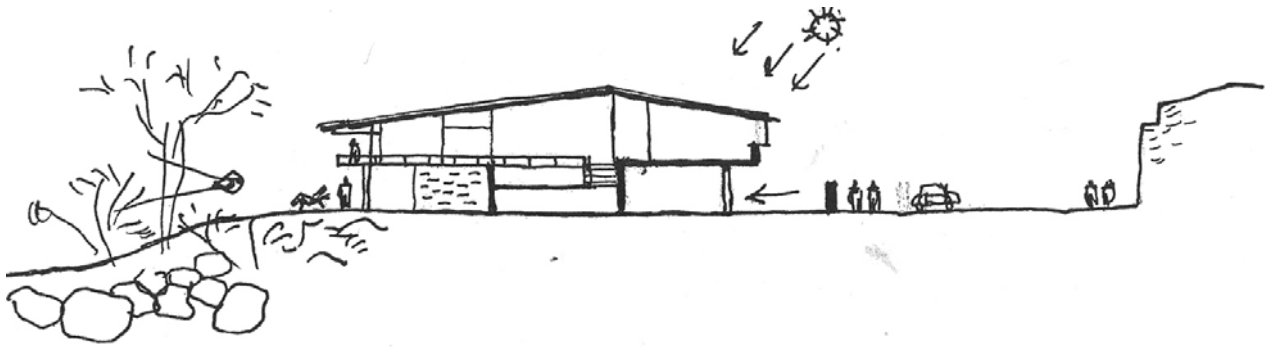
¹ PAPANAKI (1950, pp. 116-117)

² "The ground floor of this small residence is a covered porch for outdoor living with the exception of space given to a car port and to storage facilities." PAPANAKI (1950, pp. 116)

³ "The inverted gable roof offers the additional height for the third level; the lower point of the roof is at the end of the living room, the roof gaining height again towards the front of the porch." PAPANAKI (1950, pp. 116)

⁴ "Revidando às críticas que os 'puristas da arquitetura' fazem às soluções mais livres e criadoras que preferimos, demonstrei como essa corrente é formalística, pois além dos compromissos plásticos que assume para manter a simplicidade e rigidez que tanto a limita, cria o formalismo mais grave, absoluto, que é o desvirtuamento dos próprios programas construtivos — base de toda a arquitetura — programas que muitas vezes sugerem partidos diferentes, enquadrando-os, indistintamente, nas formas regulares e geométricas dos seus conhecidos prismas de vidro." NIEMEYER (1962, p. 17)

CAVALCANTI (2001)
FILS (1982)
L'A d'Aujourd'hui 42-43 (1952)
L'A d'Aujourd'hui 171 (1974)
PAPADAKI (1950)
PDF 2 (1948)



nº: 47

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
grau: TRADICIONAL-MODERNO

situação: CIDADE
topografia: DECLIVE
ocupação: DIVISAS
superfície: 400-550 m²
altura: 2 PAVIMENTOS
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: RECUADA
cobertura: TELHADO 2 ÁGUAS

Corte (s/esc.) e plantas (esc. aprox. 1/250)

L'Architecture d'Aujourd'hui 42-43 (1952, p. 83)

Cataguases, diferentemente de Ouro Preto, Sabará e Diamantina, não participa da história com seus monumentos barrocos, mas sim com as realizações modernas. Francisco Inácio Peixoto, escritor e industrial de projeção (a família tem as Indústrias Irmãos Peixoto S.A.), empreende a partir dos anos 40 a imensa tarefa de renovação da cidade; personalidade-chave do processo, torna-se mecenas de diversos arquitetos e artistas modernos, dentre os quais destacam-se Cândido Portinari, Emeric Marcier, Bruno Giorgi, além de Aldary Toledo, Francisco Bolonha, Carlos Leão e Oscar Niemeyer.¹ A este encomenda sua casa, pouco antes do Colégio de Cataguases, ambos contemporâneos da Pampulha na capital mineira. À residência vêm somar-se, em uma década, casa de saúde, museu, maternidade, hotel, cinema, fórum, indústria e casas para os operários. Hoje várias dessas obras modernas são imóveis tombados, inclusive a casa Peixoto.

Colégio e residência são simples nas soluções que empregam, a partir de um volume de base retangular apoiado sobre pilotis em meio ao paisagismo de Burrell Marx e às esculturas.² A casa localiza-se às margens do rio Pombo, num lote urbano de dimensões generosas. Ocupa a porção mais próxima à rua, ainda plana, reservando o declive dos fundos para os jardins em contato com o rio.³ A orientação mais favorável é a dos fundos, que desfruta da relação física e visual com o lugar. A cobertura em duas águas, com caimentos na mesma direção, reforça o eixo. Embora bastante legível do ponto de vista de um vocabulário vernacular, o volume edificado tem relações estruturais complexas e sofre interessantes operações subtrativas e aditivas.

