

UFRGS
PROPAR



Casas Modernas Cariocas

Márcia Heck

Desenho da capa: 'Residência particular: Brasil' in *Módulo* nº 43 (1976)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA

PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO
EM ARQUITETURA

Casas Modernas Cariocas

Márcia Heck

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura

ORIENTADOR
Prof. Dr. Arq. Carlos Eduardo Dias Comas

Porto Alegre, janeiro de 2005

“Na verdade, existem duas realidades, uma de aparência artística imediata (romântica) e outra da explicação científica subjacente (clássica); elas não coincidem, são incompatíveis, não tem quase nada em comum.”

Robert Pirsig,
Zen e a Arte da Manutenção de Motocicletas
1984

Agradecimentos

Pai e mãe, Waldir Antonio Heck e Geni Heck, por tudo.

Vó Aurora Zago, manos Raquel e Rafael.

Rafael Fornari Carneiro.

Orientador, Carlos Eduardo Dias Comas.

Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Colegas Marcos Almeida, Felipe Pacheco,

Daniela Lobato Paraense Walty, Patrícia Gubert Neuhaus, Sônia Yôko Ogawa,

Fernanda Drebes, Cicero Alvarez.

SUMÁRIO

RESUMO / ABSTRACT	003
INTRODUÇÃO	005
ANTECEDENTES	013
Casas	013
Casas Modernas	017
Casas Modernas, Escola Carioca	025
CASAS MODERNAS CARIOCAS: 1930-1965	039
RELAÇÃO GERAL DAS CASAS	040
1. INCUBAÇÃO 1930-1935 Lucio Costa: Incerteza	045
CASAS DO PERÍODO	053
2. ECLOSÃO 1936-1939 Razões: O que tinha de ser	099
CASAS DO PERÍODO	107
3. EMERGÊNCIA 1940-1945 Uma escola: Ela é carioca	129
CASAS DO PERÍODO	135
4. CONSOLIDAÇÃO 1946-1950 Paisagem: Corcovado	183
CASAS DO PERÍODO	193
5. HEGEMONIA 1951-1955 Ritmo: Samba de uma nota só	249
CASAS DO PERÍODO	259
6. MUTAÇÃO 1956-1960 Mudança: Insensatez	357
CASAS DO PERÍODO	365
7. OCASO 1961-1965 Figuração: Chega de Saudade	409
CASAS DO PERÍODO	417
CONSIDERAÇÕES	
Anotações para a descoberta	445
BIBLIOGRAFIA	462
ANEXOS	487

RESUMO

Esta dissertação visa traçar um panorama representativo das casas modernas cariocas dentro do quadro da arquitetura moderna brasileira de 1930 a 1965. Para tanto, utiliza-se da reunião catalográfica de 145 exemplares de autoria de arquitetos nascidos ou radicados no Rio de Janeiro, localizadas no estado do Rio ou eventualmente fora dele. Os objetos de estudo são apresentados cronologicamente em sete períodos, correspondentes à incubação (1930-35), à eclosão (1936-39), à emergência (1940-45), à consolidação (1946-50), à hegemonia (1951-55), à mutação (1956-60) e ao conseqüente ocaso (1961-65) da arquitetura moderna brasileira. A constituição do panorama é feita sistematicamente sobre dados extraídos da documentação publicada nacional e internacionalmente, através de tabelações e fichamentos. A identificação dos exemplares permite, primeiramente, ampliar e formatar um conjunto disperso; num segundo momento, a leitura dos dados facilita a análise e gera comentários que buscam somar um enfoque qualitativo à coletânea. As verificações corroboram a validade atemporal da arquitetura moderna brasileira e apontam para a necessidade de abertura de colunas intermediárias de classificação, que contemplem os 'caminhos do meio' entre o figurativo e o abstrato, o particular e o universal, o vernáculo e o erudito, o tradicional e o moderno.

ABSTRACT

This dissertation intends to provide a representative view of the Cariocan Modern Houses within the context of 1930-65 Brazilian Modern Architecture. In order to accomplish its purposes, this work deals with a catalog of 145 examples, designed by Rio de Janeiro architects - born there or raised there as professionals. Most of these houses are built in Rio, even though some of them are erected outside its boundaries. The houses are presented in chronological order, divided into seven periods, namely incubation (1930-35), awakening (1936-39), emergence (1940-45), consolidation (1946-50), hegemony (1951-55), mutation (1956-60) and the consequent decline (1961-65) of Modern Brazilian Architecture. Data used to assemble this work is obtained in national and international publications, and appears here systematically disposed as tables and charts. Firstly, the identification of exemplary houses allows us to amplify and organize a diverse material. Secondly, the reading of this material makes analysis easier and generates comments, thus adding a qualitative view to the catalog. The verifications corroborate the timeless validity of Modern Brazilian Architecture, and trigger off the creation of intermediary classification columns, which include the gray zones between abstract and figurative, particular and universal, vernacular and erudite, traditional and modern.

A arquitetura brasileira, particularmente a arquitetura da escola carioca, busca substantivar-se desde o início dos anos 30, assumindo a modernidade como base para a compreensão de uma tradição. A renovação instaura uma nova matriz compositiva, que pode ser dita de miscigenação: a nova sintaxe, racional, fornece a base para o projeto moderno, que não se furta, no entanto, à condição de herdeiro da disciplina acadêmica — e clássica, por extensão. A revisão do passado próprio serve ao reconhecimento das raízes luso-brasileiras (bem como das ibero-americanas e mediterrâneas), que fornecem repertório para a adequação e para uma caracterização (não literais) distintas de tempo e lugar.

Num momento em que a obra de Le Corbusier começa a infltir-se em direção oposta à do Estilo Internacional, a arquitetura moderna brasileira que tem lugar no Rio de Janeiro é inaugurada com um encargo de grande porte (o MESP de 1936), logo seguido por outros. A estréia de impacto é determinante para garantir-lhe repercussão internacional e para assegurar sua continuidade, assim como a atuação dos arquitetos, revelados não somente hábeis articuladores das causas modernas nacionais — para o que contam com o apoio do Estado —, mas também verdadeiros paladinos da renovação, muito bem sucedidos em formar o acervo mais valioso da história da arquitetura brasileira.

Naquele contexto — e diferentemente dos países de primeiro mundo em que é laboratório para as vanguardas —, a casa não se propõe como manifesto, tampouco como experimento. Não obstante, a casa (primeira instância da esfera privada) faz parte do rol de programas desenvolvidos pelos arquitetos cariocas desde os anos 30, multiplicando as possibilidades plásticas promovidas pela equação da gramática corbusiana com o substrato teórico da disciplina acadêmica, submetidas às variações de identidade que agregam matizes características. Em adição, as casas modernas da escola carioca carregam no cerne o debate modernidade / tradição — o que instiga discussão candente e ainda aberta.

Assim, as casas modernas cariocas são, em última análise, legítimas representantes da arquitetura moderna brasileira ela mesma e, como tal, constituem o escopo deste trabalho. Mais do que uma reunião de exemplos para estudos de caso, sua revisão documental visa traçar um panorama — no caso, um panorama representativo do quadro da arquitetura moderna brasileira entre 1930 e 1965. A reunião catalográfica de 145 exemplares — entre projetos e obras construídas — é indicativa de produção, se não constante, notável, que ocorre em paralelo com os outros programas e com os ‘marcos consagrados’.

O primeiro objetivo deste trabalho é, portanto, identificar as casas modernas cariocas dentro do recorte de tempo proposto, com base em documentação publicada nacional e internacionalmente. Para tanto, adota-se o critério da autoria — as casas selecionadas são de arquitetos nascidos ou radicados no Rio de Janeiro, localizadas no estado do Rio ou eventualmente fora dele. O segundo objetivo é organizar sistematicamente os dados extraídos da documentação, através de tabulações e fichamentos, onde constam, além da identificação com data, autoria e

localização, aspectos referentes à implantação, ao tamanho, ao partido, à estrutura, ao programa e à materialidade das casas. A organização dos dados facilita a leitura e permite proceder à constituição do panorama, feito através de comentários acompanhados da iconografia extraída do material pesquisado.

A restrição ao material publicado delimita o universo da pesquisa e faz-se regra para a seleção, que mesmo assim termina por se revelar exaustiva. Contudo, a publicação avaliza e implica qualidade, e a coletânea resulta em obras de exceção. Ampliada em relação às compilações existentes, ela coloca casas menos conhecidas e pouco publicadas ao lado das fundamentais e recorrentes, esclarecendo e auxiliando a visualização geral do conjunto, o que pode dar margem a leituras cruzadas posteriores.

Num primeiro apanhado, os exemplares notoriamente representativos do período em estudo são extraídos das fontes bibliográficas consagradas do tipo catálogo: *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942*, de Philip Goodwin (1943), *Latin American Architecture since 1945*, de Henry-Russell Hitchcock (1955), *Modern Architecture in Brazil*, de Henrique Mindlin (1956), *Quatro Séculos de Arquitetura*, de Paulo F. Santos (1977), *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, de Yves Bruand (1981), e os números publicados sobre o Brasil da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* (13-14, de 1947, e 42-43, de 1952) e a edição especial *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (GRAEFF et alii, 1947 e 1948). Os guias mais recentes, como *Arquitetura Moderna do Rio de Janeiro* (XAVIER et alii, 1991), *Guia da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro* (2000), *Quando o Brasil era Moderno* (CAVALCANTI, 2001) e *Arquitetura Brasil 500 anos* (MONTEZUMA, 2002) trazem poucos acréscimos (em quantidade), mas adicionam informações.

Num segundo momento, o quadro complementa-se com as compilações sobre a obra dos principais arquitetos, principalmente as monografias de Stamo Papadaki sobre Oscar Niemeyer — *The Work of Oscar Niemeyer* (1950) e *Oscar Niemeyer: Works in Progress* (1956) —, o autobiográfico *Registro de uma Vivência*, de Lucio Costa (1995), além das compilações sobre Lucio Costa (WISNIK, 2000), Álvaro Vital Brasil (VITAL BRAZIL, 1986 e CONDURU, 2000), Alcides Rocha Miranda (FROTA, 1993), Affonso Eduardo Reidy, (org. BONDUKI, 2000), Gregori Warchavchik (FERRAZ, 1965), Jorge Machado Moreira (org. CZAJKOWSKI, 1999) e Henrique Mindlin (YOSHIDA et alii, 1975).

O terceiro grupo de fontes, o grupo dos periódicos, amplia o universo significativamente, esclarecendo sobremaneira a participação dos arquitetos e de suas obras no contexto geral. Ainda que retratem primordialmente a produção de autores destacados, e possivelmente daqueles mais interessados na divulgação de seus projetos, os periódicos, principalmente da época, contribuem com material não constante nas referidas compilações, que pode, assim, ser agrupado pela primeira vez em conjunto com o que há de mais conhecido. As revistas especializadas nacionais incluem *Acrópole* (1938-1971), *Arquitetura e Urbanismo* (1936-1940), *Arquitetura e Engenharia* (1946-1965), *Arquitetura* (1961-1969), *Habitat* (1950-1965, dirigida inicialmente por Lina Bo Bardi), *Brasil - Arquitetura Contemporânea* (1953-1958), *Módulo*

(1955-1965, do grupo de Oscar Niemeyer) e a *Revista da Diretoria da Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* (1932- 1935), chamada em seguida de *P.D.F. Revista da Diretoria da Engenharia* (1936-1938), e depois de *Revista Municipal de Engenharia P.D.F.* (1938-1960) — tornando-se por fim *Revista da Engenharia do Estado da Guanabara* —, o primeiro periódico de divulgação da arquitetura moderna no Brasil (co-fundada e depois dirigida por Carmen Portinho). As internacionais incluem as americanas *Architectural Record*, *Architectural Review* — ambas com números especiais sobre o Brasil (respectivamente de 1944, 1953, e 1954) — e *Arts and Architecture*, as italianas *Domus* (especialmente em 1951 e 1953), e *Zodiac*, e a já citada francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* (principalmente os números especiais sobre o Brasil, mencionados acima) certamente a que concede a melhor cobertura estrangeira às realizações brasileiras.

A identificação dos exemplares é dada, na relação geral, por um *número*, atribuído em ordem cronológica, pelo *ano* de projeto, (na maioria coincidente com o ano de início da obra), pelo nome do *proprietário-cliente* (quando não disponível, é nomeada outra referência), pelo nome do *arquiteto-autor* do projeto e pela *cidade* onde se localizam (ou deveriam localizar-se). A *natureza da documentação* é também especificada — se projeto, construção (com adendo demolida, quando informado) ou fragmento de projeto.

Outros dados coletados nas publicações são tabulados de acordo com a *implantação*, o *tamanho*, o *partido*, a *estrutura*, o *programa* e a *materialidade* dos exemplares. O item *implantação* reúne os sub-itens *situação*, *posição* do lote na quadra, *dimensão* do lote, *topografia* e *ocupação*; o item *tamanho* diz respeito à *área* da casa e à sua *altura*; o item *partido* envolve *volumetria*, *base* e *cobertura*. Por fim, às casas é atribuído um *grau* referente ao seu 'alinhamento' dentro de uma escala gradativa entre o moderno e o tradicional; esta aproximação é relativa, e não se propõe a gerar conclusões. Apenas estabelece linhas-guia, muito tênues, a partir dos elementos de arquitetura presentes em cada um dos exemplares, para que, sob um olhar retroativo, as considerações finais acerca do debate modernidade / tradição venham a reiterar o mote proposto adiante.

Os dados são agrupados em listas sintéticas que precedem, em cada um dos sete intervalos em que estão divididas, as fichas de cada casa. Os dados correspondentes aos itens citados são listados posteriormente, nos anexos, juntamente com algumas das classificações por item, que servem como referência para os desdobramentos no corpo do trabalho. As fichas de cada casa contêm descrições simples e voltadas ao entendimento da forma — como estrutura que ordena seus múltiplos aspectos e a constitui —; às descrições são acrescidos comentários de cunho analítico e, eventualmente, informativo.

A relação geral das 145 casas segue uma divisão periódica inicialmente equivalente a quinquênios, e depois balizada e ajustada de acordo com eventos históricos e arquitetônicos relevantes, quais sejam: o projeto pós-concurso da equipe coordenada por Lucio Costa para o Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro em 1936, o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York em 1939 (coincidindo

com o início da Segunda Guerra Mundial), a inauguração do MESP e o fim do Estado Novo com a deposição de Getúlio Vargas em 1945 (coincidindo com o final da Segunda Guerra Mundial), a I Bienal de Artes em São Paulo (que inclui a I Exposição Internacional de Arquitetura) em 1951, a eleição de Juscelino Kubitschek para a Presidência da República em 1955 (um ano antes do concurso para a nova capital), a inauguração de Brasília em 1960 (no último ano de seu governo), e, finalmente, o golpe militar de 1964.

Os objetos de estudo têm clara relação com seu contexto histórico, como permite observar a amostragem dos exemplares em cada um dos sete intervalos de tempo, que correspondem à incubação (1930-35), à eclosão (1936-39), à emergência (1940-45), à consolidação (1946-50), à hegemonia (1951-55), à mutação (1956-60) e ao conseqüente ocaso (1961-65) da arquitetura moderna brasileira. A periodização é creditada à tese de COMAS (2002), que ratifica o argumento da inexistência de ruptura radical com o período imediatamente anterior ao moderno. Ao fazer uma revisão profunda dos projetos emblemáticos do período 1936-1945, parte de duas premissas: a de que a produção não é propriamente *um milagre*, pois já vinha sendo preparada pela sólida formação acadêmica e anos de reflexões, e a de que ela tampouco é uma *adaptação do Estilo Internacional* — visto de outra forma, é mais uma superação —, pois não obstante a renovação imposta, permanecem válidos os *conceitos fundamentais* da tradição acadêmica sintetizada na equação *composição correta e caráter apropriado* enunciada por Julien Guadet, docente da *Ecole de Beaux-Arts* parisiense, a composição dizendo respeito à sintaxe, relativa à ordem, e o caráter, à semântica, ligada à significação.

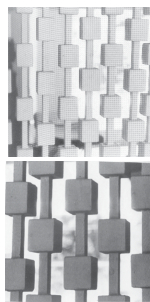
A situação fica mais clara quando se despem de toda a verve as manifestações eloqüentes que proclamam a ruptura, e resta o bom senso ponderado — mais ao tom simplificado de conversa defendido por Lucio Costa (COSTA, 1962, p. 41), mediador entre passado e presente, em lugar do tom empolado de discurso — atestando que tudo são ciclos e o processo é um só; se as formas variam, *o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis*. Independente da variação dada pela caracterização, a busca pela beleza e pela verdade é ponto comum em todas as grandes épocas e suas manifestações, e muito da beleza alcançada advém da coerência entre os princípios gerais, constantes de razão e sensibilidade, e condicionantes que concorrem na definição da forma.

Na linha de tempo de 1930 a 1965, Lucio Costa, como o ‘arquiteto brasileiro’, é ponto de partida, com a casa de Fábio Carneiro de Mendonça em Marquês de Valença, Rio de Janeiro, de 1930. Sua trajetória, na qual as obras desempenham papel tão importante quanto os escritos, conduz o dito debate acerca da modernidade e da tradição. Oscar Niemeyer, como o ‘brasileiro internacional’, é ponto de chegada, com a casa Rothschild em Israel, de 1965. Juntos os dois arquitetos detêm 30% das casas (ou 43) apresentadas. Os outros 70% (ou 102) são divididos em 23 autorias, que, em parcerias desdobradas, envolvem outros 38 arquitetos.

A amostragem dá o tom da exceção: não é a casa mínima, não é a habitação-abrigo; algumas são compactas, outras esparramam-se generosamente sobre o verde da paisagem. Mas ainda assim moldam-se como casas-refúgio, sejam de morada ou de lazer. Os números e os dados apresentados nas listas expõem, além da variedade formal dessa arquitetura, um pequeno indício do elitismo que está por trás da clientela — fato compreensível, pois a vanguarda dificilmente trilharia caminho não fosse a viabilização por meio de camadas elevadas da escala social, capazes de levar a cabo as idéias propostas pela nova geração de arquitetos disposta a implantar a realidade moderna.

