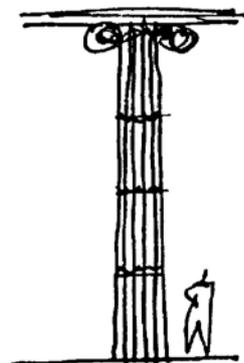
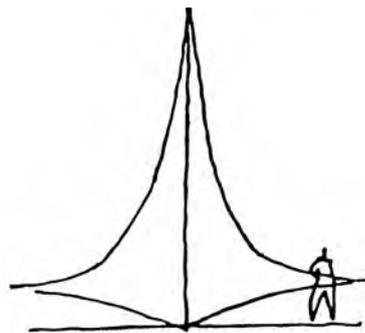
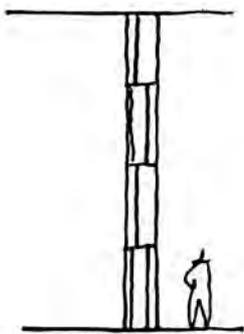


Ana Paula Pontes

DIÁLOGOS SILENCIOSOS:
arquitetura moderna brasileira e tradição clássica







Ana Paula Gonçalves Pontes

**DIÁLOGOS SILENCIOSOS:
arquitetura moderna brasileira e tradição clássica**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

Rio de Janeiro
Outubro de 2004



Ana Paula Gonçalves Pontes

**DIÁLOGOS SILENCIOSOS:
arquitetura moderna brasileira e tradição clássica**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio.

Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinda.

Prof. João Masao Kamita

Orientador

Departamento de História da PUC-Rio

Prof. Abílio da Silva Guerra Neto

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas

Prof. Roberto Luís Torres Conduru

Departamento Cultural da UERJ

Prof. João Pontes Nogueira

Vice-Decano de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 8 de outubro de 2004.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Ana Paula Gonçalves Pontes

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo (FAU/USP - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1993. Completou o Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura da PUC-Rio em 2001.

Ficha Catalográfica

Pontes, Ana Paula Gonçalves

Diálogos Silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica / Ana Paula Gonçalves Pontes; orientador: João Masao Kamita. - Rio de Janeiro: PUC, Departamento de História, 2004.

131 f.: il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História.

Inclui referências bibliográficas.

1. História - Teses. 2. História da Arquitetura – Dissertação. 3. Arquitetura moderna brasileira. 4. Tradição clássica. 5. Arquitetura acadêmica. 6. Classicismo. 7. Neoclassicismo. 8. Niemeyer, Oscar. 9. Artigas, Vilanova. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para Gustavo, com amor.

Agradecimentos

Mais que uma realização solitária e individual, gosto de pensar nesta dissertação como uma síntese de muitas contribuições. Assim, agradeço:

A João Masao Kamita, pela orientação atenciosa e interessada, pela confiança que demonstrou durante todo processo de trabalho e pelas preciosas sugestões.

Aos professores que examinaram meu projeto de pesquisa, Gustavo Rocha-Peixoto e, em especial, Roberto Conduru, que tem sido um grande estímulo para os meus estudos desde a orientação do trabalho final do Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio.

Aos professores e funcionários do Departamento de História da PUC-Rio, em especial a Edna Maria Timbó, e também ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos.

A Gustavo Moura, não apenas pelo companheirismo e apoio diários, mas também pela intensa troca de idéias.

Aos amigos Guilherme Wisnik, pelo estímulo e atenção, e André Stolarski, pela colaboração constante e pelo apoio à elaboração gráfica deste trabalho.

A Wilma Moura, Andréa Passos Gaspar e Arthur Buys, pelas gentis contribuições na revisão de texto, tradução e digitalização de imagens, respectivamente.

A Nanda Eskes, Clóvis Cunha, Bertrand Beau e Christian de Portzamparc, pelo apoio e compreensão.

Aos meus pais, Maria Zilda e José Eduardo Pontes, por tudo, desde sempre.

E, ainda, a Francisco Moura, Paulo Venâncio e Ana Holck.