A casa organiza-se em dois pavimentos e tem um nível intermediário, resultando espacialmente integrada nos seus interiores, tal como a casa da Lagoa (1942) e outras. O térreo é base parcialmente recuada que marca a diferença em relação ao segundo pavimento. À esquerda da garagem, o acesso é feito por ampla varanda que expõe três pilares. Vestíbulo, sala de jantar e a sala de música mais alta ficam entre varanda frontal e posterior, que é recortada para dar lugar a um jardim defronte à fachada de fundos, mas prolonga-se como uma galeria independente, emoldurando o visual e protegendo o estúdio da incidência solar.⁴ Cozinha, copa, lavabo e sala de costura dispõem-se paralelamente ao pátio de serviços, colado à divisa da direita e que termina nas dependências dos empregados. Duas escadas alcançam o pavimento superior: uma perpendicular à fachada, em um lance, outra paralela, em dois, cujo patamar coincide com o nível da sala de música. Os quatro dormitórios ficam à frente, voltados para a rua, banho e estúdio à direita e estar sobre o jantar, aberto sobre os níveis intermediário e o inferior. A continuidade com a varanda através da linha oblíqua reforça a comunicação geral, entre interiores, exteriores e ambos, pois todos os ambientes sociais se interpenetram.⁵

Atestando simplicidade, a casa é ao mesmo tempo agradável e atemporal. A versatilidade é dada pelo amplo domínio da forma, e o arquiteto, com isso, comprova que a aceitação tanto dos preceitos modernos quanto da tradição não limita as possibilidades criativas.

¹ Cfme. artigos em *Cataguases: Um olhar sobre a modernidade*. In: www.asminasgerais.com.br

² A casa tem obras de arte de José Pedrosa, Jean Lúgart, Jan Zach, Cândido Portinari e Santa Rosa, além dos belos móveis de Joaquin Tenreiro, seus primeiros. Cfme. MACEDO (2002) e *Cataguases: Um olhar sobre a modernidade*. In: www.asminasgerais.com.br

³ *"The advantage of this site consists in having the unfavorable orientatio on the street side and the main view over sloping gardens at the rear. For this reason there was not a necessity for extensive sunshades except for the bed rooms on the second floor."* PAPADAKI (1950, pp. 118-119)

⁴ *"Le vaste séjour à trois niveaux est prolongé par un portique couvert de la hauteur de la maison elle-même, abritant ainsi la terrasse du premier étage et protégeant du soleil le studio."* L'Architecture d'aujourd'hui 42-43 (1952, p. 83)

⁵ *"The main feature of the plan is a three level living room extending to covered porches on two levels."* PAPADAKI (1950, p. 119)