A domesticidade faz parte do percurso. Se o programa residencial é pontual em meio às primeiras realizações, um caráter, de grau variado entre a casa e o palácio, empresta adequação a obras fundamentais. Na medida em que aumenta o número de residências unifamiliares projetadas de acordo com a nova matriz compositiva, o ajuste fino incorre na capacidade de transmutação de um conceito de casa afeito ao perene. A linha evolutiva não prescinde da qualidade, mas dá margem para a ambivalência. Em que pesem as tentativas de enquadramento dessa arquitetura ou de seus elementos sob correntes ou rótulos, vale observar que o passado, evocativo de diferentes linhagens da formação brasileira, não é só rememorado, mas compreendido, de forma que a transposição de seus conteúdos para o presente é então feita com probidade, em termos subjacentes e imanentes.

O legado da arquitetura moderna brasileira é débito a reconhecer; felizmente, as espessas camadas entre os promissores anos 30 e os apoteóticos anos 60 são capazes de oferecer enorme quantidade de material para ser revolvido. As verificações sobre as casas modernas cariocas confirmam a necessidade de abertura de colunas intermediárias de classificação, que contemplem as vertentes do meio, os ‘caminhos do meio’ entre o figurativo e o abstrato, o particular e o universal, o vernáculo e o erudito, o tradicional e o moderno. Modernidade universal e tradição local não são dois pólos opostos nas casas modernas cariocas, mas quiçá complementares. Esse mote permeia o estudo e aponta, desde já, para o fato de que as gradações intermediárias são mais apropriadas ao caso, devido às nuances presentes na maioria das casas, onde tais categorias coexistem e a bipolaridade não faz sentido em termos absolutos. A abertura desses caminhos têm motivação, primeiro, na busca por uma verificação que se pautem em precisões, ainda que não fatuais — e não na repetição de apreciações; segundo, na assunção de uma visada objetiva, não pretensamente científica — e que tampouco deixe de lado o viés poético —, sobre dados inerentes à maioria dos exemplares. A casa brasileira carioca, não tendo sido submetida a uma experimentação neutra, referenda uma prática de projetar dialética e inclusiva. Desvela-se, assim, em uma multiplicidade de formas, que podem expressar a variabilidade, tanto quanto a constância de uma tradição muito mais ampla e complexa do que prevê a cena facilitada pela cultura da imagem. A experimentação existe, mas sem esforço de afirmação exagerado — como disse Lucio Costa em *Muita Construção, Alguma Arquitetura e Um Milagre*, os modernos brasileiros fizeram-se sem querer, *preocupados apenas em conciliar de novo a arte com a técnica*.



“As atitudes a priori do modernismo oficial, cujo rígido protocolo ignoravam, jamais os seduziu. Tornaram-se modernos sem querer, preocupados apenas em conciliar de novo a arte com a técnica e dar à generalidade dos homens a vida sã, confortável, digna e bela que, em princípio, a Idade da Máquina tecnicamente facultava.”

Lucio Costa,
Depoimento de um Arquiteto Carioca, ou Muita Construção, Alguma Arquitetura e Um Milagre
1951



Cabana, Laugier (1753)

“Contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo.”

Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*

Na passagem das culturas nômades para as fixas, o homem planta a raiz; a casa, onde arde o fogo, é produto dessa mudança.¹ A casa cria condições de convívio, reflete aspectos fundamentais do homem com seu meio, e carrega uma bagagem cultural imensa, desde as tribos primitivas até as complexas estruturas urbanas do século XX, às quais está subordinada. A casa supre a necessidade de proteção; a casa-refúgio sugere introversão. De qualquer maneira, a casa permite que se contemple, compreenda e participe do mundo para o qual ela abre suas janelas.

A história da arquitetura é contada a partir de grandes realizações sobre temas como o templo, morada divina, e o palácio, morada real.² Embora a habitação seja considerada fértil campo de estudo sobre a evolução da civilização por múltiplas áreas do conhecimento,³ no âmbito da arquitetura ela é primeiramente vista como um gênero menor, relegado ao domínio do vernáculo, para aos poucos integrar o conteúdo da disciplina. No século XX, desponta como um dos principais meios de proposição e divulgação do ideário moderno. A casa é então, mais do que nunca, um tema caro aos arquitetos, que o exploram com múltiplas possibilidades formais e conceituais.⁴

As funções do habitar são essencialmente as mesmas desde o princípio dos tempos, ainda que estejam em constante evolução e condicionadas pelas especificidades territoriais, humanas e sócio-econômicas vigentes. Não obstante, o programa doméstico e a tipologia residencial prestam-se a um sem-número de interpretações, tanto por parte dos que desenham a casa quanto dos que a ocupam. A definição de casa como um edifício, ou parte dele, destinado à habitação do homem é escassa, porquanto não tem como transmitir e relacionar o objeto construído com seu conteúdo e implicações; morar requer lugar para o repousar, o estar, o alimentar-se, mas não só.⁵ Num primeiro momento, é o domínio do homem, seu universo, segurança e asilo;⁶ num segundo, é instrumento social que suscita questões e demanda soluções.

A casa pode ser, assim, a ‘segunda pele’ do homem, que busca atender suas demandas básicas sob a proteção do teto, ou o grande receptáculo de intenções do arquiteto,⁷ que as deposita no objeto único visando a elaborar um manifesto. Simplicidade e complexidade e são dimensões concorrentes no assunto, bem como domesticidade e representação, estabilidade e novidade, generalidade e peculiaridade, tradição e modernidade. Nenhum outro lugar tem igual valor de referência e meta. É o ponto de chegada e de partida, centrípeto e centrífugo, ao qual estão associadas outras variáveis relativas às dinâmicas espaciais.

¹ *“The dwelling is the original building historically, and a universal building type today. (...) Nowhere is the relationship between architecture and life so passionately debated as in the association between house form and culture.”* HANSON (1998, p.1)

² Dos dez livros em *Da Arquitetura* de Vitruvius, o *Livro Sexto* trata das edificações privadas, urbanas e rurais, para residências dos cidadãos. Os livros *Terceiro* e *Quarto* tratam dos Templos e das ordens, e o *Quinto* das Praças, Basílicas, Tesouros, Prisões, Assembléias Municipais, Teatros, Termas, Ginásios Portos. Cfme. KATINSKI in VITRUVIO (1999).

³ *“Es un tema que coincide com muchas disciplinas - arquitectura, geografía cultural, historia, planeamiento urbano, antropología, etnografía, estudios culturales interdisciplinarios e incluso las ciencias del comportamiento.”* RAPOPORT (1972, p.10)

⁴ *“The house is therefore an ideal vehicle for exploring the formal and experiential dimensions of architecture, hence the attraction of houses for the great twentieth century architects whose continued interest in generating housing prototypes demonstrates that the intellectual challenge of the archetype is limitless. (...) Domestic character and small physical scale apparently are deceptive, and a little reflection suggests that the house is perhaps the most complex building of all.”* HANSON (1998, p.2)

⁵ *“Del mismo modo que Montaigne afirmaba que ‘el hombre es un animal que guisa’, Rasmussen parece decirnos que el hombre es un animal que, no sólo se refugia, sino que se hace una casa.”* MONTEYS e FUERTES (2001, p. 28)

⁶ *“(...) las casas reflejan en cierto modo nuestro pasado y comparten nuestro presente. Y quizás, por qué no?, iluminen para un observador sutil nuestro porvenir.”* SACRISTE (1968, p.22)

⁷ *“Es desde la casa (la propia en muchos casos) donde el arquitecto define su posición, a veces precozmente y otras como un reflexivo acto de madurez. Desde la casa única, sus autores se muestran militantemente modernos o toman distancia del estilo internacional. La casa se convierte en una demostración de la actitud del arquitecto ante el lugar, lo vernáculo y la modernidad.”* ADRIÀ in COMAS e ADRIÀ (2003, p. 28)



Cabanas, Chambers. In GOLFETTI (2002, p. 9)

A casa como *símbolo* recai sobre o arquétipo da cabana primitiva, idealmente resumida ao elementar. Discutida por teóricos e tratadistas ao longo da história por remeter à idéia da origem da própria arquitetura, é, não obstante, paradoxal, por basear-se em *recordações de algo perdido*,⁸ seja na acepção natural, racional, ou divina. A recuperação de modelos anônimos da construção permeia realizações na arquitetura de todos os tempos, por oferecer uma gama de recursos elementares que não só avalizam soluções estudadas, mas chegam mesmo a dar ‘inspiração’ aos arquitetos, que os entendem como autênticos. Com efeito, há uma beleza intrínseca ao fato de que as paredes podem guardar a memória daqueles que as constróem e nelas imprimem toda sua história.

Para Vitruvius, o mito das origens é uma parte integral da doutrina clássica e necessária para o estabelecimento do classicismo como um sistema fundamentado na natureza.⁹ Em [Dez Livros] *De Architectura*, descreve a cabana primitiva como derivada da necessidade e materializada a partir do raciocínio e da imitação.¹⁰ Alberti, em *De re aedificatoria*, amplia a reflexão: o trabalho do arquiteto que projeta parte do pensar para o fazer, mas é a construção a origem da forma arquitetônica. Palladio, em seus *Quattro Libri*, crê que as casas privadas são as primeiras edificações, numa conclusão tanto histórica quanto lógica. À medida que a literatura arquitetônica avança, dá lugar a um tempo mítico indefinido; já a Antigüidade clássica é vista como uma arquitetura absoluta e atemporal, que se justifica *per se*.

A cabana é a base de uma teoria da imitação nos séculos XV ao XVIII. Em fins do século XVII, põem-se em discussão as definições da Antigüidade através das querelas entre tradição e renovação, necessidade e liberdade. Para os modernos, a razão é independente da história; para os antigos, a razão é imanente à história, mais precisamente à história antiga. No século XVIII, o abade M. A. Laugier, em seu *Essai sur l'architecture* (1753), coloca que as bases da arquitetura e das ordens clássicas encontram-se na cabana primitiva, num retorno à simplicidade das fontes gregas, interpretadas predominantemente sob uma ótica funcional e construtiva. Na sua cabana elementar não há arcos, arcadas, pedestais, áticos, portas ou janelas. Somente a coluna, o entablamento e o frontão são essenciais — e a beleza daí resulta.¹¹

Etienne Louis Boullée (que escreve *Essai sur l'art*, 1757) leva a uma questão infinita quanto à origem — se da arquitetura ou da construção — ao dar prioridade para a ‘idéia’ da cabana, ou seja, do conceito sobre sua materialização. Na virada do século, J. N. L. Durand, professor da *École Polytechnique* (*Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, 1802-05), defende que a utilidade, pública e privada, ou seja, a função (*utilitas*) é a variável (vitruviana) predominante da concepção arquitetônica.¹² A posição de Laugier é reiterada por E. E. Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, 1854-68), que vê a forma como resultado da satisfação de necessidades permanentes através de princípios universais empregados conforme a época.¹³

⁸ RYKWERT (1999)

⁹ ROWE (1994)

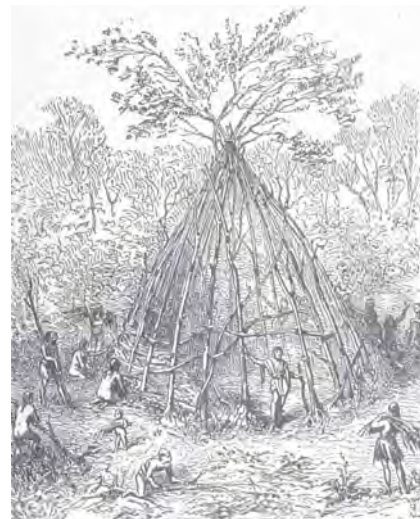
¹⁰ Ver VITRÚVIO (1999).

¹¹ “Não se sabe muito da arquitetura pré-monumental da Grécia antiga, mas o que é sabido leva-nos a crer que ela não guardava nenhuma relação com a cabana primitiva de Laugier. (...) Laugier não se preocupava mais com o verdadeiro vernáculo mediterrâneo do que Rousseau com uma sociedade primitiva histórica. Ele estava preocupado com a purificação da doutrina clássica. (...) Esse processo acarretava não a descoberta de um edifício vernáculo, mas a revernaculização do classicismo, com o qual se poderia consubstanciar um mito das origens.” COLQUHOUN (2004, p. 46)

¹² RYKWERT (1999)

¹³ Viollet-le-Duc, em *Histoire de l'habitation humaine* (1875), fala do homem que faz um abrigo para proteger-se da chuva. Busca galhos e ramos de árvore; dispõe-os como estacas, em círculo, amarrados no topo; sobre estes, outros mais finos e folhos, tudo recoberto de junco e barro, assim como o piso. Agora tem seu abrigo, cuja porta fica no sentido oposto ao do vento dominante. Ver VIOLLET-LE-DUC (1945).

A visão de Viollet-le-Duc é evocada por John Ruskin (*Seven Lamps of Architecture*, 1849) e Gottfried Semper (*The Four Elements of Architecture*, 1851);¹⁴ este enumera quatro princípios geradores da arquitetura: o lugar (que remete ao fogo e à reunião), a cobertura, o fechamento e a plataforma. Quanto às origens, divide os materiais em quatro grupos, dando prioridade ao tecido, o que o leva a deduzir que a primeira construção é a tenda.¹⁵



Cabana, VIOLLET-LE-DUC (1945, p. 11)

Já para Quatremère de Quincy (*Dictionnaire historique d'architecture*, 1832) a cabana é construída primeiramente com ramos de árvores, depois com troncos, e depois com madeira talhada; isso, porém, não eleva o edifício a ser arquitetura, pois a cabana em madeira, imitação da natureza e tipo para arquitetura grega, não deixa de ser meramente produto de circunstâncias naturais. Em outro momento, Quatremère aponta três arquétipos de edifício, relativos a três tipos de ocupação humana: a tenda, a caverna e a cabana.¹⁶ A caverna (do caçador) é base da arquitetura egípcia, a tenda (do pastor) nômade é adotada por culturas orientais, como os chineses, e a cabana (do agricultor) é ponto de partida da arquitetura grega e suas seguidoras. Não são dignas de imitação, a não ser a cabana em madeira, que permanece como tipo privilegiado pelas potencialidades construtivas e pela elaboração pensada. A madeira é o material perfeito para a *mimesis*, e antes de transposta para a pedra, deve passar por um processo de racionalização — processo esse que reforça o interesse na arquitetura grega. De acordo com Quatremère de Quincy, o tipo ideal é trazido à realidade não diretamente, mas através dessa transformação. Daí emerge a idéia da ordem baseada na coluna e num sistema de proporções (que transposta para a arquitetura moderna vira pilares cilíndricos e lajes horizontais).

O que é relevante nessas colocações a respeito da primeira casa é a capacidade de transformação que um modelo fornece.¹⁷ As sementes do movimento moderno, plantadas em fins do século XIX, trazem a preocupação com referências originais que possam garantir um conjunto de cânones projetuais claros e elucidativos. Aliados ao comprometimento com a razão, sugerem identificação com o pensamento das Luzes, que via na cabana primitiva arquetípica a síntese de todas as regras da natureza, elas próprias origem da arquitetura; com a doutrina clássica, o paralelo refere-se ao estabelecimento de um sistema universal. No primeiro pós-guerra, Le Corbusier, o arquiteto mais influente do século, encontra os meios e o ambiente próprios para desenvolver suas teorias. Em *Vers une Architecture* (1923),¹⁸ defende a estética do engenheiro e desaprova um retorno à natureza em prol da adequação à era industrial, tal como desaprova a separação entre forma estrutural

¹⁴ SEMPER (1989)

¹⁵ Cfme. RYKWERT (1999, p.35), Semper estava a par da teoria acadêmica francesa, particularmente com Quatremère de Quincy, que causou alvoroço naqueles anos 20 e 30, e dos escritos de John Ruskin.

¹⁶ RYKWERT (1999)

¹⁷ "Si los principios de la construcción son invariables y sus rastros no pueden borrarse a través de los siglos, las consecuencias producidas por la fusión de dichos orígenes varían hasta el infinito, y es preciso reconocer que la calidad estética se aminora en razón directa con la confusión de las mezclas." VIOLLET-LE-DUC (1945, p. 352)

¹⁸ Ver LE CORBUSIER (1958).

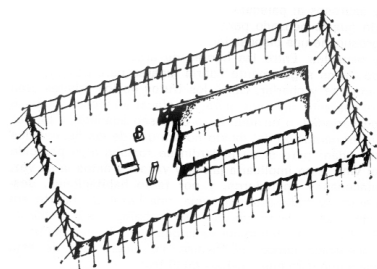
¹⁹ "L'architecture est la première manifestation de l'homme créant son univers, le créant à l'image de la nature, souscrivant aux lois de la nature, aux lois qui régissent notre nature, notre univers. Les lois de penseur, de statique, de dynamique s'imposent par la réduction à l'absurde: tenir ou s'écrouler." LE CORBUSIER (1958, p.56)

²⁰ Para Marcelo Roberto, diferentemente, sempre que o homem, para se comunicar, necessita de expressões que exigem novas técnicas e novos materiais, novos materiais e técnicas são imediatamente criados. Cfme. ROBERTO (1964).

e forma arquitetônica. A casa como uma *machine à habiter* deixa de ser artesanal para tornar-se um produto industrial do século XX, servindo aos propósitos da vida prática que a modernidade impõe. Le Corbusier toma os traçados reguladores com base nas medidas do corpo humano, bem como da geometria como ‘linguagem do homem’ para explicar a primeira casa, à semelhança de um templo.¹⁹ Para ele, não há homem primitivo, mas apenas meios primitivos. A idéia existe *a priori*, e o homem se utiliza dos meios disponíveis para levá-la a cabo.²⁰

Lucio Costa, primeiro expoente do assunto a ser tratado neste trabalho, amplia as idéias de Le Corbusier e dos *Bauhäusler*²¹ na medida de sua compreensão sincrética e dialética, que considera os binômios pensamento moderno / recursos tradicionais, espírito do tempo / espírito do lugar, disciplina / invenção, regra / criação, todos concatenados sob a luz da razão que sente e pensa.²² Para Lucio, interessa ao arquiteto conhecer *como os problemas de construção foram arquitetonicamente resolvidos no passado*.²³ Em *Documentação Necessária* (1938), a casa colonial — ainda que *desataviada e pobre, comparada à opulência dos palazzi e ville italianos, dos castelos de França e das mansions inglesas da mesma época, ou aos ricos solares hispano-americanos, ou, ainda, ao aspecto apalacetado e faceiro de certas residências nobres portuguesas* — tem interesse como lição da experiência *de mais de trezentos anos*, inclusive para a arquitetura moderna, que *se enquadra dentro da evolução que se estava normalmente processando*.²⁴

Em momentos de debate sobre renovação na arquitetura, a reflexão em torno do arquétipo da casa original — idéia ou ideal — volta à tona, seja como ponto de referência no fundamento da disciplina, seja como mero simulacro.²⁵ Num sentido mais amplo, a volta às origens estaria por trás da própria busca do significado da arquitetura — passando invariavelmente pelos clássicos e pelos modernos. Busca sem fim, subterfúgio ou paradigma, continua pertinente no que tange à satisfação do homem no seu habitáculo. Não obstante, a solução formal, espacial, funcional e construtiva da morada — seja o *existenzminimum*²⁶, seja o *palais*²⁷ —, carrega consigo toda a complexidade inerente à própria vida humana e por isso dá margem à investigação. Assim é que o arquiteto, com o uso de suas atribuições de *construir, habitar, pensar*²⁸ busca elevar seu trabalho ao patamar do estado da arte.