Resumo

Pontes, Ana Paula Gonçalves; Kamita, João Masao (orientador). **Diálogos silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica**. Rio de Janeiro, 2004. 131 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O Movimento Moderno da arquitetura afirmou-se nas primeiras décadas do século XX como proposta de ruptura radical com o passado, desejando instaurar uma nova estética afinada com o espírito da era industrial. Sem desconsiderar as profundas transformações que a nova linguagem operou na arquitetura, este trabalho busca investigar os possíveis diálogos entre obras modernas e a tradição clássica, tendo em vista edifícios de arquitetos brasileiros. A discussão insere-se no debate recente da historiografia brasileira, que busca abordar a arquitetura moderna sob seus múltiplos aspectos, valorizando as qualidades ambivalentes que tornam as obras mais complexas e interessantes, como já vem fazendo há mais tempo a crítica internacional, sobretudo com as interpretações que apontam para as relações de Le Corbusier com a tradição clássica. Dentre as obras destacadas na análise estão a sede do Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro (1936), de Lucio Costa e equipe, com consultoria de Le Corbusier; os palácios de Brasília de Oscar Niemeyer (Alvorada, Planalto e Supremo Tribunal Federal, 1957-58); e o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1962-69), de Vilanova Artigas. A escolha de exemplos representativos e ao mesmo tempo variados da produção brasileira permite compreender as diversas formas com que a arquitetura moderna se relacionou com a tradição clássica, especialmente nos momentos em que desejou corporificar nos edifícios os ideais emblemáticos de seu tempo histórico.

Palavras-chave

História da Arquitetura; Arquitetura moderna brasileira; Tradição clássica; Arquitetura acadêmica; Classicismo; Neoclassicismo; Ministério da Educação e Saúde; Oscar Niemeyer; Vilanova Artigas.

Abstract

Pontes, Ana Paula Gonçalves; Kamita, João Masao (Advisor). **Silent dialogues: modern brazilian architecture and the classical tradition**. Rio de Janeiro, 2004. 131 p. MSc. Dissertation – Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The Modern Movement in Architecture gained ground in the first decades of the 20th Century as a proposal of radical rupture with the past, willing to establish a new aesthetic in tune with the spirit of the industrial era. Not wanting to disregard the deep changes which the new language produced in architecture, this dissertation aims to investigate the possible dialogues between modern works and classical tradition, having in mind buildings of Brazilian architects. The discussion is inserted in the recent debate of Brazilian historiography, which intends to approach the modern architecture taking into account its multiple aspects, highlighting ambivalent qualities which make the works more complex and interesting, as the international critic has been showing for some time, especially with the interpretation that points to the relations between Le Corbusier and the classical tradition. Among the works distinguished in this analysis are the headquarters building of *Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro* (Education and Health Department of Rio de Janeiro, 1936), by Lucio Costa and his team, with consultancy of Le Corbusier; the palaces of Brasília by Oscar Niemeyer (*Alvorada, Planalto* and *Supreme Federal Court*, 1957-58) and the building of the *FAU/USP* (College of Architecture and Urbanism of São Paulo University, 1962-69), by Vilanova Artigas. The choice of representative and, at the same time, varied examples of the Brazilian production allows us to understand the different forms with which the Modern Architecture has established relations with the classical tradition, especially when it aimed to embody in the buildings the emblematic ideals of its historical time.

Keywords

History of architecture; Modern brazilian architecture; Classical tradition; Academical architecture, Classicism; Neoclassicism; Ministério da Educação e Saúde (Education and Health Department); Oscar Niemeyer; Vilanova Artigas.

Sumário

1. Introdução	9
2. Arquitetura moderna e tradição clássica	18
2.1. A visão humanista de harmonia cósmica e o sistema proporcional	19
2.2. O Neoclassicismo e o nascimento da arquitetura autônoma	21
2.3. A composição elementar na tradição acadêmica e na arquitetura moderna	25
2.4. Modernidade e classicismo na arquitetura "purista" de Le Corbusier	30
2.5. Autonomia versus representação	37
2.6. Arquitetura moderna e monumentalidade	40
2.7. Arquitetura moderna brasileira: monumentalidade e caráter	44
3. A monumentalidade flutuante de Oscar Niemeyer	56
3.1. O monumental e o sublime no Museu de Caracas	57
3.2. Os palácios de Brasília e o ideal clássico de beleza	60
3.3. Caráter	66
3.4. Estrutura e expressão plástica	72
3.5. A tradição colonial e o Barroco	76
3.6. Método compositivo e suas origens	78
3.7. Pampulha e a abordagem tipológica das formas	80
4. O templo-escola de Vilanova Artigas	86
4.1. FAU/USP: a escola como fórum	87
4.2. O espaço cívico e o Neoclassicismo	96
4.3. Artigas e Frank Lloyd Wright	103
4.4. Identidade entre estrutura e espaço	115
5. Conclusão	124
6. Referências Bibliográficas	127