Vistas externas

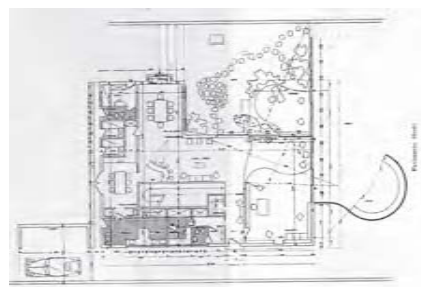
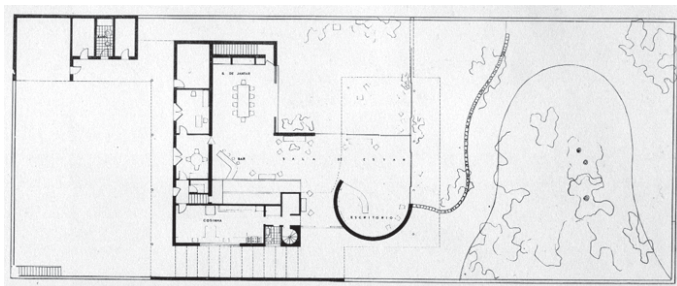
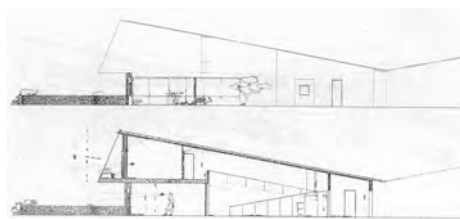
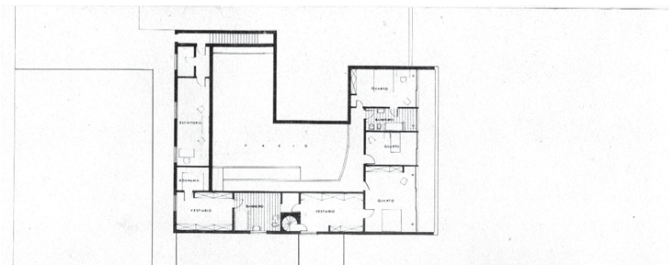
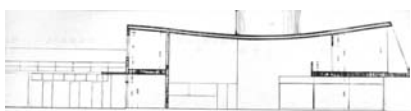
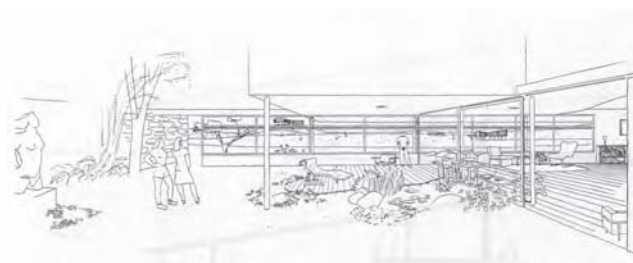
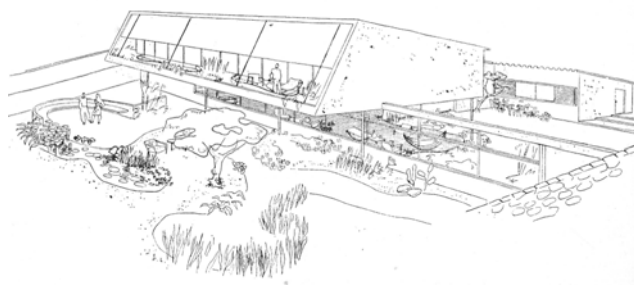
L'A d'Aujourd'hui 42-43 (1952, p. 83) - foto sup. e inf. esq.
PAPADAKI (1951, p. 121) - foto central esq.
PDF 2 (1948, p. 156) - foto inf. esq.
www.asminasgerais.com.br (2003)



Vistas internas e externas

L'A d'Aujourd'hui 42-43 (1952, p. 83) - foto central dir.
 PAPADAKI (1951, pp. 122-123) - fotos central esq. e inf.
 PDF 2 (1948, p. 159) - foto inf. esq.
[www.asminasgerais.com.br\(2003\)](http://www.asminasgerais.com.br(2003))

ACB 2 (1948)
 BOTEY (1997)
 COMAS (2002)
 FILS (1982)
 L'A d'Aujourd'hui 18-19 (1948)
 NIEMEYER (1944)
 PAPADAKI (1950)



nº: 48

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
 grau: MODERNO

situação: CIDADE
 topografia: PLANO
 ocupação: DIVISAS
 superfície: 700-850 m²
 altura: 2 PAVIMENTOS
 volumetria: JOGO DE VOLUMES
 base: RECUADA
 cobertura: LAJE INCLINADA

Plantas e corte (esc. aprox. 1/750), planta, cortes e perspectiva da primeira versão (para a casa JK), foto maquete e vistas externas

ACB 2 (1948) - plantas e corte
 NIEMEYER (1944) - 1ª versão JK
 PAPADAKI (1951, pp. 124-127)

1943
 Casa Prudente de Moraes Neto
 Oscar Niemeyer
 Rio de Janeiro RJ

O projeto para a casa de Pudente de Moraes Neto¹ é modificado e adaptado do original da primeira versão da casa para Juscelino Kubitschek que seria construída na Pampulha em 1943, substituída pela casa reformada.² A casa Moraes Neto de aparece em *L'Architecture d'Aujourd'hui* (1948) e no segundo número de *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1948). Reduzida para o lote regular, retangular e alongado no Rio de Janeiro, a casa mantém, ainda assim, o esquema geral com partido em U, em duas plantas afastadas das divisas, e rampa relacionando os dois pavimentos como na casa do arquiteto da Lagoa.

O aceso é feito por um caminho sinuoso que conduz à lateral esquerda coberta por pergolado. Um muro baixo em pedra ergue-se à frente do plano solto envidraçado, que filtra a comunicação com o jardim internalizado. O térreo integra os ambientes sociais dispostos em L, com áreas de estar, de refeições, bar e estúdio semi-aberto limitado por uma parede semi-circular (remanescente internalizada do projeto original, em que configurava, em muro baixo, um recanto no jardim).³ Na parte posterior, o L é fechado pelo setor de serviços periférico, com lavabo e cozinha voltados para a divisa da esquerda, e copa, despensa e outros compartimentos de apoio, para a parte posterior. Em relação ao projeto da Pampulha, esta porção diminui, sendo parcialmente relocada para uma edícula nos fundos do lote à direita — dependências de empregados e apoio —, antes situada à esquerda e junto ao volume principal. As salas são bastante abertas e aproveitam a franca relação com o jardim internalizado e o avarandado que fica sob a projeção da ala frontal do segundo pavimento.