Templo primitivo, segundo Le Corbusier.
In RIKWERT (1999, p. 237)

²¹ “Sin embargo, unos y otros están de acuerdo en una cosa. Si va a renovarse la arquitectura, si ha de reinterpretarse su auténtica función tras años de descuido, el retorno al estado ‘preconsciente’ de la edificación, o alternativamente, al alborear de la conciencia, pondrá de manifiesto aquellas ideas primarias de las que surge una genuina comprensión de las formas arquitectónicas, o bien una comprensión de aquellas formas elementales que los arquitectos deben manejar como fichas de un juego, por muy sencillo o muy complejo que sea, a fin de crear tanto las formulaciones más simples como las más elaboradas.” RYKWERT (1999 p.32)

²² “Pensar e sentir são modalidades complementares do exercício da razão que analisa, avalia, ajuíza. A razão seleciona, discrimina,

formaliza e ordena — através do pensamento e do sentimento. Nada tem a ver com intuições e sensações inefáveis. Tanto sua concepção quanto o gozo que proporciona são informados pelo pensamento e pelo sentimento trabalhando em cooperação, não isenta quase sempre de tensão.” COMAS (1987, p.48)

²³ COSTA (1962, p. 113), *Considerações sobre o Ensino da Arquitetura*

²⁴ COSTA (1995, p. 459)

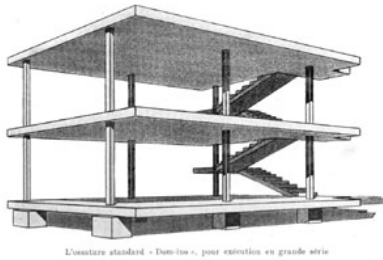
²⁵ “Se trate de un rito, de un mito o de una especulación arquitectónica, la cabaña primitiva ha aparecido siempre como

paradigma del edificio, como patrón por el que de algún modo había que juzgar a los otros edificios, pues de tan endeables comienzos surgieron. Estas cabañas se han situado siempre en un pasado idealizado.” RYKWERT (1999, p.237)

²⁶ KLEIN (1980) aborda o *existenz-minimum* baseado nos elementos necessários sobre certos parâmetros comensuráveis que garantissem um certo nível de *habitabilidade*.

²⁷ LE CORBUSIER (1928)

²⁸ HEIDEGGER (1997, p. 100): “For building is not merely a means and a way toward dwelling — to build is in itself already to dwell.”



Dom-ino, Le Corbusier 1914. In BOESIGER (1995, p. 23)

“Paradójicamente, lo que caracteriza a la auténtica vanguardia y la distingue del simple modismo o del efímero encubrimiento de lo inédito, es su capacidad para instaurar una tradición.”

Carlos Martí Arís, *Silencios Elocuentes*

ANTECEDENTES Casas Modernas

O século XX inaugura um período da história das artes em que novas proposições suplantam anteriores em favor de uma base comum, com margem para a inventividade individual. Na arquitetura moderna, a casa é ‘balão de ensaio’ e o ‘baú de experiência’ utilizados com fins ao mesmo tempo dicotômicos e complementares, ou seja, ela constitui-se em veículo apropriado tanto para a expressão do novo — ou da circunstância —, quanto para o acúmulo de conteúdos relativos à própria arquitetura — ou à permanência. Nos primeiros tempos do movimento moderno, a casa unifamiliar serve como laboratório (podendo ser manifesto) na Europa — França, Alemanha, Holanda, Áustria — e nos Estados Unidos, mas não no Brasil e nos demais países subdesenvolvidos.¹ Aqui, a arquitetura moderna é ensaiada em poucas casas nos anos 20 para afirmar-se, nos 30, com encargos inaugurais de grande porte, patrocinados pelo poder público com o intento de formar o novo homem brasileiro.² A casa isolada viria a seguir.³

A casa do século XX começa com manifestações do movimento *Arts and Crafts* inglês, que a estabelece como expressão artística pessoal. No continente americano, os antecedentes são as realizações de Frank Lloyd Wright, que consegue submeter sua imagem tradicional a uma série de transformações; assim demonstram as *Prairie Houses* do início dos 1900, onde a abstração da pradaria é visível pela continuidade espacial das formas estendidas no plano horizontal. A casa Robie (1909), em Oak Park, Illinois, pretende ser pioneira, tratando o espaço como meio de composição e evitando as distinções tradicionais entre exterior e interior, cheios e vazios; a grande marquise lateral em balanço é emblemática na marcação de horizontalidade. A relação com a paisagem é mais latente em *Taliesin-East* (1911), a casa-estúdio que desenha para si em Wisconsin, como se pertencente à colina. As casas seguintes já incorporam um novo ‘estilo de vida’, como a Millard, chamada ‘Miniatura’ (1922-23), na Califórnia, construída com um sistema de blocos de concreto chamados de blocos têxteis pelo arquiteto, sugerindo industrialização e aludindo a Semper.

O efeito do transplante transoceânico de matriz européia é benéfico para a América do Norte a partir da I Guerra Mundial,⁴ que traz certa unanimidade de opiniões, tanto por parte daqueles contrários ao efeito da máquina quanto de seus defensores, acerca de uma arquitetura que supostamente devesse corresponder aos novos materiais e às novas técnicas construtivas, ou seja, aos requerimentos da época.⁵ Em Hollywood, o austríaco Rudolph Schindler faz a casa Schindler-Chase (1921-22) para si, sua esposa e um casal de amigos, pensada como uma tenda de campanha, com máximas aberturas e estrutura de madeira



Robie House, F. L. Wright, 1909. In www.herbstours.com

¹ Sobre as casas internacionais ver as coletâneas feitas por ALDAY et alii (1996), COMAS e ADRIÀ (2003), DUNSTER (1998), BROWNE (1994), CORNOLDI (1999), WEBB (2001) e WESTON (2002).

² “Estabelecido o elenco de suas atividades e metas, faltava ao Ministério da Educação e Saúde a construção de sua sede, que deveria simbolizar todo seu esforço renovador, voltado para o futuro do Brasil.” CAVALCANTI (1997, p. 162)

³ “É verdade que nos países mais conservadores ainda se insiste em aproveitar a tradição, mas isso somente o

conseguem quanto à casa isolada, tipo de construção que não passa de um acidente na nova arquitetura. Realmente a casa burguesa não será um elemento característico da época atual, por mais requintada que se apresente.” NIEMEYER (1944)

⁴ Cfme. CORNOLDI (1999).

⁵ “Nesse cruzamento da ‘rigorosa’ anfitrã das condições do presente e a apropriação esperançosa do porvir, a casa moderna cumpriria a tarefa de informar e convencer uma sociedade ainda não integralmente preparada, da adequação, da necessidade, da inevitabilidade do Novo” KAMITA in ANDREOLI e FORTY (2004, p. 142)



Casa Müller, A. Loos, 1929-30. In infar.architektur.uni-weimar.de

nos dois lados internos da planta em L voltados para o jardim. Faz também a casa Phillip Lovell (1922-26), em Newport Beach — conhecida como Lovell Beach —, com bandejas e pórticos de concreto. No entanto, o débito recíproco para com o arquiteto americano existe e pode ser visto desde a primeira casa de concreto da Europa (1914-19), por Robert van't Hoff, um dos fundadores do neoplasticismo holandês. A planta aberta, livre, passa a definir a arquitetura moderna a partir da metade da década de 20, quando as inovações verdadeiramente radicais da modernidade europeia antecipadas por Wright reinventam a casa como espaço contínuo e expressão de um novo modo de vida. A primeira aplicação ocorre na casa Schröder-Schröder (1924), em Utrecht, de Gerrit Rietveld em colaboração com a cliente, onde parte do espaço é definido sem divisórias fixas, com cores e planos que lembram Mondrian e as estratégias do *De Stijl* liderado por Theo van Doesburg.



Casa Schröder-Schröder, G. Rietveld, 1924. In www.hm.ams.org

Adolf Loos, ferrenho crítico do ornamento (*Ornamento e Delito*, 1908), funde nas suas casas referências obtidas tanto das casas inglesas quanto das norte-americanas:⁶ das primeiras, a dispersão dos espaços interiores, das segundas, a continuidade. No conceito de *Raumplan*, 'projeto de espaços', a tridimensionalidade e a direcionalidade das sequências espaciais em espiral é o mote, com interiores contrastando com exteriores despojados de um volume cúbico.⁷

A casa Müller (1929-30), em Praga, é um labirinto com aplicações de materiais diversos, com a planta organizada em múltiplos níveis, materializando o conceito — ensaiado desde a casa Rufer (1922) e testado na Moller (1927-28), ambas em Viena. Já na Alemanha, a casa de Gropius (1925-26) é contemporânea do edifício da *Bauhaus* (que une artesanato e standardização) do mesmo autor, construída com o apoio de Dessau, que também financia outros professores. Na mesma linha, Peter Behrens e Eric Mendelsohn fazem casas em Berlin em 1929.

Os anos 20 são conhecidos por heróicos pelas inovações promissoras, nas quais se incluem as de Le Corbusier. Le Corbusier e a arquitetura do século XX são quase indissociáveis; quanto às casas que projeta, elas intensificam o conteúdo teórico proposto pelo arquiteto, ao mesmo tempo em que fornecem subsídios para seu desenvolvimento. A *villa Schwob* (1916),⁸ ápice e último exemplar dos primórdios da carreira de Le Corbusier na sua cidade natal na Suíça, utiliza o concreto, provocando o observador com o painel cego da fachada, com ares de um clássico depurado.⁹ Contudo, seria através da *plan libre* e da *machine à habiter*¹⁰ que o arquiteto exporia seu espírito visionário — que transita entre a escala do objeto e a escala da cidade. Em dois exemplos prototípicos, a estrutura *Dom-ino* e a caixa *Citrohan*, estão contidas um sem-número de possibilidades, desdobradas *a posteriori* em variadas soluções.

⁶ Cfme. WESTON (2002).

⁷ O *Raumplan* caracteriza-se pela diferenciação, tanto em planta quanto em seção, de ambientes, através de desníveis, que causam uma progressão ascendente, e pela transição menor entre eles, através do deslocamento de escadas e da conexão de ambientes entre si. Sobre este conceito e o da planta livre, ver *Raumplan versus Plan Libre*, de RISSELADA (1991).

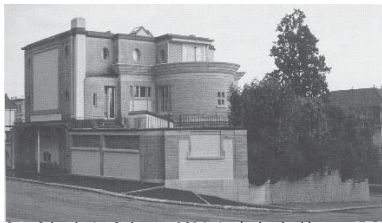
⁸ Perret (tendência oposta a Le Corbusier, conforme Lucio Costa), projeta algumas casas nesses moldes, trabalhando com massas e com cornijas, como na casa em Versailles, (1924). Ver DUNSTER (1998).

⁹ Rowe, em *Manierismo y arquitectura moderna* compara a fachada da Villa Schwob à villa de Palladio em Vicenza, de 1572. ROWE (1999) Os escritos de ROWE são especialmente esclarecedores a respeito, p. ex. *The Mathematics of Ideal Villa*. Ver ROWE (1999). Ver também COLQUHOUN (1986 e 2004).

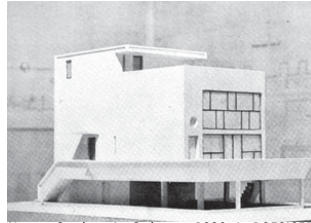
¹⁰ "Se ele disse 'a casa é uma máquina para morar', não foi com a intenção de anexar a arquitetura a um ramo da ciência empírica, mas de utilizar a máquina como um modelo para uma obra de arte cuja forma e estrutura eram determinadas pelas leis internas a si própria." COLQUHOUN (2004, p. 159)

¹¹ "Dom-ino postula uma sintaxe geométrico-construtiva aberta a uma considerável variedade de possibilidades compositivas." COMAS (2002, p.75)

¹² "Por su síntesis de idealismo y racionalismo, el sistema Domino es una especie de 'cabaña primitiva' de la arquitectura moderna, dentro de la misma tradición que la planteada por Laugier. Siguiendo el mismo sentido funcional, los elementos básicos ahora no son de madera sino que están realizados con la incipiente cultura del hormigón armado y del acero." MONTANER (1999, p.70)



Casa Schwob, Le Corbusier, 1916. In digilander.libero.it



Maison Citrohan, Le Corbusier, 1922. In BOESIGER (1995, p 45)

Dom-ino (*domus e dominò*) remonta a 1914-15, quando, com a ajuda do engenheiro Max du Bois, Le Corbusier reinterpreta a estrutura Hennebique indo além de Auguste Perret, com quem trabalhara em Paris, na exploração do princípio do balanço em concreto armado. Intrínseca é a idéia da pré-fabricação: a ossatura de seis pilares apoiando três lajes sem vigas e com balanço, interligadas por uma escada, serve à repetição e ao arranjo modular com uma eficiência condizente com a standardização.¹¹ O sistema *Dom-ino* esclarece a *plan libre* e lança as bases para outros princípios que seriam desenvolvidos posteriormente. O diagrama puro da estrutura pode ser visto como a destilação da idéia de carga e apoio, com uma relação lógica dual; é uma imagem das origens.¹²

A resposta de Le Corbusier para a escassez de moradia no pós-guerra fôra dada com as casas em série Monol (1920), com painéis de amianto e cobertura em abóbadas de concreto; mas a *machine à habiter*, com funções cuidadosamente limitadas ao essencial, totalmente inserida no seu tempo, é lançada no protótipo do modelo¹³ *Citrohan*, apresentada no *Salon d'Automne* de 1922 — junto com as propostas para a *Ville Contemporaine de 3 Millions d'Habitants*. Baseada na idéia de que uma casa deveria ser tão padronizada quanto um carro (Citroën), a *Citrohan* destina-se a processos industriais de produção em massa. A construção em concreto *in loco* contradiz essa idéia, mas liberta a casa dos sistemas produtivos de então. A *Citrohan* aparece novamente em 1925, numa versão para um condomínio de trabalhadores — Frugès — em Pessac.¹⁴ A *villa* em Vucresson (1922) é feita após o Salão aplicando o que propunha, enquanto a *maison d'Artiste* e as *maisons* em série *pour artisans* permanecem em projeto.

Os trabalhos de Le Corbusier correspondem, no momento, aos estúdios e casas nos arredores de Paris, pertencentes a uma classe média alta, margem da burguesia parisiense interessada nas culturas de vanguarda, como seus amigos — o pintor Ozenfant e o banqueiro suíço e colecionador La Roche. A casa-atelier para o primeiro (1922) é oportunidade de expressar uma ideologia purista sem restrições, enquanto a *maison* La Roche-Jeanneret (1923) promove a sucessão espacial pela disposição em L do volume elevado sobre pilotis com uma fachada curva.¹⁵ A *promenade architecturale* cristaliza-se criticando os padrões axiais da *Beaux-Arts*, e levando em conta o lugar, a luz, e a lenta revelação de uma forma e uma idéia. Como generalização e exemplo, os protótipos *Dom-ino* e *Citrohan*, juntamente com *Les 5 points d'une architecture nouvelle* (1926), enunciam o resultado das pesquisas desenvolvidas até então por Le Corbusier.¹⁶ O sistema dos Cinco Pontos — alusivos, talvez, às cinco ordens clássicas — emula um vocabulário pré-existente, renovado pelas estruturas de concreto armado aplicáveis às diferentes tarefas da civilização moderna industrial, dentro de um sistema que trabalha nos níveis formal, simbólico e estrutural.¹⁷

¹³ "A partir de dos prototipos básicos - la casa Domino (1914), es decir el espacio sandwich, y la casa Citrohan (1920), es decir el espacio megarón -, Le Corbusier construye todo su mecanismo para resolver la arquitectura residencial privada e pública. La casa Domino es el tipo constructivo y la casa Citrohan es el tipo espacial en el que pervive la estructura muraria lateral que permite grandes aberturas en fachada y dobles espacios." MONTANER (1999, p. 126)

¹⁴ As casas Citrohan (1920-22), de Le Corbusier são o precedente claro para o tipo de espaço interno integrado projetado por Niemeyer.

¹⁵ Confirma-se que a nova arquitetura sobre a casa unifamiliar faz-se em geral sobre a edificação solta e única, suburbana ou rural, e destinada ao próprio autor ou a uma intelectualidade simpática aos novos modos de morar num mundo culturalmente integrado, onde as casas são projetadas como máquinas, pela economia, standardização e reprodutibilidade. Cfme. COMAS in COMAS e ADRIÀ (2003).