1 Introdução

Um dos pontos centrais de afirmação do Movimento Moderno da arquitetura nas primeiras décadas do século XX é a idéia do novo. Pela primeira vez na história da disciplina, o passado deixava de ser uma fonte de referência para a produção contemporânea e tornava-se um fardo pesado do qual era preciso livrar-se com urgência. Os defensores da linguagem moderna propagavam a ruptura radical com o sistema estético adotado no século XIX pelas academias de diversas partes do mundo, sob forte influência da *École de Beaux-Arts de Paris*. Diante das mudanças que atingiam as condições sociais, econômicas e tecnológicas, não era mais possível admitir que os edifícios e as cidades fossem concebidos e concretizados de acordo com estilos e técnicas do passado. Fazia-se necessário enfatizar a recusa ao ecletismo dominante no esforço de renovar o ambiente e torná-lo mais condizente com a vida moderna.

Mais que mero discurso, essas idéias apoiavam-se na gestação de uma nova estética em diversos campos artísticos e nas profundas transformações no modo de conceber a arquitetura e o urbanismo. Obras de arquitetos como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe e Walter Gropius podiam ser consideradas a corporificação do novo e “legítimo” estilo do século XX, ajudando a sustentar a idéia de que estavam definitivamente rompidos os laços com o passado. O Movimento Moderno continuou identificado com a idéia do novo mesmo depois que a batalha contra o ecletismo já estava ganha, tendo conquistado a hegemonia em boa parte do mundo.

O presente trabalho parte do questionamento do discurso historiográfico que afirma a ruptura total da arquitetura moderna com o passado, para investigar os vínculos dessa produção com a tradição clássica, tomando como objeto de estudo obras de arquitetos brasileiros. Apesar de o debate historiográfico nacional – alimentado pelas idéias de Lucio Costa –,¹ ter tratado da relação entre modernidade e tradição arquitetônica considerando antes os aspectos da cultura construtiva local que os do Classicismo ocidental, cabe colocar para a produção brasileira questões pertinentes para a arquitetura moderna em geral. Teriam os arquitetos moder-

¹ Lucio Costa defendia que a arquitetura moderna brasileira relacionava-se diretamente às construções civis do período colonial. Conferir COSTA, Lucio. “Documentação necessária”. In: Idem, *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

nos abandonado definitivamente os parâmetros estéticos tradicionais da prática e do ensino da disciplina vigentes durante os anos de sua formação? Teria a nova arquitetura dado origem a uma prática criativa sem precedentes históricos? Em que medida seria possível compreender a tradição clássica como um sistema abstrato de relações formais, desvinculado de estilos históricos e capaz de ser incorporado pela arquitetura moderna?

Se a colocação dessas questões pressupõe a existência de paradoxos nos argumentos de afirmação da arquitetura moderna, vale dizer que o trabalho não tem por objetivo desqualificar essa produção. A aposta é que os aspectos ambivalentes que as obras carregam possam contribuir para torná-las mais complexas e interessantes. É preciso reconhecer, no entanto, que esse debate vem ganhando espaço à medida que a produção moderna passa a ser olhada com alguma distância – não mais como o horizonte presente, mas como realidade histórica. Não é à toa que o surgimento de novas interpretações para a arquitetura moderna coincidiu com a crise do racionalismo logo após a II Guerra Mundial. A necessidade de revisão crítica do Movimento Moderno abriu a possibilidade de olhar para essa produção sem se ater aos limites da argumentação que supervalorizava o sentido de ruptura com o passado.

A época do pós-guerra viu também renascer o interesse pela cultura arquitetônica clássica, especialmente na Inglaterra, com novos estudos sobre Andrea Palladio e com a publicação do influente livro de Rudolf Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*.² Como explicou o crítico Reyner Banham,³ no campo da produção, o debate inglês pela renovação arquitetônica polarizava-se entre os defensores de uma tendência chamada “pictórica” e “romântica”, vinculado aos valores da cultura local, e os que encontravam justificativas para suas concepções no âmbito mais amplo da tradição arquitetônica, tanto nas diversas manifestações do Classicismo, quanto nas realizações da própria arquitetura moderna, especialmente nas obras de Le Corbusier e Mies van de Rohe. Do último grupo, formado por uma geração mais jovem, faziam parte os arquitetos que vieram logo em seguida a ser identificados com o “Novo Brutalismo”. De acordo com Banham, era a particular forma com que os ingleses compreendiam a tradição clássica que permitia relacioná-la à produção moderna, pois “na opinião inglesa, a importância da tradição em suas disciplinas intelectuais abstratas (proporção, simetria) e hábitos psicológicos (clareza, racionalismo) são mais importantes que as questões estilísticas de detalhe”.⁴

A discussão sobre as relações entre a arquitetura mo-

² WITTKOWER, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

³ Conferir BANHAM, Reyner. *El brutalismo en arquitectura: ¿ética ou estética?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1966.