A rampa em dois lances, disposta no sentido longitudinal ao lado da cozinha, tem patamar alcançável também por escada de serviço e termina numa galeria de circulação aberta sobre as salas. Os três dormitórios e o banho que acessa ocupam toda a ala da frente leste, com varanda contínua suspensa por cabos à laje de cobertura. Na ala central do U, adjacente e paralela à rampa, estão dois quartos de vestir e um banho. A ala dos fundos, que abriga um estúdio, não tem ligação com esses ambientes; para ela sobe uma escada em um lance, oculta atrás de parede e colada à fachada da direita.

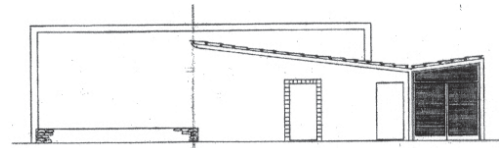
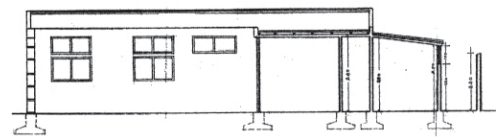
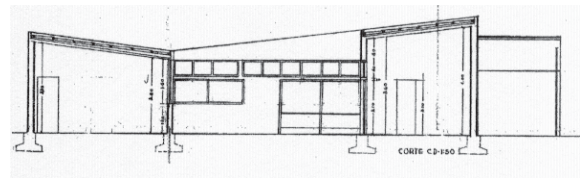
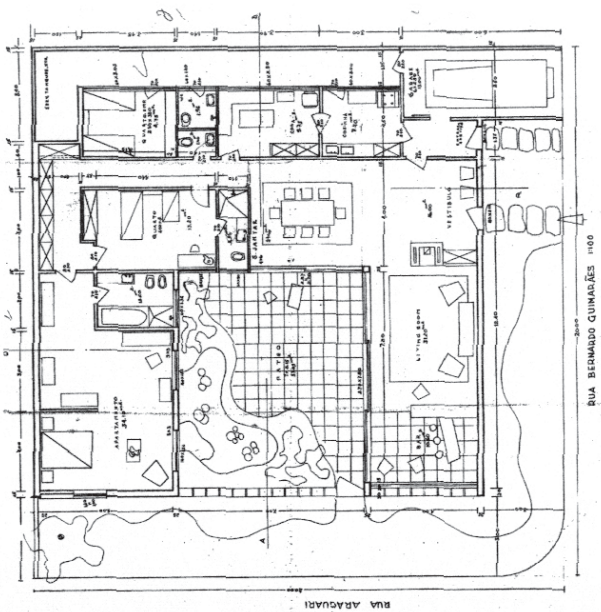
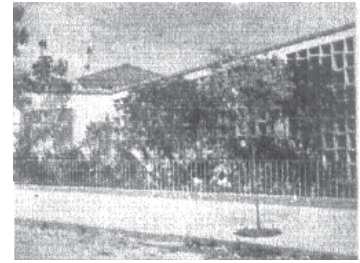
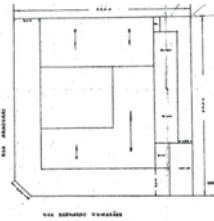
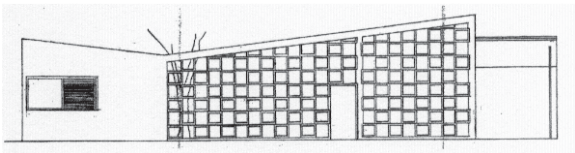
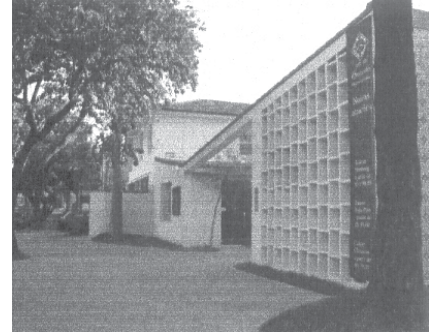
Visto a partir da testada, o pavimento superior configura-se como um prisma destacado do seu suporte, para o que contribuem suas laterais trapezoidais, resultado do balanço da varanda que protege da insolação; as esbeltas colunas metálicas pintadas em preto antepostas aos grandes painéis em vidro, no térreo, aumentam a sensação de leveza. A cobertura em duas águas invertidas é substituída pela curva leve com a linha mais baixa quase centralizada no sentido transversal, a mais alta coincidindo com a varanda. Nas imagens da casa em construção não constam ainda as venezianas móveis que protegem a varanda, mas a solução seria replicada posteriormente.⁴

¹ Prudente de Moraes Neto, escritor modernista, diretor da revista *Estética* junto com Sérgio Buarque de Holanda, integrante do SPHAN, também faz o assessoramento jurídico na firma de Lucio Costa e Warchavchik. Cfme. COSTA (1995).