¹⁶ LE CORBUSIER (1977, p.89-90) declara que estabelecer um padrão é esgotar todas as possibilidades práticas e razoáveis, deduzir um tipo reconhecido conforme as

funções, e resalta que todas as grandes obras são baseadas sobre os padrões que tendem à perfeição.

¹⁷ "Ici sont appliquées très clairement, les certitudes acquises jusqu'ici; les pilotis, le toit-jardin, le plan libre, la façade libre, la fenêtre en longueur coulissant latéralement. Le tracé régulateur est ici un "tracé automatique" fourni par les simples éléments architecturaux à échelle humaine tels que la hauteur des étages, les dimensions des fenêtres, des portes, des balustrades. Le plan classique est reversé; le dessous de la maison est libre." LE CORBUSIER (1995, p. 130)



Villa no Lac Lehman, Le Corbusier, 1923. In Galfetti (2002, p. 61)

Em 1925, é construído o pavilhão *Esprit Nouveau* na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925), em Paris — mesmo ano do projeto para a casa Meyer — onde é apresentado o projeto dos *Immeubles-villas* e do *Plan Voisin* para Paris. Variantes de casas para artistas são aplicadas em Boulogne (1926), e estudadas nas casas em série para artesãos (1924); as casas *Minimum* são estudadas em 1926, quando também é construída a *maison Guiette* em Anvers. A *maison Cook*, (1926-27) no Boulogne-sur-Seine, retoma o tema do *hôtel particulier* (como na La Roche), enquanto a *maison Planeix* (1925-27) em Paris é uma variação da idéia de palácio urbano em miniatura. Ambas sucedem a pequena casa no *Lac Lehman* (1923) para seus pais em Corseaux-Vevey, na Suíça, com superfície restrita para abrigar somente duas pessoas, mas com uma janela em fita de 11 metros de largura com vista para o lago. A esta casa dedica um pequeno livro, *Une Petite Maison*.¹⁸ A *villa Stein-De Monzie* (1926), em Garches, é esculpida em um diálogo ambíguo que explora massa e planos, enquanto traça a passagem de um acesso formal de um lado a um jardim informal de outro. Em *Les Terrasses* (outra denominação da *villa* em Garches) há parte da harmonia, da ordem e da estabilidade de uma *villa* clássica.¹⁹



Villa Stein-de Monzie, Le Corbusier, 1926.
In Boesiger (1995, p. 147)



Villa La Roche - Jeanneret, Le Corbusier, 1923.
In Boesiger (1995, p. 63)

A casa unifamiliar isolada duplica o sentido das convicções — quando não as contradiz — dos ortodoxos modernos sobre os modos de viver em sociedade.²⁰ Se ela efetivamente consegue impor-se como tipologia funcional, é porque esses arquitetos encontram no encargo privado o canal para a exploração das correntes inovadoras que representam, ou que pretendem representar. Ao contrário do que ocorreria posteriormente no Brasil, nos países desenvolvidos os arquitetos não têm demanda nem encontram respaldo da iniciativa pública para realizações de maior ressonância.

Para obter um *Wohnford* (Ford habitável), como explica Siegfried Giedion para J. P. Oud,²¹ é estabelecido na Alemanha em 1926 o *Reichsforschungsgesellschaft*, a fim de estudar todos os aspectos do desenho e da construção de casas, com patrocínio de sistemas de construção em pré-fabricados — o que impulsiona a experimentação em todos os campos.²² Mas para serem alugadas pelos trabalhadores, as casas deveriam reduzir-se ainda mais, passando a ser reguladas pelo *Existenzminimum*, tema do CIAM em Frankfurt (1929); ou seja, a prioridade é a habitação coletiva.²³

¹⁸ “On est entré dans la maison. La fenêtre de 11 m lui confère de la classe. C’est une innovation constructive conçue pour le rôle possible d’une fenêtre : devenir l’élément, l’acteur primordial de la maison.” LE CORBUSIER (1954, s.p.)

¹⁹ Como aponta ROWE (1999). O mesmo sistema de proporções regulador da fachada e da malha, a subdivisão estrutural A-B-A-B-A, foi utilizado por Palladio para a Villa Malcontenta, de 1560; e enquanto a villa Stein emprega a planta livre com seção rígida, a Malcontenta contrapõe planta rígida e seção livre. BENTON (1987, p. 167) coloca que a comparação foi tão insistente após o artigo de ROWE que parece que “villa é isso mesmo”.

²⁰ “Puesto que quiere contribuir a la creación de una sociedad colectivista sin privilegios, la casa unifamiliar aislada se considera a la vez un laboratorio y un anacronismo, un artefacto fuera de su tiempo si no contrario a su tiempo. La excepción obvia es Estados Unidos individualista, donde hay un Wright que la plantea como norma.” COMAS (2004, p. 1)

²¹ Cfme. WESTON (2002)

²² “O engajamento político-ideológico do futurismo, o antirracionalismo, o anti-subjetivismo e a eliminação do supérfluo nas plataformas dos programas do neoplasticismo

holandês, do construtivismo russo, do purismo francês e da Bauhaus alemã — foram todos manifestos contrários ao otimismo e à frivolidade Déco, nascidos em contextos históricos convulsivos, com assumido engajamento ideológico e social.” SEGAWA (1999, p. 54)

²³ Gropius, na ocasião, profere conferência intitulada *Os fundamentos sociológicos para o alojamento mínimo*, em que expõe a habitação a partir da ótica do urbanismo da nova sociedade, não mais estruturada no núcleo familiar e onde as necessidades individuais e coletivas se equilibrariam. Cfme. KAMITA in ANDREOLI e FORTY (2004).



Casa Tugendhat, Mies van der Rohe, 1928-30. In infor.architektur.uni-weimar.de



Casa E1027, Eileen Gray, 1926-29. In www.fiu.edu

Die neue Wohnkultur é objeto de grande interesse na Alemanha, e entre as exposições sobre o tema uma é marco: a *Weissenhofsiedlung* em Stuttgart, organizada pela *Deutscher Werkbund* em 1927, com plano geral de Mies van der Rohe, e participação de 17 arquitetos nas estruturas e outros 50 para os interiores. É a nova oportunidade de exibição da casa *Citrohan* — já que na França há poucas oportunidades de conjuntos residenciais públicos —, no mesmo ano em que o palácio da Sociedade das Nações em Genebra, de Le Corbusier, é preferido em concurso em favor de outra solução, de cunho acadêmico.²⁴ A arquitetura como expressão do seu tempo é uma idéia comum a Le Corbusier e Mies van der Rohe, que se utilizam dos novos materiais e das técnicas construtivas para demonstrá-la. A técnica, mais explicitamente em Mies, tem estreita ligação com a forma, que se aproxima de um ideal clássico-moderno.²⁵ São desta época as casas Lange e Esters, aquela de grandes dimensões e cuja organização em planta seria aprimorada na Tugendhat.

A postura *Neue Sachlichkeit* de Mies van der Rohe, herdeiro da *Baukunst*, o leva a afirmar que arquitetura é o desejo da época traduzido no espaço e a preocupar-se com os problemas da construção. O Pavilhão Alemão para a Exposição de Barcelona em 1929 é o salto em direção à liberdade espacial. A consolidação do conceito aí lançado permanece com a casa Tugendhat em Brno, República Checa, terminada em 1930, quando o autor passa a ser o diretor da *Bauhaus*. A casa combina ambientes amplos com acabamentos refinados no seu interior, delimitados por tabiques, e estrutura em retícula regular de finas colunas metálicas cruciformes, que deixam livre a fachada envidraçada ao sul. Com área bem menor do que a da Tugendhat, Eileen Gray faz a casa E1027 (1926-29) em Roquebrune, França, com balcão com vista para o Mediterrâneo. O nome homenageia o conselheiro Badovici, diretor de *L'Architecture Vivante*, revista que começa a ser publicada em 1923 e que lhe dedica um número. Integrando-se poeticamente à natureza e ao sítio circundante, bem como incorporando móveis adaptáveis e ajustáveis às diferentes tarefas da vida cotidiana, a casa procura ir além da máquina de habitar, adiantando postura da década de 30.²⁶

Outro exemplar que tenta ir além da máquina de habitar é a casa Lovell *Health* (1927-29) de Richard Neutra, em Los Angeles, incluída no livro *International Style* (1932) de Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson; a casa tem paredes estruturadas por pilares metálicos pouco espaçados e o proprietário a abre para visitação por ser defensor fanático dos hábitos saudáveis. Ainda com respeito a Mies, o uso do vidro na casa Dalsace — *Maison de Verre* — de Pierre Chareau (1928-32), em Paris, difere das do mestre alemão; as fachadas em painéis estruturados em aço, preenchidos com blocos de vidro, dão a esta



Lovell Health, Richard Neutra, 1927-29 in www.makcenter.org

²⁴ De fato, o palácio, que é estudado por Le Corbusier na Sociedade das Nações (1927), no Centrossoyos (1929, único construído) e nos Sovietes (1930), ainda é um tema novo quando se constrói o MESP no Rio de Janeiro.

²⁵ ROWE (1999, pp. 119-120), em artigo de 1956-57 e publicado pela primeira vez em 1973, intitulado *Neoclassicismo e arquitetura moderna*, comenta sobre os adjetivos *palladiano* e *miesiano* serem quase sinônimos, e isso sem novidade. Diz que em geral os edifícios neo-

palladianos contemporâneos são pequenas casas, pavilhão ou volume único, de rigorosa simetria exterior e quando possível, interior. Cita a Resor House de Mies, a Oneto House de Philip Johnson em Irvington on Hudson, entre outras. Diz que a simetria é adequada a quase todos os fins, com o qual se aproximam do parti de Palladio. O culto ao eixo estava em queda nos primeiros anos do movimento moderno, mas com estes exemplos, Rowe sugere haver uma ruptura decisiva com os credos ortodoxos da arquitetura moderna e seus cânones.

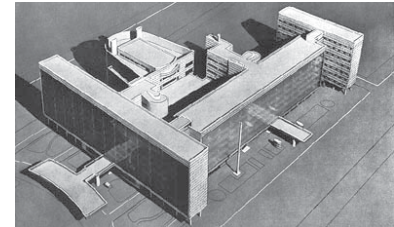
²⁶ “Quando se encarga una de esas casas se piensa más en una casa ideal (...) que en una casa de vacaciones. (...) Le Corbusier lo expuso en algunas ocasiones y lo puso en práctica en el cabanon construido para su mujer en Cap Martin. Por una coincidencia azarosa, su vecina, Eileen Gray, también proyectó una casa de vacaciones. Probablemente ambas sabian com qué pocas casas se podrá ser feliz en aquel sitio.” MONTEYS (2001, p. 44)



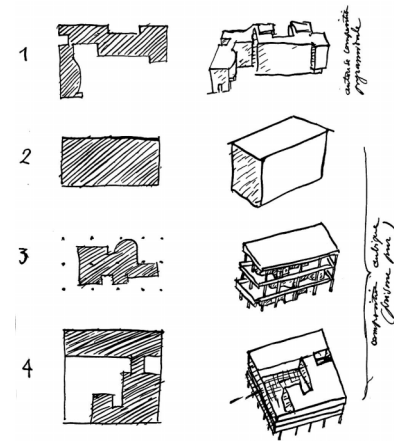
Villa Savoye, Le Corbusier, 1928-31. In www.bc.edu

casa um aspecto texturizado e translúcido. A estrutura metálica emprega perfis I e as divisões internas, tanto horizontais quanto verticais, são muito diversificadas.

Le Corbusier, no esquema para a *maison* Baizeau (1927-29) em Cartago, na Tunísia, mostra o esqueleto que gera grandes terraços sombreados com os balanços abertos para o mar; esta é a terceira das chamadas *Les 4 Compositions* (1929), junto com a *maison* La Roche-Jeanneret, a *villa* Stein-De Monzie, e a *villa* Savoye (1928-31) em Poissy. A última das Quatro Composições (1929) é obra única, monográfica, e contém características das outras três. Noutra comparação clássica, a *villa* Savoye evoca a *villa* Rotonda.²⁷ Também conhecida por *Les Heures Claires*, tem vistas para os vales e os campos da Île de France. A *promenade architecturale* inicia com uma grande distância do objeto e progride até a entrada, continuando no rico espaço interior. No vestíbulo, as curvas em vidro dos dois lados limitam o espaço que propõe duas alternativas: uma rampa que sobe no eixo principal e uma escada em espiral. Resumindo a trajetória da década heróica, as *Quatro Composições*, mostradas na *Obra Completa* através de um desenho diagramático e comparativo — a *maison* La Roche-Jeanneret figura como uma classe de composição *piramidal*, enquanto as outras três constituem outra, *cúbica de prisma puro*—, são capazes de elucidar a descoberta da forma moderna até sua completa legitimação, coincidindo com o estabelecimento de paradigmas de uma primeira maturidade de Le Corbusier.²⁸



Centrosoyus, Le Corbusier, 1928-31. In www.tu-harburg.de



Les 4 Compositions, Le Corbusier, 1929. In BOESIGER (1995, p. 189)

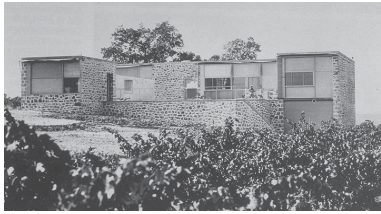
As lições por trás das Quatro Composições de Le Corbusier são, no mínimo, duas: a primeira envolve uma transformação, que vai da preocupação com a tipologia (casa ou palácio), como consta no primeiro volume da *Obra Completa*, a uma preocupação com a questão do espaço. Ou melhor, com uma nova espacialidade, baseada na noção de *promenade architecturale*. A segunda lição refere-se a experimentos com essa nova linguagem, que, em última análise, constitui uma nova ‘teoria’ da arquitetura. Desenvolvimentos posteriores confirmam que essa nova teoria, embora revolucionária (e por isso mesmo) e em acordo com o espírito da época e suas evoluções tecnológicas, divide traços com a trilogia vitruviana e com a tradição clássica.²⁹

²⁷ ROWE (1999) observa que embora tenham se aproximado geométricamente de um arquétipo platônico da casa ideal, nessas duas, diferente do que ocorre com Garches e a Malcontenta, a reconciliação intelectual com as discrepâncias do programa, em prol da forma, é impecável.

²⁸ *Oeuvre Complète* 1910-1929. Ver BOESIGER e STONOROV (1995).

²⁹ COLQUHOUN (1986, p. 51) explica como cada um dos Cinco Pontos parte de um precedente histórico para renovar-se. “Le Corbusier refers constantly to the architectural tradition either by invoking its principles and adapting them to new solutions or by overtly contradicting them in such a way that some knowledge of the tradition is necessary in order to understand his architectural message. The modification or contradiction of traditional works is the constant leitmotiv in his work.”

³⁰ Sobre as viagens de Le Corbusier à América do Sul e ao Brasil, ver: BARDI (1984), LE CORBUSIER (2004), PEREZ OYARZUN (1991), Projeto 102 (1997), SANTOS et alii (1987), TSIOMIS (1998).



Villa Mandrot, Le Corbusier, 1930. In www.kunsthhaus.ch



Maisons Loucheur, Le Corbusier, 1929. In BOESIGER (1995, p. 199)

Em 1929, com 42 anos, Le Corbusier já fôra bem sucedido na produção de trabalhos de qualidade e de novos paradigmas, baseados em parte no seu conhecimento de exemplos do passado, associados com os ideais da vida moderna. Estabelecera todo um sistema arquitetônico misturando regras lógicas, estruturais e intuitivas, e um vocabulário de formas capazes de numerosas operações e combinações. Poucas são as obras não residenciais do período — Palácio do Centrosoyus em Moscou (1929), e o *Cité de Refuge* (1929); das casas, há ainda a *villed'Avray*. Entre os projetos estão o Palácio da Sociedade das Nações e os *Immeuble-villas* em Genebra (1927-28), o *Immeuble locatif* (1928-29), o *Mundaneum* com o Museu Mundial (1929) e as casas econômicas Loucheur (1929), geminadas, elevadas sobre pilotis e separadas por muro de pedra. Publicara *Vers une Architecture* (1923), *L'Urbanisme* (1924), *La Peinture Moderne* (1925), *L'Art Décoratif d'aujourd'hui* e *Almanach d'Architecture Moderne* (1926), e *Une Maison, un Palais* (1928), todos precedidos da famosa revista de *L'Esprit nouveau* (1920 — 1925) que lhes abriu caminho.

Nesse ano de 1929, Le Corbusier faz sua primeira viagem à América do Sul,³⁰ encorajado pelo amigo Blaise Cendrars (poeta conterrâneo e seu amigo desde 1912, que atua como mediador entre ele e a elite intelectual brasileira) e convidado desde 1925 por Paulo Prado (fazendeiro de café, financista e filósofo de São Paulo).³¹ Seu interesse pelos países em desenvolvimento tivera início com as viagens ao Oriente em 1911. A América do Sul certamente tem influência sobre Le Corbusier, que propõe planos urbanísticos para Montevideo, Buenos Aires, São Paulo, e para o Rio de Janeiro. As oito conferências que profere na América do Sul tratam dos Cinco Pontos e das Quatro Composições (na quinta conferência, intitulada *O plano da casa moderna*), e são publicadas em *Précisions sur un État présent de l'Architecture et de l'Urbanisme*. A obra menciona, no *Prologue Américain*, as teorias antropofágicas paulistas, e apresenta, no *Corollaire Brésilien*, o projeto do viaduto serpenteante habitável para o Rio de Janeiro, com edifício de apartamentos com seis quilômetros de extensão por 100 metros de altura, acompanhando a curvatura do terreno montanhoso — curvas que seriam retomadas no Plan Obus para Argel (1932) e relata a *lei do meandro* e a 'independência da casa em relação à cidade'.³²

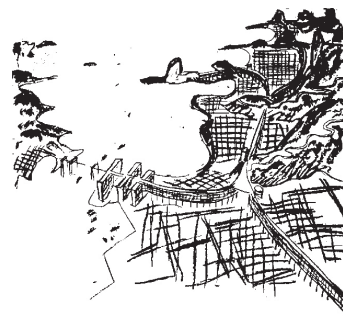
A virada da década promove novas investidas tanto por parte de arquitetos latino-americanos, que aderem ao movimento no último terço dos anos 20, quanto por parte dos brasileiros — e do próprio interlocutor estrangeiro, Le Corbusier, que retornaria ao país em 1936 e em 1962. Le Corbusier desempenha um papel definitivo para os arquitetos brasileiros, quando uma arquitetura moderna brasileira apenas ensaia tomar forma. Sua vinda ao Brasil e as profícuas trocas daí resultantes rendem farta documentação, especialmente no que diz respeito ao Rio de Janeiro, regido por uma alta burguesia bem infomada. Para esta elite, o Brasil de então, de tradição colonial, é ainda um país pleno

³¹ Cfme. LE CORBUSIER (2004, p. 29). Entre os amigos de Cendrars circulam por Paris estão os dois Andrades, Tarsila do Amaral, Paulo Prado e Fernand Léger. As conversas entre eles traz à tona o assunto sobre a elaboração de um plano urbanístico para Brasília em 1930. GUIMARAENS (1997) comenta e reproduz trecho de carta de Cendrars para o arquiteto, onde aquele verbaliza imagens futuristas da nova capital. Também está em pauta a ampliação da casa de Paulo Prado - publicada por SANTOS et alii (1987).