⁴ Idem, *ibidem*, p.15.

derna e a tradição clássica ganharam um forte impulso em 1947, com a publicação do ensaio “The mathematics of the ideal villa”, escrito pelo crítico e arquiteto norte-americano Colin Rowe,⁵ (apontado por Banham como o mais conhecido discípulo de Wittkower). Ao estabelecer paralelos entre casas de Le Corbusier e de Andrea Palladio, Rowe não teve como objetivo acusar o arquiteto franco-suíço de conservador, já que, ao contrário, identificou características fundamentalmente modernas das casas desse arquiteto – espaço horizontalizado, descentralizado e não hierárquico – que se opunham às das casas do italiano. Interessou-lhe, por outro lado, compreender como Le Corbusier, assim como Palladio, fazia uso de um sistema de proporções formais matemáticas amplamente difundidas pela tradição clássica. O próprio arquiteto havia fornecido pistas explícitas de suas inclinações classicizantes em seu livro *Vers une architecture*,⁶ que, publicado pela primeira vez em 1923, tornou-se rapidamente um dos escritos de arquitetura mais difundidos da história. Mesmo assim, demorou bastante para que as evidentes conotações clássicas de seu conteúdo fossem removidas do plano de fundo e adquirissem alguma relevância diante da crítica, já que expressavam um dualismo capaz de turvar a idéia de novidade total que justificava a arquitetura moderna.

No final dos anos 1940, Le Corbusier divulgou seu sistema de medidas *Modulor*⁷ – nome que faz referência à palavra “modulação” e à relação matemática conhecida como “seção áurea” – confirmando que sua linguagem moderna continha intensas afinidades com a tradição clássica, como a preocupação com a proporcionalidade ideal das formas. As novas leituras sobre a obra de Le Corbusier mostraram que aspectos que no âmbito teórico seriam inconciliáveis, como a procura por uma expressão afinada com o espírito da era industrial e, ao mesmo tempo, com a idéia de beleza clássica, não são uma “falha” dessa arquitetura. Ao contrário, ambivalências como essas estão intrinsecamente vinculadas ao valor artístico dessas obras.

A abordagem inaugurada por Colin Rowe questiona o procedimento muito freqüente entre os primeiros defensores do movimento moderno, que compreendiam a nova arquitetura como a perfeita “expressão” de seu tempo. Segundo esse ponto de vista, a produção moderna surge, em grande medida, como inevitável “conseqüência” das grandes transformações ocorridas na passagem do século XIX ao XX, geradas pelo crescimento e pela consolidação do processo industrial de produção nos grandes centros urbanos. O esforço empreendido pelos primeiros defensores da arquitetura moderna em elevar o movimento a uma condi-

⁵ ROWE, Colin. “The mathematics of the ideal villa and other essays”. In: *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: The MIT Press, 1982-1997.

⁶ LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1994. O livro reúne artigos publicados no início da década de 1920 na revista *L'Esprit Nouveau*.

⁷ Idem. *Le modulor: essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*. Boulogne: Editions de l'architecture D'aujourd'hui, 1950.

ção moralmente defensável, considerando-a como “reflexo” do mundo exterior, tendeu a tornar irrelevantes as complexidades do valor artístico das obras. Se as especificidades de cada campo da arte não devem ser o foco exclusivo da crítica, são o ponto de partida inevitável para estabelecer conexões com as condições históricas e culturais mais amplas. As necessárias articulações entre a produção artística e elementos da história social não devem, no entanto, reduzir a arte à condição de sub-produto dessa história, ignorando a possibilidade de sua livre autodeterminação. A esse respeito, é esclarecedora a afirmação do historiador da arte Giulio Carlo Argan, em *Arte e Crítica de Arte*:

“não tem sentido fazer a história da arte como a história da cultura procurando, por exemplo, de que modo se *refletem* na arte situações sociais, econômicas, políticas, ou mesmo a literatura ou a ciência; o objetivo da crítica é estabelecer que tipo de cultura é feita própria e exclusivamente com arte, ou seja, a estrutura de uma cultura especificamente artística.”⁸