² Plantas, cortes e perspectiva no nível do observador, de onde se avistam a lagoa e os edifícios do late Clube e do Cassino, aparecem em NIEMEYER (1944). BOTEY (1997) comenta equivocadamente, que o projeto é utilizado anos mais tarde na Pampulha, ao contrário do que de fato ocorre. Foto da maquete e uma perspectiva externa geral do projeto original aparecem em PAPADAKI (1950).

³ A denominação *study* aparece em PAPADAKI (1950, p. 126).

⁴ Vide a casa do arquiteto em Mendes (1949) e a casa para Leonel Miranda (1952). Ver as casas nº 69 e nº 90 respectivamente.



nº: 49

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
 grau: MODERNO-TRADICIONAL

situação: CIDADE
 topografia: PLANO
 ocupação: DIVISAS
 superfície: 100-250 m²
 altura: TERREO
 volumetria: JOGO DE VOLUMES
 base: n/a
 cobertura: TELHADO 2 ÁGUAS V

Implantação, planta,
 cortes, fachada (esc. aprox. 1/250) e vistas externas

MACEDO (2002)

Do período da Pampulha, a casa de João Lima Pádua em Belo Horizonte é a última. Nos quatro anos seguintes, Oscar Niemeyer projetaria o Centro de Lazer da Lagoa (casa de barcos e restaurante, 1944), o Hotel de Nova Friburgo, o late Clube Fluminense e a sede do jornal Tribuna Popular (1945), nenhum deles realizado. Em 1946 o Banco Boavista sairia do papel e constituiria o belo edifício na avenida Presidente Vargas normatizada pelo plano Agache.

A casa Lima Pádua, que aparece na publicação mineira *Revista Arquitetura* (1956),¹ está implantada num lote plano de esquina de vinte por vinte metros. Recua três metros em cada testada, com exceção do abrigo para carro que avança até o alinhamento junto à divisa da rua Bernardo Guimarães. A casa desenvolve-se em um único pavimento térreo e ocupa cerca de 75 por cento da área, excluídos os recuos. O partido é um U com pátio voltado para o alinhamento adjacente, à rua Araguari, constituindo-se em um terceiro acesso. O principal e o de serviços localizam-se ao lado do abrigo para o carro, com porta venezianada. Um vestíbulo de serviços tem portas para a cozinha, para a garagem e para o vestíbulo principal. Este é separado do estar, à esquerda, pela lareira. Contíguo ao estar, já na esquina, está o bar; o jantar, logo em frente ao vestíbulo, integra a ala central. Os três ambientes abrem-se para o pátio limitado e filtrado por muro vazado na interface com o recuo. Na ala oposta à principal está o dormitório-apartamento com banho; o outro dormitório fica no vértice interno, entre aquele e a sala de jantar, com banho particular. Copa, cozinha, área de serviços, lavabo e dependência de empregados configuram uma faixa mais estreita paralela à ala central e recuada das duas divisas; o espaço garante a ventilação e iluminação dos compartimentos secundários, formando um corredor de serviços e apoio.