³² O prédio começaria a 30m de altura e prosseguia por dez andares. Ver *Prólogo americano* e *Corolário brasileiro* em LE CORBUSIER (2004). Na época, o edifício mais alto do Rio de Janeiro era o do jornal *A Noite*, com 22 andares, completado em 1928. Cfme. HARRIS (1987) "Há, de início, essa consciência da paisagem" que se impõe de imediato como um interlocutor, ao mesmo tempo companheiro e inimigo, que é necessário enfrentar. Em seguida, há essa vontade de fazer do Rio uma cidade-capital, não somente regional, mas federal." TSIOMIS (1998)

³³ "Sem a problematização da visão de passado e da noção de ação histórica na obra de ambos, talvez continuem obscuros os pontos que foram capazes não só de uni-los como de tornar a viagem de Le Corbusier em 1936 um evento de particular força na história da arquitetura e com tão férteis desdobramentos no campo brasileiro." PEREIRA in NOBRE et alii (2004, p. 222)

³⁴ "Na realidade fazemos as duas coisas; damos nossas idéias de muito bom grado e, a título de recuperação, empregamos, exploramos, tendo em vista finalidades particulares, idéias divulgadas em todos os campos e que um dia, total ou parcialmente, vêm em nossa ajuda." LE CORBUSIER (2004, p. 231)



Plano para o Rio de Janeiro, Le Corbusier, 1929.
In LE CORBUSIER (2004, p. 237)

de potenciais pouco explorados. E ainda que a participação de Le Corbusier no Brasil não tenha ficado registrada em projetos residenciais, há nas suas casas muito do método apreendido pelos arquitetos brasileiros, que vão além, intensificando as pesquisas formais através da refundação com base na tradição.³³ O efeito é recíproco, como é possível verificar em muito da produção posterior.³⁴

Assim que se estabelecem os termos básicos do discurso sobre o novo 'estilo' — que seria decodificado e chamado de *International Style* em 1932 por Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, em exposição no MoMA de Nova York —, surgem variações de cunho tradicional vernáculo em um novo gênero de matérias próprias da arquitetura, livres ainda dos matizes historicistas. Le Corbusier recebe o encargo da casa Errazuris (1930) no litoral chileno: vislumbrando o potencial de uma linguagem que seria enriquecida pela mistura de materiais e formas, arrisca nova formulação na casa de praia do embaixador. Nessa obra, o reflexo da absorção de um sincretismo é visível nas telhas cerâmicas da cobertura borboleta — ensaiada no Pavilhão Nestlé de 1929 — estruturada por paus roliços, e nos demais elementos naturais; a ambivalência é reiterada nas paredes de pedra da casa Mandrot coetânea.³⁵ A casa é publicada em *L'Architecture Vivante* de 1931.³⁶

As casas modernas, até o final dos anos 20, atendem a um conjunto de idéias sobre continuidade espacial e organização funcional, ao mesmo tempo em que esclarecem a preferência por volumes simples e rechaçam a decoração; o cânone oficial considera os 'expressionismos' como irregularidade arbitrária. As casas brancas predominam, as massas são perfuradas ou desmaterializadas em planos abstratos. O *Raumplan* e o *plan libre* são composição periférica, segundo Collin Rowe,³⁷ que aplicam um movimento centrífugo ao plano, ora marcado por um centro, ora por linha oblíqua, curva ou vertical; embora sejam interrelacionados, esses aspectos não se pressupõem interdependentes.³⁸ Em 1930, a expressão é tanto do *genius loci* quanto do *Zeitgeist*.

Os anos 30 indicam a paulatina substituição do discurso progressista maquinista por um de um tom de conversa mais afim à redescoberta de uma tradição inclusiva. Ao processo de destilação por que passa a arquitetura moderna no início da década anterior sucedem os requerimentos de transformação dos anos de depressão da década de 30. Como parte do processo de instauração de uma nova matriz disciplinar, o 'modernismo' é suplantado pelo sentido moderno,³⁹ que deixa para trás a hierarquização de natureza entre casa e palácio para, ao instrumentalizar e intercambiar seus termos, atender em nova escala à casa e à cidade. Essas devem permanecer para além das contingências, emulando a tradição clássica — pois se os programas evoluem, a obra deve perdurar, porquanto esse é o objetivo de toda arte.

³³ "A través de la casa Errazuriz se percibe en Le Corbusier un interés marcado por el mundo de lo primitivo. (...) No resulta demasiado difícil comprobar de qué manera los principios morfológicos de la casa Errazuriz no se corresponden, y más bien se oponen a los cinco puntos para una nueva arquitectura. (...) Las casas Mathes y Mandrot son tal vez los ejemplos más conocidos. Más allá de ello, es posible ver en estas casas el paso intermedio para llegar a su obra más madura a fines de los años cuarenta y durante los cincuenta en la que el hormigón dejará de ser un abstracto producto de la tecnología que abre nuevas posibilidades formales, para transformar-se en el vehículo y en el soporte material de una sensibilidad moderna diferente, en la que futuro y pasado se

aproximan sorprendentemente y en la que la sofisticación formal es balanceada por la rudeza u elementalidad del material." PEREZ OYARZUN (197? p. 11-12)

³⁶ A revista de Jean Badovici publicaria regularmente, até 1938, a produção do atelier Le Corbusier e Pierre Jeanneret. Cfme. BOESIGER (1994).

³⁷ "La composición periférica era difícilmente reconocida, debido a una posición mental contra el ejercicio de una preferencia estética; pero, tanto si era empleada conscientemente como si no, siempre parece haber proporcionado un principio de organización muy importante."

ROWE (1999, p. 127). Rowe exemplifica com declarações de Giedion sobre a Bauhaus, de Johnson sobre Mies e com a villa em Garches.

³⁸ COMAS (2003)

³⁹ "Moderno é o certo. Modernista tem um ar pernóstico e um sentido suspeito. Parece que está se opondo ao que se fazia antes, à tradição, para fazer uma coisa obcecadamente moderna. Eu não via diferença. A verdadeira arquitetura moderna não promove a ruptura com o passado, só a falsa. Isso acontece por causa da má formação de pseudo-arquitetos." COSTA (1995, p. 607)



Maloca de índios Curutu, Rio Araporis. In MONTEZUMA (2002, p. 33)

“Interessa, antes de mais nada, conhecer como, em condições idênticas ou diferenciadas de época, de meio, de material e de técnica ou de programa, os problemas da construção foram arquitetonicamente resolvidos no passado.”

Lucio Costa, *Considerações sobre o Ensino da Arquitetura*

As casas modernas brasileiras têm origem relacionada à mesma sociedade escravocrata que fizera erguer a casa grande e a senzala. A mescla de culturas dos quatro séculos que antecedem a arquitetura moderna brasileira tem reflexo no vernáculo local, cuja influência sobre a casa é limitada à planta, de acordo com Lucio Costa.¹ Entre os mocambos indígenas e os sobrados urbanos, as casas rurais converter-se-iam no tipo mais representativo de arquitetura residencial brasileira a imprimir marcas na escola carioca, pelo recesso que a vida rural proporcionava e pela autenticidade brasileira que ela conferia.²

Dos núcleos rurais, os mais conhecidos são aqueles correspondentes ao ciclo do açúcar, com conjunto definido pela Casa Grande, pelo Engenho, pela Senzala, aos quais se junta freqüentemente a Capela.³ Esse patrimônio colonial é tema de estudos publicados pela revista do SPHAN — Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional —, onde atua Lucio Costa; no texto *Documentação Necessária*, de 1938 diz que *a arquitetura popular de Portugal apresenta interesse maior que a erudita*, e comenta o ‘amolecimento’ notado por Gilberto Freyre, que faz a casa adaptada perder *um pouco da ‘carrure’ tipicamente portuguesa*. Aponta ainda a similaridade entre o concreto armado com ferro e o barro armado com madeira, e a progressiva abertura das fachadas no sobrado brasileiro, com a diminuição dos cheios. Publicam também na revista do SPHAN os arquitetos Luís Saia, Paulo Thedim Barreto, José de Souza Reis, Mário de Andrade e Joaquim Cardozo, que escreve *Um tipo de casa rural do antigo Distrito Federal e Estado do Rio* (1943),⁴ onde analisa a fazenda do Colubandê, em São Gonçalo, entre outras; as casas bandeiristas paulistas também estão no escopo dos arquitetos do Patrimônio. A presença de Colubandê e das fazendas Vassouras, da Boa União e Garcia em *Brazil Builds* (1943) tem sua razão de ser, ao estabelecer a ascendência tradicional em paralelo com os exemplares modernos. As casas são registradas por Debret e Ender, que as designam como *um tipo de casa rural e semi-rural*.⁵

Ao viajar a Portugal em 1948, a serviço do Patrimônio, Lucio constata que a arquitetura colonial brasileira não é cópia ou imitação de modelos portugueses — são as casas portuguesas transplantadas pelos colonizadores que têm de se adaptar.⁶ O Brasil Colônia tem forçadas as raízes. Muito tempo depois Niemeyer faria coro indicando a proximidade do passado, visível através das construções coloniais de herança portuguesa, não sem alertar para o fato de que a arquitetura brasileira não tem lá seu berço.⁷



Fazenda Colubandê, RJ, séc. XIX. In GOODWIN (1943, p. 35)

¹ “As feitorias foram as primeiras casas, eram verdadeiros alpendrados, onde se cozinhava e dormia. O fogo na parte central, os catres ou redes em volta, ou seja, o próprio partido da casa indígena. Com o fechamento dessa área coberta, para resguardo e defesa, conservam-se dois segmentos abertos, um à frente, outro aos fundos, correspondentes precisamente às duas bocas da oca nativa.” COSTA (1995, p. 498)

² Em *Casa Grande e Senzala*, FREYRE (2003) comenta sobre a busca do passado, da continuidade social, que na casa grande se exprime tão bem; a casa grande não é reprodução das casas portuguesas, mas expressão nova e brasileira da colonização.

³ “Nenhum outro tipo de edificação exprimi com tanta autenticidade a vida íntima da gente carioca e o caráter regional de sua arquitetura como a ‘casa de chácara’, referida por alguns viajantes como ‘casa de campo’ (...) — cada um desses elementos [do programa] sendo considerados não como um acessório, mas como peça de um sistema, que persistiu vivo e funcionando até princípios do presente século, que só o surgimento da idade industrial, introduzindo novos valores, acabaria por destruir.” SANTOS (1977, p. 29)

⁴ Publicado novamente por *Arquitetura Revista*. Ver CARDOZO (1962).

⁵ “Todas (...) podendo ser arroladas como arquitetura do Rio de Janeiro porque estão incluídas na zona de recíprocas influências. (...) A de Colubandê, com as formas desataviadas e acolhedoras e a feliz disposição no terreno em aclave: da Capela; do muro e portão e da escada, esta fazendo conjunto com a varanda; e o estirado e enorme telhado sonolento que domina a composição —, tem uma dignidade e nobreza que a situam como dos pontos mais altos dos quatro séculos de arquitetura no Brasil e ademais disso, o prestígio de ser uma das casas mais autenticamente brasileiras (...).” SANTOS (1977, p. 31)

⁶ COSTA (1995)



Fazenda Boa União RJ. In GOODWIN (1943, p. 19)



Fazenda Garcia RJ. In GOODWIN (1943, p. 39)

Dentre as características apropriadas das casas coloniais, destaca-se a presença dos avarandados e dos alpendrados, decorrentes das casas de engenho, das quais algumas são tombadas pelo SPHAN.⁸ As varandas são destinadas à recepção de forasteiros, ao abrigo de viajantes, à circulação e ao acesso ao quarto de hóspedes e à capela, às vezes.⁹ Tanto na organização quanto na construção, a linguagem dos séculos XVI e XVII para as casas brasileiras é direta e simples, sem sofisticação. A cor utilizada nas janelas, sobre o fundo branco das paredes caiadas, é a única decoração das casas que primam pela horizontalidade, pelos cheios, e pela compartimentação quadrada. Os telhados e beirais coroam de tranquilidade essa arquitetura vernácula. Os cheios vão diminuindo no século XVIII e os vazios crescendo na altura, e aparece o arco abatido. As janelas são de peitoril ou de púlpito, e os guarda-corpos em treliças de madeira, com balaústres e almofadas, ou de ferro. Algumas janelas são terminadas com bandeiras, outras formam gelosias, outras balcões protegidos por muxarabis.¹⁰ Quanto às coberturas, empregam telhas de barro de duas ou quatro águas. Os beirais e as calhas, e os acabamentos em peito-de-pomba nos cantos, desaparecem no século XIX com as platibandas.

No Brasil, as expressões *jesuítica*, *barroca* e *rococó* são legítimas para a arquitetura religiosa, porque a civil, quando rural, é *desprendida de pretensões eruditas* embora de raízes também portuguesas, e quando urbana, usa de vocabulário estilístico *cujá sintaxe é marcada durante todo o período Colonial pelos compassos da Renascença*, como pilastras, cornijas, entablamentos, cimalkhas e frontões.¹¹ ‘Colonial’, embora amplamente utilizado, não é aplicável como categoria em si, mas sim como definição temporal, já que *todas as linguagens arquitetônicas, salvo raros exemplares de neogótico ou neo-românico, nesses quatro séculos, podem ser entendidas como variantes da linguagem clássica.*¹²

Na passagem do século XVIII para o XIX, a cidade do Rio de Janeiro, capital desde 1763, cresce em significação estratégica e torna-se porto de embarque do metal descoberto nas Minas para a metrópole europeia. Multiplicam-se largos e praças, como o da Carioca, do Capim, de São Domingos, de São Francisco de Paula, o Passeio Público, a Praça do Carmo e a Tiradentes, além do campo de Sant’Ana. Novas ruas definem a Cidade Nova, ao norte, e o Catete, Laranjeiras, Botafogo e Gávea na zona sul.

No período Imperial, com a abertura dos portos decretada pelo Príncipe Regente em 1808 — e a transferência da Corte para o Brasil fugindo de Napoleão —, o país passa a receber toda a sorte de influências. Com a chegada da família real, são construídos vários edifícios e feitas novas instalações, e o Brasil vira Reino Unido com Portugal. A contratação de uma Missão de artistas franceses em 1816, na regência do príncipe D. João, traz consigo o neoclassicismo e o romantismo, com variadas expressões formais a revelarem-se nas artes e na arquitetura. A

⁷ “A arquitetura brasileira não surgiu nem se inspirou na arquitetura portuguesa para aqui transposta do período colonial, embora ela ainda nos emocione lembrando coisas do passado, com seu feito simples e acolhedor. São os sobradões de nossas velhas cidades, ou as casas de fazenda que Colubandê tão bem caracterizada, com seu telhado esparramado, a larga varanda completando as salas, as paredes grossas, caiadas de branco, na velha tradição portuguesa. Ou os fortes — tão bonitos — que encontramos pelo litoral e as igrejas barrocas, ricamente trabalhadas, a dominar as cidades do seus pontos mais altos. (...) E olhávamos, perplexos, as obras do passado, vendo nelas uma liberdade para nós proibida, no momento em que a própria técnica a reclamava, generosa, tudo nos oferecendo.” NIEMEYER (1976-77, pp. 15-16)

⁸ “Vejam-se por exemplo, três conjuntos dos de nobre presença da Arquitetura no Brasil: Casa Bandeirante de Santo Antônio em São Paulo; Casa de Colubandê, em São Gonçalo, estado do Rio de Janeiro; Palácio da Alvorada em Brasília — todas as três estiradas, esparramadas, de relativamente pequena altura, com extensas dominantes horizontais. A Casa Bandeirante é fechada, protegida contra o meio ainda hostil, com um alpedre ao centro; em Colubandê, em tempos mais amenos, a casa abre-se num extenso avarandado; no Palácio da Alvorada, conjugam-se a varanda de Colubandê com o alpendre aberto da Casa Bandeirante. Em todos os três, capela externa, à distância.” SANTOS (1988, p. 66)

⁹ “Na região do Rio de Janeiro floresceu — o termo é bem este — uma arquitetura rural alpendrada com colunas toscanas à moda do Minho, mas tudo caiado de branco à maneira da Extremadura, de que a casa de fazenda do Colubandê com a sua importante capela anexa (...) é, sem favor, o mais gracioso e puro exemplar.” COSTA (1995, p. 503)

¹⁰ “Todas essas peças (...) tiveram de ser retiradas dos sobradões em 1809 (...) sob a acusação de que afejavam as fachadas só sendo conservadas nas térreas (...).” SANTOS (1977, p. 24)



Casa do Padre Inácio SP. In KATINSKY (1976)

Missão Francesa chefiada por Joaquim Lebreton conta com Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, arquiteto, Nicolau Taunay e Jean Baptista Debret, pintores, Augusto Marie Taunay, escultor, entre outros artistas gravadores, compositores, além dos professores e dos ajudantes e artífices.¹³ Funda-se a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios (1816) que só começa oficialmente a funcionar, com o nome de Academia Imperial de Belas Artes, em 1826. Dos artistas plásticos permanecem Debret e Grandjean — que organiza o curso de arquitetura e projeta o edifício da Academia. São *iniciadores do Ensino Artístico Oficial no Brasil*. Com a Proclamação da República, em 1889, a Academia passaria a chamar-se Escola Nacional de Belas Artes.¹⁴

Em meados do século XIX, com a inauguração da navegação a vapor transatlântica, a influência européia se amplia. Os citados estilos classicizantes, comuns a todo o Ocidente, fundem-se numa mescla estilística chamada ecletismo, que se manifesta inclusive pelo *art-nouveau*. Ao mesmo tempo, a comunicação intensiva, a divulgação das artes, das ciências e dos costumes, fazem com que também as pesquisas históricas venham a conhecimento, na contrapartida das novidades da industrialização e da tecnologia.