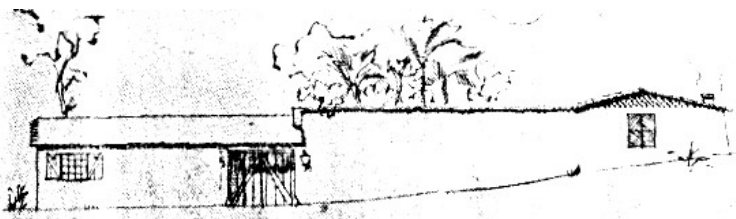
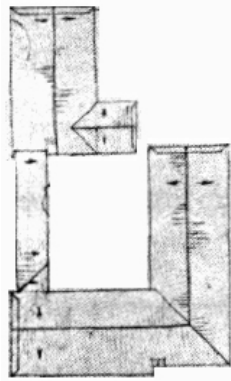
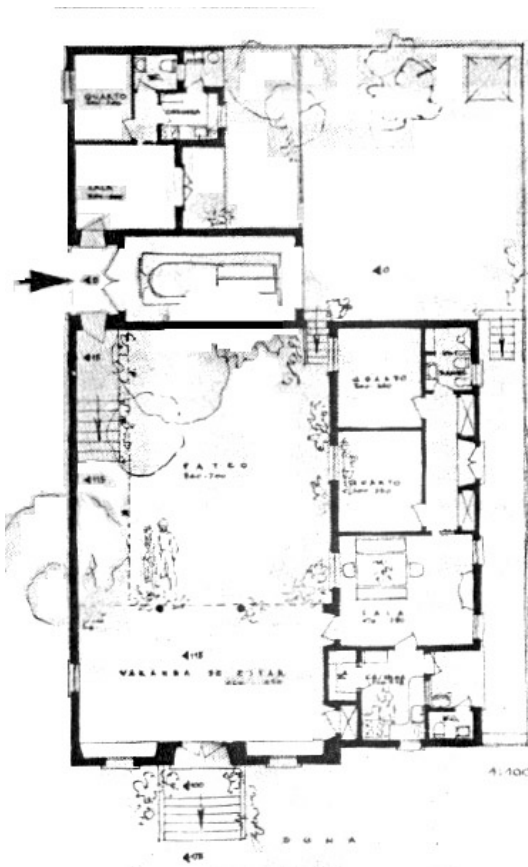
A estrutura é mista; há apenas um pilar independente junto ao vértice interno entre estar e jantar. As aberturas variam de grandes portas de correr envidraçadas, junto às áreas sociais voltadas para o pátio, até pequenas janelas nos outros setores. A cobertura emprega o perfil borboleta nos dois sentidos, em lajes protegidas por telhado cerâmico; as duas alas paralelas têm caimento para o pátio, a inflexão sendo coincidente com o beiral da ala íntima. A cobertura do abrigo de carros e dos acessos estabelece o contraponto, com telhado solto à frente da fachada principal. Essa forma marquise inclinada com apoio delgado e balanço. A faixa de serviços tem água independente com caimento para o corredor aos fundos. Os destaques ficam por conta da máscara feita com elementos vazados de malha graúda de semi-fechamento do pátio e que oculta o bar no lado da rua Araguari,² do revestimento em mármore travertino e de azulejos na fachada adjacente,³ e dos canteiros de contornos sinuosos que estabelecem continuidade do pátio com o recuo.⁴

¹ O material gráfico reproduzido aqui consta na dissertação de mestrado de MACEDO (2002).

² Parte do plano (correspondente à largura do pátio) foi eliminada para configurar ampla abertura de acesso comercial. MACEDO (2002).

³ Cfme. MACEDO (2002).

⁴ Os jardins são de Burtle Marx. Na época da construção, havia uma grade sobre todo o alinhamento, isolando-o do passeio. Hoje parte dos canteiros foi eliminada e substituída pela pavimentação do piso do passeio. Cfme. imagens publicadas em MACEDO (2002).



nº: 50

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO (DEMOLIDA)
grau: TRADICIONAL

situação: LITORAL
topografia: PLANO
ocupação: DIVISAS
superfície: 100-250 m²
altura: TERREO
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: n/a
cobertura: TELHADO 2 ÁGUAS

Planta (esc. aprox. 1/250),
elevações, perspectiva e vista da varanda

AU 48 (1993, p. 73)

Projetos de destaque de Carlos Leão nas décadas de 30 e 40 são o Clube de Engenharia (1936), concurso em que trabalhara com Lucio Costa, a sede para a Diretoria do Serviço Técnico do Café, em São Paulo (1935), não construída, e o Colégio Pedro II, em colaboração com Ernani Vasconcellos (1937). A partir de 1940 passa a chefiar a Carteira Imobiliária do Instituto dos Bancários, onde *demonstra uma invariável fidelidade à linguagem corbusiana*.¹ À exceção desses, muito da produção do arquiteto e excepcional desenhista fica durante algum tempo relegada a uma quase clandestinidade por não pertencer ao modernismo ortodoxo então vigente — tal é o caso do edifício residencial para Gilda Carneiro de Mendonça (1940), de traços coloniais. Projetos na maioria residenciais situam-se nas lacunas entre o tradicional e o moderno, fazendo-se valer como objeto de análise por serem igualmente exemplares no quesito da qualidade arquitetônica que perpassa a carreira do arquiteto. Nesse período, as solicitações para residências ainda são calcadas em esquemas ditos tradicionais, não só em função da inércia dos hábitos e preferências da família padrão, como também pela adaptação ao clima e às condições locais, aliadas ao aspecto cultural.

É o caso também da casa de José Cláudio Costa Ribeiro, amigo da família,² onde o pátio é o principal agente de articulação entre os ambientes, a exemplo de tantas outras onde iria explorá-lo. O material publicado refere-se a uma primeira versão, de dimensões e expressão controlada, que sofre várias alterações até ser construída *como um solar rodeado de alpendres, passando por exemplar do século XVIII*.³

Vista de fora, a casa aparece como um corpo maciço, pouco permeável. Há uma ala compartimentada, onde estão sala, cozinha, área de serviços, dois dormitórios e banho. A adjacente a ela há uma ampla varanda, onde realmente se dá a vivência do estar, e através da qual ocorre também o acesso principal, voltado diretamente para as dunas. Ou seja: ao cruzar-se a porta de entrada no muro da frente, adentra-se um espaço coberto, mas aberto para o pátio. O terceiro lado ao redor desse pátio é a galeria de acesso pela fachada lateral, onde entra o veículo — o abrigo configura o quarto lado. Anexa à garagem, há uma dependência completa, formada por sala, quarto, sanitário e cozinha. A porção não edificada do terreno é um jardim com passagem para o pátio.

As especificações de projeto incluem telha capa-canal, *telha vã* para o alpendre, *madeiras* em *pau-roligo*, paredes em alvenaria *de tijolos ou adobe*, *caiação* interna, *pisos em tijolões de barro*, *caixilhos de guilhotina*, *venezianas de rótula*, pintura verde nas esquadrias e *cerca de bambu*, numa demonstração do toque de ‘rusticidade’ com que o arquiteto tenta responder às demandas da clientela dos anos 40.⁴

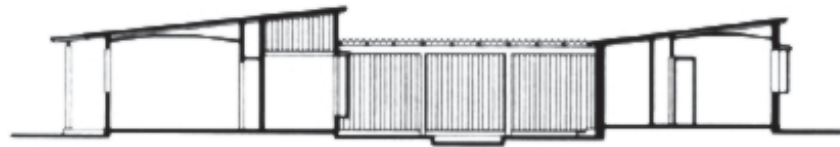
¹ CZAJKOWSKI (1993, p. 72)

² Cfme. artigo de Carlos Chagas sobre o ex-presidente da Academia Brasileira de Ciências, Sr. Aristides Azevedo Pacheco Leão, irmão de Carlos Leão. In: http://www.abc.org.br/historia/a_leaot2.html

³ Cfme. CZAJKOWSKI (1993, p. 75)

⁴ “*Nos poucos exemplos mais preciosos, como as residências J. C. Costa Ribeiro (1943), Abel Ribeiro (1944) e o prédio de apartamentos para Gilda Carneiro de Mendonça (1940), onde elementos como cunhais, molduras, janelas de púlpito e colunas toscanas são aplicados de maneira ao mesmo tempo erudita e algo lúdica, detecta-se uma ironia que produz um curioso efeito de ‘mais que real’ antiquarismo.*” CZAJKOWSKI (1993, p. 74)

Registra-se ainda, de 1943, a casa de Anette do Oliveira Sampaio — em parceria com Wladimir Alves de Souza — e a de José Barreto Filho, de 1947.



CORTE 0 5m



nº: 51

natureza da documentação: CONSTRUÇÃO
grau: TRADICIONAL-MODERNO

situação: LAGO
topografia: PLANO
ocupação: SOLTA
superfície: 250-400 m²
altura: TERREO
volumetria: JOGO DE VOLUMES
base: n/a
cobertura: TELHADO 1 ÁGUA

Planta e corte (esc. aprox. 1/250)

WISNIK (2001, p. 79)

Em 1944, a consolidação é real, a revolução é finda, mas a ação intelectual não cessa, numa contínua confirmação de excelência. No tocante às casas, importa para Lucio Costa mais a individualização do que a demonstração de teses, já que elas sempre se destinam a pessoas conhecidas. A casa para Pedro Paulo Paes de Carvalho¹ fica a meio caminho entre a de Heloísa Marinho e a Saavedra: aparenta ter dimensões avantajadas — mas é térrea —, utiliza os telhados em uma água e as janelas em série.

O terreno plano, situado à beira do lago de Araruama, sugere a implantação de um corpo principal em bloco linear, paralelo a outro secundário; entre um e outro define-se um pátio cujos limites se completam com as duas galerias de circulação e comunicação entre eles. A lógica do impluvium é subvertida com o sentido de caimento das coberturas, nem todas inclinadas para o interior do quadrado.