A base das profundas transformações que ocorrem no Brasil e na capital no século XIX, inclusive no tocante à arquitetura, remete aos três eventos históricos mais relevantes, a saber: a Abolição da Escravatura (1888), a Proclamação da República (1889) e a industrialização.¹⁵

A sociedade imperial, da casa grande e da senzala, vê-se obrigada a uma reestruturação, devido à paulatina substituição da exploração agrária e da força escrava pelas atividades comerciais e industriais movidas por um proletariado sob o comando da burguesia urbana. A economia agrária, de exportação de produtos primários como o café, a borracha, o cacau e o açúcar, diversifica-se nas mãos dos comerciantes e industriais que passam a compor uma população urbana, junto com funcionários públicos, profissionais liberais e militares.¹⁶

A abolição da escravidão, na arquitetura, tem impacto maior do que o aparente, pois do escravo dependia a máquina brasileira de morar do tempo da Colônia e do Império, como observa Lucio Costa em 1951. Paulo Santos complementa, apontando que *o escravo tinha na sociedade colonial e na imperial tríplice significação: na economia, como fator de produção; na família, de que participava efetivamente, contribuindo para lhe dar um calor de humanidade e uma coesão, que sem ele ela perde; na casa, fosse a rural ou a urbana, cujo funcionamento dependia dele e cujo programa sem ele teve de ser não somente reduzido como modificado na sua orgânica e no seu funcionamento*.¹⁷ Lucio Costa completa o raciocínio, em *Depoimento de um arquiteto carioca*, ao declarar que a verdadeira *estréia de peça nova em temporada que inaugura* ocorre com a substituição da máquina escrava pela indústria, o que coincide com o final do século e com o ecletismo.¹⁸

¹¹ SANTOS (1977, p. 6)

¹² GOMES in MONTEZUMA (2002, p. 68)

¹³ “É, por conseguinte, com isenção de ânimo e sem ilógicas comparações, que se deve apreciar a arquitetura brasileira do período colonial. De uma mescla de elementos ultramarinos: romanos, lusitanos, arábicos, mozarabes, marroquinos, chineses, franceses e espanhóis, transplantados pelos viajores e artistas vindos para cá. E judiciosamente adaptados às condições ambientais, surgiu uma arquitetura peculiar ao clima, simples e lógica, na qual linhas, massas e proporções se equilibravam. Ela satisfazia e ultrapassava, em não poucos

casos, as necessidades sociais do meio Carioca.” MORALES DE LOS RIOS (1941, p.191)

¹⁴ SANTOS (1977, p. 37)

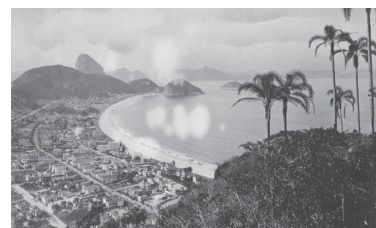
¹⁵ Lucio Costa menciona dois fatores: a Abolição e a Revolução Industrial. COSTA (1962)

¹⁶ “O domínio absoluto do sistema fazia-se pelo consenso praticamente unânime das forças regionais que constituíam a classe territorial. Dessa unanimidade consensual e da debilidade e transigência da burguesia derivava a estabilidade relativa do regime republicano brasileiro. No momento em que

aquelas forças regionais divergissem umas das outras e em que a burguesia se tornasse mais aguerrida, mobilizando ativamente a pequena burguesia, o sistema estaria ameaçado. A introdução de relações capitalistas no campo, na zona mais rica do país, geraria aquelas divergências. A urbanização, sempre estreitamente ligada à industrialização, provocaria o crescimento da pequena burguesia e o aparecimento da classe operária. Era a ruptura da estabilidade que se anunciava, distarçada apenas pela rotina.” WERNECK (1979) in XAVIER (2003, p. 31)

¹⁷ SANTOS (1977, p. 73)

¹⁸ COSTA (1962, p. 174)



Copacabana, RJ, 1918-19. In www.almacarioca.com.br

Com a República, cada estado e sua capital passam a abrigar sedes dos três poderes: executivo, legislativo e judiciário, autônomos, além de outros órgãos, federais e municipais, que precisam de novos prédios. Assim, no Rio de Janeiro capital, a Presidência da República permanece instalada na antiga mansão particular que é o Palácio do Catete, mas, em compensação, os poderes legislativo e judiciário constroem mais de um palácio para abrigá-los e, no governo de Getúlio Vargas, proliferam os ministérios. Prementes, também, são as necessidades para edifícios com fins culturais.

O ecletismo faz parte da era moderna, produto do intercâmbio e da coexistência de culturas distintas provocados pela Revolução Industrial, gerando conflitos e confundindo direções. As referências perdem-se temporariamente e os novos modos de fazer impõem-se sem preparação.¹⁹ O ecletismo republicano, contudo, abandona as formas que se identificam com o Império, por considerá-las provincianas. Nesse meio turbulento, arquitetos formados no exterior e estrangeiros trabalhando livremente no país têm muitas oportunidades. A progressiva substituição da influência portuguesa pela de outras nações européias ocorre preponderantemente nessa época: Inglaterra, no campo econômico, França, no cultural. A imigração italiana, alemã, e eslava, somando-se à ibérica, transformam o país. Em São Paulo, a influência italiana é marcante, enquanto o Rio de Janeiro tem sotaque francês.

A imigração contribui com o crescimento em várias regiões do país, destacando-se São Paulo. Enquanto isso, a capital, que já conta com redes de infra-estrutura desde 1862, exige ordem para servir à população catapultada a números até então desconhecidos;²⁰ as referências são européias e os engenheiros são os agentes de remodelações (desde o governo de Rodrigues Alves, 1902-1906) que vêm ao encontro dos desejos da elite progressista e cosmopolita em busca do desenvolvimento pela ciência e pela técnica.²¹ O prefeito Francisco Pereira Passos (mandato de 1902 a 1906) é o responsável por emblemáticas empreitadas *haussmanianas* sobre eixos viários, das quais resultam a avenida Central, posterior Rio Branco, aberta com a derrubada de imóveis coloniais e que liga o novo cais na Baía de Guanabara à avenida Beira-Mar, propulsora do desenvolvimento residencial na zona sul.

O Brasil reconhece a *supremacia francesa na arte — aí compreendidas a arquitetura e o urbanismo*, enquanto a Alemanha é modelo de tecnologia e os Estados Unidos, promotores de uma ideologia de desenvolvimento. Arborização e iluminação a gás e eletricidade entre o porto e o Passeio Público do século XVIII, com intervenção paisagística posterior de Glaziou, são parte do tratamento da nova avenida Central. Na articulação com a Beira-Mar constroem-se o Teatro Municipal (1903-1909), a Escola Nacional de Belas Artes (1906-1908), que substitui

¹⁹ “1º) conflito de classes: aristocracia versus burguesia; 2º) conflito de programas: a casa grande rural e a casa apalacetada urbana versus a fábrica ou usina de tamanho médio ou pequeno, mais tarde substituída pela casa coletiva de apartamentos; 3º) conflito no agente de trabalho; o escravo submisso e desinteressado versus o homem livre, arrogante e ambicioso; 4º) conflito de técnicas: a artesanal a despertar uma atitude compromissada, amorosa, entre o homem e o objeto do seu trabalho versus a mecânica, impessoal, fria, em que o homem é reduzido a um autômato; 5º) conflito nos métodos de trabalho: trabalho por unidades, cada qual contando com um caso particular, individualizado, versus trabalho despersonalizado, em série; 6º) conflito nos materiais: alvenaria e madeira versus ferro, cimento Portland, concreto armado, e, de

modo geral, invasão de produtos industrializados, com as quais os outros não podiam competir em preço (...); 7º) conflito nas estruturas dos edifícios: edifícios de alvenaria com varandas postiças de abobadilhas e colunetas de ferro; arranha-céus com as paredes perimetrais sustentantes de tijolo e o miolo de ferro (...); edifícios todos de ferro imitando no ferro as formas peculiares à madeira (...) — através dos quais (...) as novas condições: de técnica, de trabalho, de vida, da Era Industrial acabariam inevitavelmente por se impor.” SANTOS (1977, p. 81)

²⁰ SEGAWA (1999)

²¹ Os arquitetos formados pela Academia Imperial de Belas-Artes são muito poucos antes da virada do século, havendo, portanto, trabalho também para os estrangeiros. As engenharias passam a ter suas escolas no Brasil em 1874, com a Politécnica do Rio de Janeiro, a Escola de Minas em Ouro Preto (1876), a Politécnica (1894) a Mackenzie College de São Paulo (1896). E em 1889 tem início o curso de arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes, que substitui a Academia, e que passa a ter como professor o espanhol Adolfo Morales de los Rios, formado na École de Paris em 1882 e autor do projeto da Escola.



Igreja Sta. Luzia, RJ, 1872. In www.almacarioca.com.br

a Academia, e a Biblioteca Nacional (1905-1910). A política do *modernizar, embelezar e sanear* encontra respaldo nas ações de Oswaldo Cruz contra a febre amarela (erradicada em 1907) numa cidade que se tornara insalubre e é, portanto, obrigada a empenhar-se no combate às moléstias.²²

As aplicações estilísticas e estilizadas são livres e válidas, já que ainda não estão assimiladas na sua totalidade; os recursos existem, mas as pequenas alterações na forma se fazem de fora para dentro, e não são entendidas como causa para transformação. Nas edificações, além de Adolpho Morales de los Rios, autor do novo edifício das Belas-Artes, atuam Heitor de Melo, autor do Congresso Nacional (1898-1905), do Conselho Municipal e Senado Federal (1914-1920), e Armando da Silva Telles, que faz casas tipo palacete francês para as famílias Lineu de Paula Machado e Eduardo Guinle (o Palácio das Laranjeiras, 1909-1914). Enquanto os bairros ricos diversificam as residências com o suíço, o normando, o tudor ou *Mission*, a casa modesta só se reforma por fora, tarefa exercida pelos chamados *frentistas*.²³

Durante a guerra, fase pouco produtiva, ocorre no Brasil uma briga de tendências na arquitetura; a procura de rumos chega a uma encruzilhada: eclética (*de gosto e de estilo*) utilizada principalmente em edifícios públicos monumentais, e o neocolonial, para as residências e outros programas, ambas contra modernas. O neocolonial é usado em pavilhões de exposição e firma-se como o estilo mais característico dessa fase, propondo a busca de um passado supostamente de raiz, porém fora de contexto. Já o moderno, a espelhar um racionalismo pouco familiar, mostra-se inicialmente superficial; sua introdução ocorre através da literatura, da pintura e da escultura, passando para a arquitetura somente na transição para a década seguinte.

Não obstante, o neocolonial tem sua importância assegurada por estimular a reflexão em torno do passado próprio, com as 'raízes brasileiras' buscadas nas marcas da colonização portuguesa. Já na tese para ingresso na ENBA, Morales de los Rios defende o caráter distintivo entre as arquiteturas de épocas e povos diferentes, sugerindo um tipo de acordo com as condições climáticas do país. Em São Paulo, o arquiteto português Ricardo Severo, associado em 1909 ao maior escritório de engenharia e arquitetura de São Paulo — o Ramos de Azevedo —, pronuncia discurso na Sociedade de Cultura Artística em 1914, apregoando o culto à tradição, seguido de conferências sobre a arquitetura colonial exemplificada com modelos de casas desenvolvidas por ele e por Victor Dubugras, funcionário público francês radicado no Brasil.²⁴ *Para Severo, a cultura autóctone da terra, por seu primitivismo, não tinha força para embasar uma arte de caráter nacional. Cabia buscar os elementos e modos de composição numa arte com pretensão tradicional nas formas e partidos transplantados pelo colonizador.*²⁵

²² COMAS (2003, pp. 25-26)

²³ "De fato, sua ação nunca passou da frente da casa; para além da parede externa desenvolve-se, mas construções dos bairros hoje chamados pobres, a mesma distribuição tradicional, espécie de adaptação do plano das casas rurais da zona cafeeira às condições e às dimensões urbanas."

MACHADO in XAVIER (2003, p. 76)

Vale lembrar que o Instituto Brasileiro de Arquitetura, hoje Instituto dos Arquitetos do Brasil, foi efetivamente fundado em 1921 em São Paulo por José Mariano Filho, mas a restrição à atuação dos construtores licenciados só ocorreu através do decreto regulamentando a profissão em 1933.

²⁴ Embora inventando livremente sobre a denominação, destaca-se dele a utilização do concreto armado associado ao ferro em edifícios como o da estação ferroviária de Mairinque em São Paulo, sem disfarces quanto ao material (como fizera o engenheiro Hennebique em sua casa em Paris).

²⁵ COMAS (2002, p.36)

²⁶ BRUAND (1981, p. 20) "Os mesmos princípios podem ser encontrados nas residências destinadas à classe média e até mesmo nas casas populares, que ainda hoje abrigam a maior parte da população."

²⁷ "Em fins de 1921, o estado de exaltação necessário a uma eclosão revolucionária já estava formado. Era preciso, agora, que a polémica travada até então pelos jornais fosse levada a campo mais amplo. Não mais bastavam exposições e polémicas que atingiam um público limitado. A indiferença da burguesia pela vida cultural, a mumificação acadêmica só podiam realmente ser despertadas por um estrondo violento. Não bastava apenas algo de destrutivo, mas de 'destrutivo e festeiro', como disse Mário de Andrade, algo que fosse violentamente lançado contra uma assistência burguesa de corpo presente. Daí veio a Semana de Arte Moderna, ao que parece de autoria de Di Cavalcanti, após uma conversa com Paulo Prado." AQUINO in XAVIER (2003, p. 31)

No primeiro pós-guerra a economia ainda é agro-exportadora de café, assegurando à oligarquia a hegemonia sobre o poder político. A partir de 1922 as revoltas tenentistas eclodem, preparando no bojo a Revolução de 1930, que se daria após a quebra da bolsa de 1929 em Nova York e conseqüente queda na cotação do preço pago ao café, levando à bancarrota a economia cafeeira. O poder econômico passa às mãos de uma burguesia empresarial enriquecida pelo comércio ou indústria, levando o país a uma situação intermediária entre a civilização industrial e o antigo regime, que não deixa de ter influência. Assim, a residência unifamiliar de alto padrão mantém sua clientela, aliando o conforto propiciado pelas novidades domésticas com os empregados remanescentes da sociedade antes escravocrata. Os arquitetos ou construtores não precisam se preocupar com a praticidade, pois o serviço é atendido pelos empregados, que dispõem de dependências. Isso condiciona o zoneamento das casas, que têm acessos separados de serviço e social, e zonas bem distintas para cada.²⁶

Dentre os colaboradores e continuadores de Pereira Passos figura o prefeito Carlos Sampaio, que em 1922 ordena o desmonte do Morro do Castelo, criando uma esplanada que serve à montagem da Exposição do Centenário da Independência nesse mesmo ano e onde, dali a alguns anos, seria construído outro monumento, o Ministério da Educação e Saúde Pública, próximo ao corredor cultural. É na Exposição do Centenário da Independência em setembro de 1922, sete meses depois da Semana da Arte Moderna deflagrar o seu movimento no Teatro Municipal de São Paulo, que comemora também o centenário, que o movimento neocolonial tem sua maior oportunidade.²⁷

Heitor de Melo utiliza o neocolonial no Conselho Municipal de 1920, e Archimedes Memória, no Pavilhão das Grandes Indústrias para a Exposição do Centenário. O neocolonial passa a ser a causa da nacionalidade com o médico mecenas José Mariano Filho, que dá o nome ao movimento e o divulga em artigos a partir de 1920. A hegemonia não existe, porém; os estilos classicizantes ainda são usados para edifícios públicos e residências de luxo, e os pitorescos regionais para casas médias.²⁸ Em 1924, José Mariano, então presidente da Sociedade Brasileira de Belas-Artes, comissiona um grupo de arquitetos para fazer levantamentos em Minas Gerais, dentre os quais estão Ângelo Bruhns, Rafael Galvão e Lucio Costa — que segue para Diamantina. Entre os concursos que José Mariano promove estão o para a Casa Brasileira em 1921, o para o Solar Brasileiro em 1923, e o para o Pavilhão do Brasil em Filadélfia em 1925, vencido por Lucio. Mas o projeto é arquivado e o arquiteto parte para a Europa. José Mariano vira diretor da Escola Nacional de Belas-Artes em 1926; em 1928 Lucio vence outro concurso, para a Embaixada Argentina, com um trabalho hispânico de espírito, ficando em segundo lugar Archimedes Memória (neoclássico), em terceiro Adolpho Morales de los Rios Filho (neocolonial) e em quarto lugar o próprio Lucio, com outro trabalho (fiorentino). A produção de Lucio Costa e Fernando Valentim (associados desde 1922 até o fim da década) é eclética: a casa Jayme Smith de Vasconcellos em Itaipava (1924), é