O encaminhamento e o circuito interno são tão sofisticados aqui quanto na casa Saavedra, não obstante o fato de não existir transposição de nível.² O acesso à residência é marcado pela reentrância no volume principal, sobre a qual avança minimamente a cobertura. À esquerda, o alinhamento é retomado pela garagem incorporada, com entrada do veículo pela parte posterior. A sala de estar é pouco maior que o avarandado de acesso e contígua à sala de jantar; entre elas, a separação dá-se com um ripado desde a altura da verga até o caibro, e por um guarda-corpo estilizado em madeira, análogo ao da escada da Saavedra. Três dormitórios e sanitário continuam a seqüência através do corredor de circulação; uma porta torna semi-independente o terceiro deles, além da cozinha, da dependência de empregada e da área de serviços, aberta para a fachada menor oposta à garagem. Duas portas duplas, uma na sala outra na circulação, alinham-se com as passagens cobertas que ladeiam o pátio. Na ala menor ficam outros dois dormitórios e sanitário, dependência, além da sacristia e de uma capela na extremidade. Esta tem entrada oposta à da casa, através de um alpendre.

As duas fachadas maiores são contrapostas pelo leve contraste entre linearidade, na fachada frontal, e recortes, na fachada posterior do corpo secundário, onde o telhado da capela se projeta. A caracterização pela fenestração indica sobriedade na fachada posterior, onde as janelas são ressaltos protegidos por muxarabis, e maior abertura na fachada anterior, *via as janelas de guilhotina corridas acentuando a horizontalidade da construção*.³ Com as outras duas fachadas das galerias não ocorre diferente: à vedação opaca — interrompida apenas por uma porta —, na face adjacente à capela, corresponde o biombo ripado na oposta.⁴ A pintura branca das paredes, das aberturas e do madeiramento do telhado confere sutileza a esta casa, outra obra ímpar do Lucio diletante.⁵

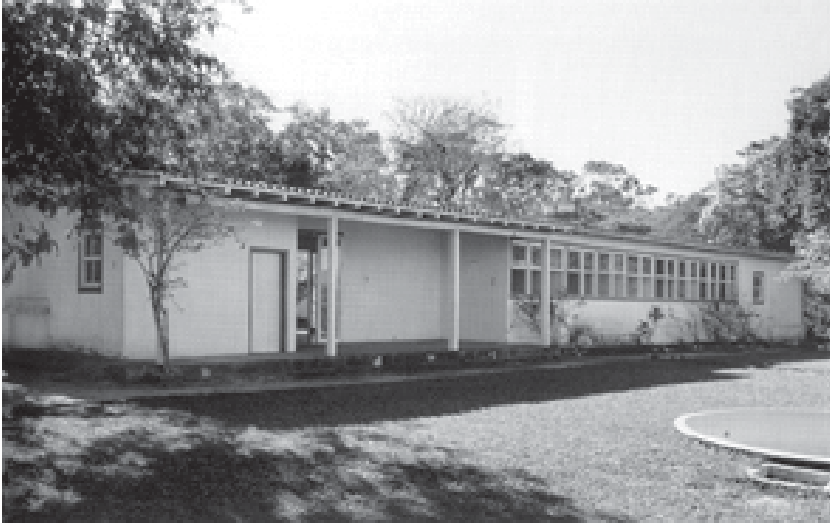
¹ “Pedro Paulo Paes de Carvalho, filho do antigo governador do Pará, cirurgião formado na França, grande médico e amigo.” COSTA (1995, p. 76)

² Embora seja fácil perceber que a Saavedra é apenas uma casa de um pavimento elevado, concentrando embaixo apenas apoio e serviços.

³ COMAS (2002, p. 161)

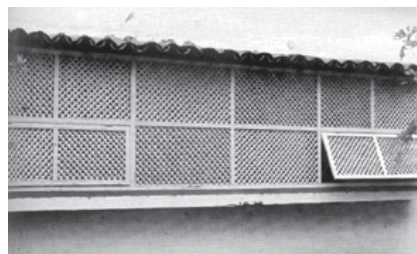
⁴ “Na realização desses agenciamentos, seus pátios organizam-se de diferentes modos. (...) Tal deslocamento é reforçado à medida que seu caráter se diversifica, pois a configuração plena do pátio doméstico mediterrâneo (grego, árabe e hispano-americano) central, fechado e com volumetria uniforme está sempre alterada. (...) Na residência Paes de Carvalho, sua intimidade é atenuada pela seqüência de aberturas na extremidade norte do pátio.” WISNIK (2001, p. 40)

⁵ “Nesse sentido, parecem conotar uma postura artesanal ou, mais precisamente, uma que rejeita o imperativo da industrialização.” COMAS (2002, p. 162)



Vistas externas

SILVA (1991, p. 81) - fotos central esq. e inf. dir.
WISNIK (2001, pp. 76-79)



Vistas externas, do pátio e internas

WISNIK (2001, pp. 76-79)