²⁶ Abelardo de Souza em *A ENBA, antes e depois de 1930* (1978) diz: “Antes dos anos 30, a arquitetura brasileira era uma constante cópia dos vários estilos que imperavam na época, vindos todos de outras terras. Para a arquitetura residencial, que era o que mais se fazia, copiava-se o ‘espanhol’, com seus grandes avarandados em arcos, suas janelas protegidas por grades de ferro retorcido formando desenhos os mais variados, seus pátios internos pavimentados com lajes de pedra e um poço no meio, geralmente sem água. Copiava-se também o ‘mexicano’, um ‘espanhol’ transportado para o Brasil via Hollywood, sem passar pelo México. (...) Outro estilo muito em voga naquela época era o ‘inglês’ ou ‘tudor’ que, apesar de suas diferenças, era confundido quando

copiado, porque seus ‘criadores’ empregavam os mesmos elementos: pórticos de pedra; vãos guarnecidos com vigas de madeira (geralmente alvenaria pintada imitando madeira); fachadas com estrutura de madeira aparente como se estivesse suportando a cobertura (simples tábuas pregadas na alvenaria); telhado com várias águas; pesada porta de madeira dando acesso ao hall sempre pavimentado com lajes de pedra; e paredes revestidas com lambris de madeira. O living-room (é preciso lembrar que o estilo é ‘inglês’) sempre tinha uma grande lareira, simplesmente decorativa, pois, com o clima tropical do Rio, não poderia ter outra função. Para os prédios públicos, como o edifício da Câmara

dos Deputados, da Câmara dos Vereadores, chamada gaiola de Ouro pelo seu elevado custo de construção, da sede do Jôquei Clube hoje demolido, do próprio Jôquei Clube da Gávea, assim como para os ‘palacetes’, residências dos ‘esnobes’ ou novos-ricos, o estilo era o ‘clássico’. Os ‘Luíses’ variavam do XIV ao XVI segundo a ‘inspiração’ do arquiteto.” SOUZA (1978) in XAVIER (2003, p. 63)



Casa Daudt de Oliveira, Lucio Costa, 1928. In Acrópole (1954)



Casa Arnaldo Guinle,
Lucio Costa, 1922-28.
In COSTA (1995, p. 30)

neogótica, e a de Arnaldo Guinle em Teresópolis, do mesmo ano, normanda. Formas hispânicas (mexicano, californiano, *Mission style*) estão presentes, entre outros, nas casas Daudt de Oliveira no Cosme Velho (1928). Só a casa Raul Pedrosa (1925-6), em Santa Tereza, é neocolonial.²⁹ A construção de importantes edifícios públicos na linha neocolonial e sua promoção oficial terminam por vulgarizá-lo em elementos ornamentais, sem discriminação. O neocolonial defende uma ruptura com o fechado sistema *Beaux-Arts*, mas é preconceituoso na aceitação do que poderia surgir do novo, prendendo-se numa crítica infundada, por exagerada. A inconsistência, destituída da carga ideológica original, e a superficialidade resultante estão no cerne da revolta de Lucio Costa — que ao entrar em contato com o verdadeiro colonial, reconhece o embuste.³⁰

No Rio, pavilhões neocoloniais; em São Paulo, pouca arquitetura, mas muita ênfase na modernidade em literatura, música, pintura e escultura. O grupo de intelectuais inclui Mario e Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Menotti del Picchia. Solidários com Anita Malfatti, pintora que em 1917 provocara as mais duras críticas de Monteiro Lobato em sua primeira exposição após estudos no exterior, formam o Grupo dos Cinco. Aliás, Monteiro Lobato atacara a falta de originalidade da arquitetura brasileira defendendo um estilo nacional, em apoio a Severo, no mesmo ano polêmico de 1917.

De 1917 a 1922, os modernos brasileiros, que ainda não sabem bem definir suas causas — a causa é contra — tomam temporariamente a bandeira emprestada ao futurismo italiano. Os pintores Di Cavalcanti, Victor Brecheret, o compositor Villa Lobos, além do diplomata Graça Aranha e do jornalista Menotti del Picchia, figuram junto com os cinco citados acima na Semana patrocinada por Paulo Prado e por outros. O grupo engajado na expressão do novo tempo é constituído, assim, por uma elite jovem, de formação européia, com acesso à informação e trânsito junto às redes políticas e administrativas em favor de suas idéias.

Apesar de aparentemente contraditórios, o movimento neocolonial e o moderno têm pontos de contato na procura da substância brasileira, da cultura brasileira, que forma *a base de uma atitude de assimilação de posições aparentemente antagônicas*,³¹ e nisso reside a já mencionada importância do neocolonial. No caso das manifestações modernistas da Semana, não há vínculo a uma ou outra corrente européia, apenas a causa da renovação geral das artes. No caso da arquitetura, Antonio Garcia Moya e Georg Przyrembel não chegam a propor novidades durante o evento — mais episódico que revolucionário. *Apesar das contradições entre pretensão e conteúdo, a denominação do festival como Semana de Arte Moderna equivale a uma profissão de fé.*³² Mas o fato é que estes eventos bastariam para que o Brasil passasse a ter sua própria arquitetura, *não mais subserviente a Portugal, como no período Colonial; não mais subserviente à França, como no período*

²⁹ SANTOS (1977, p. 101) cita, em estilo neocolonial, a casa Gomes Fontes, de Lucio Costa e desenvolvida por Melo Cunha, e “as casas de Octavio Reis (Tijuca) e Roberto Marinho (Cosme Velho) realizadas com sensibilidade e gosto pelo mesmo engenheiro Melo Cunha; e a da família Almeida Braga (Trampolim do Diabo) pelo arquiteto José Cortez —, todas com móveis antigos de altíssima categoria.”

³⁰ “Foi quando surgiu, com a melhor das intenções, o chamado ‘movimento tradicionalista’ de que também fizemos parte. Não percebíamos que a verdadeira tradição estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres-de-obra

nossos contemporâneos; fomos procurar, num artificioso processo de adaptação — completamente fora daquela realidade maior que cada vez se fazia presente e a que os mestres se vinham adaptando com simplicidade e bom senso — os elementos já sem vida da época colonial: fingir por fingir, que ao menos se fingisse coisa nossa. E a farsa teria continuado — não fora o que sucedeu.” COSTA (1962, p. 94)

³¹ SEGAWA (1999, p. 39) “(...) como o próprio Ricardo Severo formulou, mas não materializou: o ‘tradicionalismo revolucionário’.”

³² COMAS (2002, p. 40)

³³ SANTOS (1977, p. 7)

*Imperial, mas dona de seus próprios destinos.*³³ A *intelligentsia* brasileira nas artes descarta então também o futurismo italiano, preferindo as referências de Blaise Cendrars, Picasso, Ozenfant e Jeanneret.

Nos anos que seguem até 1925, *o modernismo se transforma, infletido pelas peculiaridades brasileiras*. A estética estrangeira é assimilada e dominada em favor da exploração da temática nacionalista, gerando dois pontos de encontro: *um é a afirmação de identidade e cultura nacionais — no âmbito da civilização ocidental. O outro, a incorporação da modernidade dessa civilização, sem esquecer quer o âmbito genérico da tradição ocidental quer o âmbito específico da tradição brasileira, que dela é herdeira, mesmo que bastarda ou mestiça.*³⁴ Os binômios se formam na base da anterior contrariedade entre novo e velho, agora correspondendo ao tradicional e moderno, local e universal, vernacular e erudito ou mesmo figurativo e abstrato, numa relação de complementaridade, e não de antagonismo.

Na seqüência, vêm os movimentos Pau-Brasil (1924), Verde-Amarelo, da Anta (1927), e Antropofágico (1928), todos a querer reforçar uma nacionalidade frente à modernidade internacional importada da Europa, um *nacionalismo cultural*, que resultaria na publicação, já nos anos 30, de coleções como a de *Estudos Brasileiros* de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, do mesmo autor, a *Brasiliana* de Fernando de Azevedo, e a já citada revista do SPHAN. O moderno tem mais clareza em enxergar na civilização *de enxerto* do Brasil, nas palavras de Sérgio Buarque de Holanda, autor de *Raízes do Brasil* (1936), *uma falsa tradição, que não passa do prolongamento de tradições alheias*³⁵ — e parte numa pesquisa estética própria.

A inquietação provocada pelas iniciativas de renovação das artes ocorre em todo o Ocidente. São pontos de partida a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (1925), em Paris — que ocorre junto com a construção da sede da Bauhaus de Walter Gropius inaugurada em 1926 —, e os escritos de Le Corbusier, desde *Vers une Architecture* (1923), todos precedidos da famosa revista *L'Esprit Nouveau* (1920-1925) que lhes abre caminho. No Brasil, até 1922, onze brasileiros assinam a revista, entre eles Mario e Oswald de Andrade, Jayme da Silva Telles (estudante das Belas-Artes) e seu irmão, e o engenheiro Roberto Simonsen, da Companhia Construtora de Santos.³⁶

Uma carta de Rino Levi, estudante de arquitetura em Roma até 1926, é publicada *em O Estado de São Paulo* sob o título *A arquitetura e a estética das cidades*, seguida de artigo escrito pelo russo emigrado Gregori Warchavchik no carioca *Correio da Manhã*. Anteriormente publicado em italiano como *Futurismo, Acerca da arquitetura moderna*,³⁷ nega os estilos do passado e faz a apologia da era da máquina, da economia e da racionalidade,³⁸ diz que a civilização do século XX deve extrair uma *estética própria das possibilidades que a crescente mecanização oferece*, como novos materiais. A beleza resulta automaticamente da solução lógica dada aos problemas abordados e a

³⁴ COMAS (2002, p. 43)

³⁵ BARBOSA (1989) apud SEGAWA (1999, p. 43)
BARBOSA, F. A. (org.). *Raízes de Sérgio Buarque de Holanda*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989

³⁶ SEGAWA (1999)

³⁷ "Construir uma casa a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de capitalismo incipiente, onde a questão de economia predomina sobre todas as demais. A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do

plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma. O arquiteto moderno deve amar sua época, com todas as suas grandes manifestações do espírito humano, como a arte o pintor moderno, compositor moderno ou poeta moderno, deve conhecer a vida de todas as camadas a sociedade. Tomando por base o material de construção de que dispomos, estudando-o e conhecendo-o como os velhos mestres conheciam sua pedra, não receando exibi-lo no seu melhor aspecto do ponto de vista estético, fazendo refletir em suas obras as idéias do nosso tempo, a nossa lógica, o arquiteto moderno saberá comunicar à arquitetura um cunho original,

cunho nosso, o qual será talvez tão diferente do clássico como este o é do gótico." WARCHAVCHIK (1925) in FERRAZ (1965, p. 39-D)

³⁸ Walter Gropius exprime o espírito do funcionalismo ao colocar como meta "uma arquitetura adaptada ao nosso mundo de máquinas, rádios e carros céleres". GROPIUS apud LEMOS (1980, p. 36)



Casa na rua Itápolis, Warchavchik, 1929. In arcoweb.com.br

arquitetura é uma máquina construída de acordo com a sua função. A forma, não concebida *a priori*, é consequência lógica de um programa coerente. Apesar do teor de suas colocações, não nacionalistas e dos ecos de *Vers une Architecture*— e nisso o artigo de Rino Levi está mais de acordo aos anseios da vanguarda brasileira —, Warchavchik é acolhido em entrevista do ano seguinte pela revista remanescente dos modernistas simpatizantes *Terra Roxa e Outras Terras*.³⁹ No Rio, conferência do escritor maranhense Graça Aranha, *O Espírito Moderno*, é realizada na Academia Brasileira de Letras, em um dos saraus a que comparecem Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto.

Warchavchik vem ao Brasil para trabalhar na Companhia Construtora de Santos em 1923 (onde é sucedido por Rino Levi), egresso do *Instituto Real Superiore de Belle Arti de Roma* e do cargo de assistente de Marcelo Piacentini, figura oposta a Le Corbusier. Casa-se em 1927 com Mina Klabin, de família judaica de industriais (que lhe abre portas para a experimentação), tornando-se concunhado de Lasar Segall. Constrói em terrenos da família em São Paulo, na rua Santa Cruz, a *primeira casa moderna do Brasil*, a casa da Vila Mariana (1927-28), visitada em 1929 por Le Corbusier, o que lhe vale a indicação para delegado dos CIAM na América do Sul; os *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* são inaugurados no ano anterior em La Sarraz, na Suíça. A casa é publicada no *Correio Paulistano* e no *Diário Nacional*, jornal de oposição, que cede espaço para suas defesas. Warchavchik projeta mais sete casas entre 1928 e 1931. Destaca-se a casa da Rua Itápolis, inaugurada com exposição patrocinada pela loteadora, a Companhia City, cujos interiores contam com obras de Tarsila, John Graz, Di Cavalcanti, Cícero Dias, Victor Brecheret e Anita, entre outros, além do mobiliário desenhado pelo próprio arquiteto. Em algumas dessas casas, os jardins de Mina antecedem a abstração de Burtel Marx. As construções, principalmente as de Antônio da Silva Prado, na rua Estados Unidos, e a de Luiz da Silva Prado, na rua Bahia, empregam pouco concreto armado e pouca standardização, ainda inexistente na manufatura local. Não obstante seu conhecimento sobre a Bauhaus e as casas de Le Corbusier em Pessac, Warchavchik limita-se ao creditado pioneirismo de ruptura nas casas para a elite, atuando isoladamente. Apesar disso, sua contribuição na busca pelo rompimento com a influência da tradição e o estabelecimento do vínculo com as novas correntes da arquitetura internacional são fundamentais.⁴⁰

O caminho aberto indica a direção para o passo decisivo rumo à verdadeira modernização, que surge com Lúcio Costa nos anos seguintes no Rio de Janeiro, onde o grupo que se forma pode, em seguida, contar com a chancela do poder público. Por um lado, o Rio de Janeiro tem a ENBA e a Academia Brasileira de Letras, duas instituições consagradas, ligadas à normalização das artes; por outro, é uma cidade cosmopolita, com intenso intercâmbio cultural com o exterior apoiado pelo Estado e pelas próprias academias — nesse caso, a ENBA é

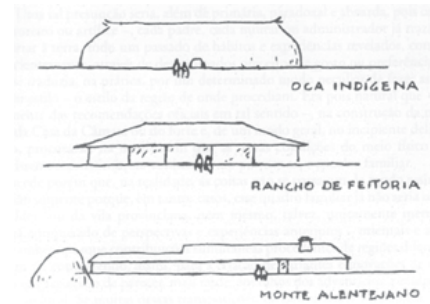
³⁹ SEGAWA (1999)

⁴⁰ "Inevitably, the first rationalistic attempts were more expressions of a progressive, isolated *intelligentia* rather than products solidly rooted in Latin American soil. These efforts did not enjoy popularity, as the so-called upper classes did not favor them, and the masses could not understand the ascetic vocabulary. Although this situation severely limited the possible architectural scope, many important works were executed between 1928 and 1938 which may be considered antecedents of later work." BULLRICH (1969, p. 19)

⁴¹ "Só a Capital Federal podia oferecer, na verdade, as condições políticas, culturais e econômicas indispensáveis. A sorte propiciou o encontro dos homens indicados, realizando eles a grande tarefa de erguer o monumento que iria mudar, radicalmente, o curso até então seguido pela arquitetura brasileira: o prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro." BRUAND (1981, p. 80)

⁴² Godoy realizaria estudo para Goiânia, aproveitando parte do de Attilio Correa Lima. Cfme. CAIXETA (1999)

⁴³ "Assim toda a sua obra como que desafia de um certo modo com o resto da nossa arquitetura. É uma nota aguda numa melodia grave. Daí a dificuldade de adaptá-la, amoldá-la ao resto. Ela foge, escapa, é ela mesma." COSTA (1962, p. 15). Mais tarde, em 1948, Lúcio Costa compararia a personalidade criativa de Niemeyer à do Aleijadinho.



Tradição local, Lucio Costa. In COSTA (1995, p. 453)

mais sensível do que a Politécnica. Por isso, embora as primeiras manifestações modernas tenham ocorrido em São Paulo, o Rio passa a produtor e divulgador da arte moderna em seguida, dentro dessa própria estrutura de que dispõe – formal, mas passível de renovação, como efetivamente ocorre.⁴¹

Em 1927, o prefeito Antônio Prado Jr, irmão de Paulo Prado, convida o arquiteto francês Donat Alfred Agache para a elaboração de diretrizes urbanísticas para o Rio de Janeiro. A vinda de Agache coroa iniciativas que vêm desde 1922, quando o prefeito Carlos Sampaio cogitara um plano de remodelação para a cidade. A idéia só adquire notoriedade quando se abrem os concursos para a urbanização da grande área de terreno resultante do desmonte do Morro do Castelo e aterro do Calabouço, com destaque para Ângelo Bruhns. Nos debates em torno de um plano de remodelação, participam, entre outros, F. de Oliveira Passos, José Mariano e Arquimedes Memória. Contudo, o plano *A cidade do Rio de Janeiro: Extensão, remodelação, Embelezamento* é implantado apenas parcialmente, já que o prefeito sai junto com o presidente deposto em 1930. Através da Comissão do Plano da Cidade do Departamento de Urbanismo da Prefeitura, é revisto e tem continuidade em 1931, sendo interrompido em 1934 e retomado em 1938, servindo de subsídio até os anos 60. Affonso Eduardo Reidy é um dos contratados da Comissão, junto com Ângelo Bruhns, Archimedes Memória, Lucio Costa, José Mariano Filho e Armando de Godoy.⁴²

A sociedade de Lucio Costa com Fernando Valentim perdura até 1929, quando aquele escreve *O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional*.⁴³ A década termina com Le Corbusier visitando a América do Sul, o Brasil em extensão a Buenos Aires, o Rio em extensão a São Paulo, com o apoio de Paulo Prado e do Instituto Central dos Arquitetos dirigido por Morales de los Rios Filho. Le Corbusier já concluíra as casas La Roche-Jeaneret, Cook, Stein-de Monzie, e a Savoye está em construção, para uma clientela de mecenas, artistas, colecionadores e industriais; logo são apontadas suas aproximações com a tradição, em tese. No Rio, finaliza duas conferências com os viadutos habitáveis serpenteantes (que são como uma cidade linear curvilínea sobre a eloqüente paisagem). São publicados em *Movimento Brasileiro*⁴⁴ e reproduzidas em 1930 no *Corollaire Brésilien de Précisions sur un État présent de l'Architecture et de l'Urbanisme*.

Acontecimentos envolvendo as esferas político-econômica e social-intelectual têm lugar neste Rio de Janeiro. Aos círculos administrativos e detentores de bens vêm somar-se as cabeças oriundas do saber e das artes — entre estas, os arquitetos formados na única escola de Belas Artes do país, que promovem uma grande virada e traçam novos e definitivos rumos para sua profissão. No IV Congresso Pan-americano de

⁴⁴ “Durante sua visita ao Rio, publica-se em *A Casa* — periódico dedicado a “arquitetura e arte decorativa” — um artigo que oferece uma visão bastante clara sobre a compreensão de arquitetura moderna predominante no contexto carioca no final da década de vinte (...) [com] a questão da economia, da racionalização, da estandarização (...) e o propósito da solução própria, adequada ao clima e à cultura locais (...).” CAIXETA (1999, p. 92)

⁴⁵ A chamada *Revolução de 1930* é liderada pela *Aliança Liberal*, composta por alguns políticos do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba, para acabar com a oligarquia dominante nas primeiras décadas do regime republicano, essencialmente plantadores de

São Paulo e Minas, que vêm o preço do café despencar após a queda da bolsa de Nova York em 1929. Não tem cunho revolucionário ideológico; é mais intervenção de estado com interesses específicos. Até 1934 Vargas permanece no poder como governo provisório, quando se elege, iniciando o governo legal. Em 1937, para impedir a eleição no ano seguinte, inicia o *Estado Novo* através de um golpe, até 1945.

⁴⁶ A “cooptação da linguagem moderna pelo Estado na década de 1930” tem relação com o fato de que, diferente do que ocorre nos países europeus, aqui os movimentos

artísticos respondem também a fatores alheios à arte. Oswald de Andrade adere ao Partido Comunista Brasileiro (fundado em 1921), Plínio Salgado milita no direito, por exemplo. SEGAWA (1999, p. 49)

⁴⁷ Sobre o MESP (Ministério da Educação e Saúde Pública), ver COMAS (1987), COSTA (1947), LISSOVSKY e MORAES DE SÁ (1996) e SANTOS et alii (1987).

⁴⁸ José Mariano Filho teria seus interesses contrariados por não receber um suposto convite para reger a cadeira de História da Arte Nacional. Cfme. KATINSKY in XAVIER (2003)

Arquitetos (1930), organizado por José Mariano, continuam as discussões inconciliáveis em torno do neocolonial *versus* moderno. A maioria dos congressistas aprova a necessidade de preservar e estudar os valores tradicionais, como indicam as teses apresentadas por Ângelo Brunhs e Paulo Thedim Barreto, cujas idéias se acrescentam às de Ricardo Severo, José Mariano e outros. Na ala dos modernos, Flávio de Carvalho, radicado em São Paulo, defende a antropofagia arquitetônica. Participara, entre 1927 e 1928, dos concursos para o Palácio do Governo e para o Palácio do Congresso Estadual daquele estado, para a Embaixada da Argentina no Rio no *estilo 1925*, para o Farol de Colombo na República Dominicana (concurso que traz Frank Lloyd Wright para o julgamento) e para a Universidade de Belo Horizonte, que se movimenta para ter uma escola de arquitetura, como Recife; cria-se o Instituto Paulista de Arquitetos.

A Revolução que explode em outubro de 1930 domina a situação: tem início a Era Vargas,⁴⁵ após a deposição do presidente Washington Luís. Getúlio Vargas modifica a estrutura sustentada nos interesses da elite do café; em seu lugar, estabelece uma administração centralizada e intervencionista, que desloca aquela sustentação para o interesse nacional de urbanização e industrialização. Fator determinante, a ditadura Vargas tem interesse em afirmar um cunho nacionalista inovador. A posição privilegiada dos intelectuais modernos ante os órgãos governamentais justifica-se pelo discurso da necessidade de atualização frente às exigências do progresso, para o qual a mentalidade do homem brasileiro deve ser preparada.⁴⁶ No plano real, a referência dá-se através de medidas como a criação do Ministério da Educação e Saúde, no qual estão envolvidos Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Melo Franco de Andrade, chefe de gabinete do Ministro Francisco Campos, para quem Manuel Bandeira apresenta o nome de Lucio Costa.⁴⁷

Lucio Costa participa do Congresso Pan-americano de Arquitetos mas rompe definitivamente com Mariano quando toma posse na direção da ENBA em dezembro de 1930.⁴⁸ Os novos professores contratados incluem Alexandre Buddeus, Gregori Warchavchik, Celso Antonio e Leo Putz. O primeiro introduz as revistas *Form e Moderne Bauformen*, num âmbito em que se ignorava a *Bauhaus* — sucessora do *Arts and Crafts* e do *Werkbund*—; a inspiração para os estudantes era tirada dos concursos da *École de Beaux-Arts* de Paris, e os professores apoiavam-se nos *Cahiers d'architecture*, repassando o conteúdo originário da mesma instituição.⁴⁹ Como pioneiro, Warchavchik traz para o ensino o prestígio das casas que desde 1927 construía em São Paulo. Affonso Eduardo Reidy passa a ser seu assistente depois de ficar em segundo lugar em concurso de estudantes, com projeto de uma arquitetura preconizada pela direção. Buddeus, alemão de origem, defende que a orientação moderna é criação do seu tempo, *construtiva, social e econômica, enquanto a tradicional era artística, decorativa, simbólica*.⁵⁰ Nenhum compartilha com Lucio a compreensão da continuidade, mas colaboram no propósito da mudança. Em entrevista, após a posse, a Gerson Pompeu Pinheiro, arquiteto recém-diplomado e caricaturista de O Globo, Lucio Costa proclama a reforma com impacto.⁵¹

⁴⁹ Outras referências, além do Vignola, são citadas por Abelardo de Souza em artigo A ENBA, antes e depois de 1930: “Duas revistas muito difundidas na época entre os estudantes, que não podiam se dar ao luxo, na sua quase total maioria, de comprar as revistas estrangeiras, eram a *Mi Casita*, se não nos enganamos, de origem argentina, e uma outra, bem brasileira, feita por um então aluno da escola nacional de Belas Artes (ENBA), seu proprietário, seu editor, seu redator, autor da maioria dos projetos apresentados e, também, seu distribuidor. Alguns desses projetos eram antológicos: as fachadas das casas reproduziam as iniciais

dos nomes de seus proprietários: ‘A’ para ‘seu’ Antonio, ‘B’ para o ‘seu’ Benedito, e assim por diante.” SOUZA (1978) in XAVIER (2003, p. 64)

⁵⁰ SANTOS (1965, p. 108)

⁵¹ “A reforma visará aparelhar a escola de um ensino técnico-científico tanto quanto possível perfeito, e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção. Os clássicos serão estudados como disciplina; os estilos históricos como orientação crítica, e não para aplicação direta.” COSTA (1995, p. 68)

⁵² “Fundamentados juridicamente, José Mariano Filho e seus colegas, valendo-se das disposições legais resultantes da integração da Escola de Belas Artes à Universidade, obtida por Lucio Costa, conseguiram sua demissão automática, assinada pelo Reitor em 18 de setembro de 1931. Deram, assim, um duplo golpe: preservaram as vantagens pecuniárias obtidas graças à ação enérgica do jovem diretor e dele se desembaraçaram, sufocando na origem as reformas iniciadas.” BRUAND (1981, p. 73)

⁵³ “E em diversas palestras insultra os estudantes em greve pela demissão de Lucio, liderados por Luiz Nunes e Jorge Moreira.” COMAS (2002, p. 61)



Colubandê, RJ. In COSTA (1995, p. 505)

Porém, a experiência na direção da ENBA não dura mais que nove meses; com possibilidade de escolha, os alunos migram em massa para as disciplinas ministradas pelos novos professores, provocando o descontentamento dos catedráticos, o que resulta na demissão do novo diretor.⁵² Os estudantes, reunidos no diretório acadêmico presidido pelo mineiro Luiz Nunes, fazem greve contra a saída de Lucio Costa, e são apoiados por Wright, que se encontra no Rio em agosto de 1931⁵³ e se manifesta contra o estilo *beaux-arts*. Com a doença e saída de Luiz Nunes do diretório entra Jorge Moreira, que tem como colegas Alcides Rocha Miranda, Ernani de Vasconcellos, Oscar Niemeyer, Milton Roberto e Hélio Uchoa.

Mesmo fugaz, a passagem de Lucio Costa pela ENBA lega aos estudantes as sementes da transformação; a arquitetura moderna brasileira é um caminho sem volta. A necessidade de renovação que se impõe nesse início de década, levada a cabo em grande parte pelos arquitetos aqui citados, aponta para a formulação do que mais tarde constituiria o cerne da produção local, e que constitui até hoje o melhor momento da produção nacional. O grupo representativo dessa mudança, liderada por Lucio Costa e que inclui Carlos Leão, Jorge Moreira, Paulo Antunes Ribeiro, José Reis, Firmino Saldanha, Oscar Niemeyer, Alcides Rocha Miranda, Milton Roberto, Aldary Toledo, Vital Brazil, Ernani Vasconcelos, Afonso Eduardo Reidy, Gregori Warchavchik e Luiz Nunes, entre outros, faz mais do que compreender e aplicar a nova direção.⁵⁴

A arquitetura produzida por esses agentes denominar-se-ia Escola Carioca — para a crítica estrangeira, *Brazilian School*, *Cariocan School*, *First National Style in Modern Architecture*.⁵⁵ Para Paulo Santos, o termo escola carioca não passa de uma etapa, diferente de um movimento ou grupo de pensamento *como a escola de Chicago ou a Bauhaus*. A escola carioca, iniciada na década de 30 com a posse de Lucio, finalizada após Brasília e dividida em quatro fases, *define-se, num instante inicial, por um funcionalismo e um racionalismo; depois, pela estrutura independente, e finalmente, por uma liberdade de expressão*.⁵⁶

A nova arquitetura brasileira e carioca joga com diversos fatores:⁵⁷ o calor e o excesso de luminosidade exigem aberturas grandes, protegidas por quebra-sóis, persianas, venezianas, varandas, balanços, telhados inclinados, beirais, marquises; a natureza exuberante é domesticada, seja ela selvagem ou trabalhada, complementando o edifício; com a indústria pouco desenvolvida, o concreto revela-se um material perfeitamente adequado, por ser pouco oneroso em função da mão de obra pouco especializada, e moldável à mão do artista; a madeira e a pedra, materiais naturais e abundantes, associam-se ao concreto em combinações belas e inventivas; tijolos continuam a ser empregados, já que as plantas nem sempre são livres, combinados com outros elementos vazados cerâmicos; e o substrato clássico e barroco

⁵⁴ Em *Muita Construção, Alguma Arquitetura e um Milagre* (1951), Lucio Costa fala desse “conjunto de profissionais interessados na renovação da técnica e expressão arquitetônicas, constituindo-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 o Livro Sagrado da Arquitetura.” COSTA 1962, p. 193

⁵⁵ SEGAWA (1999, p. 103)

⁵⁶ “Ainda que o Movimento Moderno nos 35 anos já decorridos revele admirável unidade, traduzida num objetivo principal: o de integrar a Arquitetura e o Urbanismo nas novas condições técnicas, econômicas e sociais impostas pela Revolução Industrial — ainda assim é possível distinguir dentro dessa unidade a existência de Fases, cada uma das quais sem negar a precedente ou contrariar aquela meta principal, incorporando novas formas de expressão que têm constituído etapas da escalada por uma liberdade maior: 1ª) Fase de implantação (ou ‘heróica’ na interpretação de Warchavchik): da posse de Lucio em 1930 na direção da ENBA à vinda de Le Corbusier;

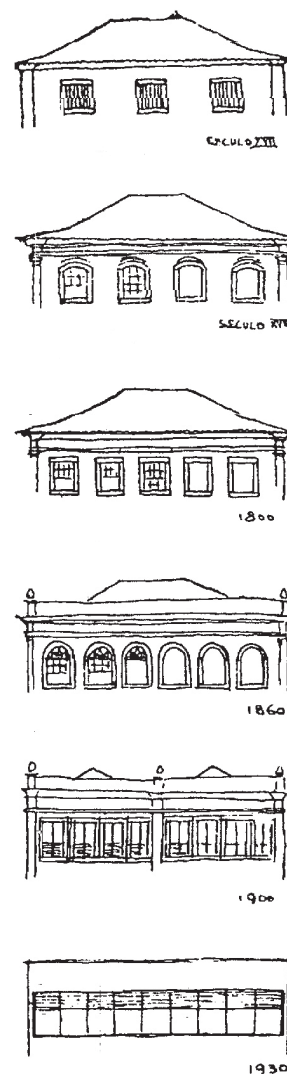
2ª) Da vinda de Le Corbusier em 1936 e início da construção do Ministério da Educação e Saúde à Pampulha (1941), esta precedida do projeto para o Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque (1939) que pode ser tido como obra de transição; 3ª) Da Pampulha (1939-1941) a Brasília (1957-1961); 4ª) Iniciada com Brasília (1957...)

As duas primeiras fases tiveram como palco a cidade do Rio de Janeiro; as duas seguintes se processaram fora do Rio, mas por obra predominante de arquitetos cariocas; diplomados aqui militando aqui, que daqui irradiaram suas idéias para todo Brasil e para fora do Brasil, situando o Rio como um dos focos da arquitetura universal.” SANTOS (1977, p. 116)

joga com a matriz corbusiana em composições aditivas e prismas puros escavados, sobre pilotis ou bases recuadas e avançadas, cobertos com telhados de uma água, águas invertidas, lajes planas amebóides, lajes inclinadas, abóbadas e as múltiplas possibilidades combinatórias.

Empenhada na superação do Estilo Internacional, a arquitetura moderna brasileira da escola carioca desenvolve-se cônica do seu tempo e do seu lugar, mas sem esforço de manifesto, quer por isenta dos requerimentos próprios das vanguardas, quer por atenta tanto à tradição local quanto à modernidade global. Para a definição, a dita ‘expressão’ tem mais relação com a busca de caracterização apropriada do que com uma pretensa ‘liberação’.

A tentativa de inserção no âmbito internacional dá sinais desde a década de 20. No mais das vezes, no Brasil, como em outros países periféricos, a pouca sedimentação da cultura reserva para as manifestações locais o reflexo das correspondentes precursoras nos países de origem. Nesse contexto, as idéias modernas européias aterrisam aqui sob um clima desenvolvimentista que, somado a outros fatores, facilita a absorção de novos preceitos. Porém, o débito para com o racionalismo inicial não impede a arquitetura brasileira de resgatar uma tradição vernacular de base ibero-americana. As origens, cuja pesquisa é passo necessário a meio caminho entre os estilos ensinados nas escolas de belas-artistas e o movimento moderno, estão embutidas no processo de formação. O estímulo ao uso de materiais locais e de relações entre arquitetura e o seu lugar dão margem à flexibilização do funcionalismo. Condicionantes naturais, geográficos e climáticos são associados ao quadro de oportunidades advindo da situação política e econômica, e ao desembarque da arquitetura moderna num momento e local que confluem positivamente para sua concretização com essência própria. A antropofagia cultural dos agentes da nova arquitetura brasileira prova que a ela não depende de novos materiais e novas tecnologias para ser moderna — com o que consegue transpor conceitualmente o passado (tradição) para o presente (modernidade).⁵⁷



Documentação *Necessária*, Lucio Costa, 1938
In COSTA (1995, p. 461)

⁵⁷ Bruand enumera as características da arquitetura brasileira do século XX, decorrentes das condições históricas vigentes na época, incluindo a conciliação entre presente e passado, mas também a “ausência quase total de preocupações sociais”, o que não procede, vide o discurso de Vargas, e, com efeito, a Gamboa, o Realengo, e as outras iniciativas mencionadas nos próximos capítulos deste trabalho. Ao comentário de PEDROSA in XAVIER (2003, p. 101) que diz que “as verdadeiras preocupações sociais só apareceriam bem mais tarde, depois da guerra”, e que, portanto, “a Pampulha não podia senão ser um fruto da ditadura, ao passo que Pedregulho é a obra de uma época já democrática”, vale contrapor o de Niemeyer:

“Uns reclamavam uma arquitetura mais ligada ao povo, social, por assim dizer, obrigando-nos a explicar seguidamente que a arquitetura reflete sempre o momento em que é realizada (...). Entretanto, não era esse o desejo dos nossos arquitetos. O que eles queriam, o que os entusiasmava lá pelos anos 40, era a minimização da casa privada e sua substituição pelos grandes conjuntos coletivos que sonhavam cercados de parques e jardins, com playgrounds, piscinas, escolas, clubes, etc. E o homem mais tranqüilo, integrado na natureza. (...) É evidente que não podemos analisar a arquitetura brasileira sem antes considerar o sistema social que ela representa, com a predominância do particular sobre o coletivo, com os privilégios de classe e os contrastes de miséria e riqueza que caracterizam

o mundo capitalista. Escrever sobre a nossa arquitetura sem abordar tais problemas nos levaria a atribuir-lhe deficiências que ela apenas reflete, culpá-la sem razão desses contrastes de palácios e favelas que nossas cidades exibem, assumir uma posição de alheamento injustificável.” NIEMEYER (1976-77, pp. 16-18)

⁵⁸ “Mas os intelectuais de que estamos tratando conseguiram realizar sua meta programada: transformaram a produção cultural local em contribuição universal. (...) Nisso eles foram intransigentes: só é criação legítima aquilo que contribui para esclarecer as relações humanas, em nosso particular contexto. Ou como expunha Mário de Andrade, um dos seus autorizados porta-vozes, em ‘O Artista e o Artesão’: Porque na arte verdadeira o humano é a fatalidade.” KATINSKY in XAVIER (2003, p. 18)