Olhar para as relações que a arquitetura moderna estabelece com a tradição clássica é também admitir as especificidades da disciplina, e assumir que seu desenvolvimento se dá sobre seus próprios meios. Se, ao mostrar os vínculos com o passado, Rowe não anula a modernidade da nova arquitetura, é porque sua crítica pressupõe que as obras sejam dotadas de *autonomia*, conceito que contraria a idéia de obra artística como *representação* de realidades externas ao seu campo específico de questões, como é próprio à cultura clássica. Esse conceito foi aplicado pela primeira vez à arquitetura por Emil Kaufmann, que, escrevendo na década de 1930, ajudou a compreender o caráter revolucionário da arquitetura neoclássica de finais do século XVIII, localizando nessa produção a origem remota dos princípios modernos de projeto.⁹

A partir da década de 1950, surgiram diversos estudos dedicados ao nó que Rowe começara a desatar, tornando mais complexo o olhar sobre a arquitetura moderna. São dessa época os artigos publicados na revista *Architectural Review* pelo crítico e arquiteto inglês Alan Colquhoun,¹⁰ que continuou participante ativo desse debate. O autor publicou mais tarde, em plena vigência do movimento pós-moderno, os volumes *Modernity and the classical tradition: architectural essays, 1980-1987* e *Essays in architectural criticism: modern architecture and historical change*, e, recentemente, o livro *Modern architecture* (2002).¹¹ A questão da relação da arquitetura moderna com a tradição clássica passou a ser considerada por diversos autores – especialmente os

⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 151 (grifo meu).

⁹ Conferir KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

¹⁰ Conferir BANHAM, El. *El brutalismo en arquitectura: ¿ética ou estética?*, op. cit.

¹¹ COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition: architectural essays, 1980-1987*. Cambridge: The MIT Press, 1991; *Essays in architectural criticism: modern architecture and historical change*. Cambridge: The MIT Press, 1995; *Modern architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

de língua inglesa – dedicados a estudar o panorama da produção do século XX, entre eles: Reyner Banham (*Theory and design in the first machine age*, 1960),¹² Vincent Scully (*Modern architecture: the architecture of democracy*, 1961),¹³ Kenneth Frampton (*Modern architecture: a critical view*, 1980)¹⁴ e William Curtis (*Modern architecture since 1900*, 1982).¹⁵ A possibilidade aberta por esses autores de interpretar a arquitetura moderna considerando seus múltiplos aspectos continua a animar boa parte da atual pesquisa histórica sobre a disciplina, e formam o campo conceitual mais geral que apóia este trabalho.

Embora o Brasil nunca tenha estado no centro da cultura clássica, e esteja bastante distante dos grandes monumentos dessa tradição, o país foi alvo da difusão sistemática do conhecimento tradicional erudito no século XIX, com a vinda da Missão Artística Francesa e com a criação da Academia Imperial de Belas Artes, que impulsionaram a cultura plástica local em direção ao Neoclassicismo. A primeira geração de arquitetos modernos brasileiros foi formada de acordo com esse sistema acadêmico, e moldou sua linguagem moderna sob a forte influência de Le Corbusier, dois fatos que justificam a transposição da discussão sobre modernidade e tradição clássica para o Brasil.

É preciso considerar ainda a vertente particular de interpretação da arquitetura moderna brasileira, herdeira das opiniões de Lucio Costa. Enquanto a afirmação na arquitetura moderna internacional pressupunha a necessidade de romper definitivamente com o passado para adequar-se aos novos tempos, Lucio Costa defendia que, no Brasil, o estabelecimento do novo não deveria estar desvinculado dos aspectos que considerava os mais legítimos da tradição construtiva luso-brasileira.¹⁶ Sua referência estava voltada não aos exemplos eruditos do passado, mas à arquitetura vernacular dos tempos coloniais, valorizada pela simplicidade e honestidade construtivas, princípios que seriam afins com a nova arquitetura. As idéias de Lucio Costa integravam-se perfeitamente ao ambiente intelectual brasileiro da década de 1930, marcado pela preocupação em construir a noção de “identidade nacional”. Essa concepção influenciou grande parte da historiografia da arquitetura moderna brasileira, difundindo-se através de publicações como *Brazil builds* (1943), de Phillip Goodwin,¹⁷ *Arquitetura moderna no Brasil* (1956), de Henrique Mindlin¹⁸ e *Arquitetura contemporânea no Brasil* (1981) de Yves Bruand.¹⁹ Apenas no final da década de 1980, surgiram no Brasil trabalhos críticos que valorizavam a relação da arquitetura moderna brasileira com a tradição clássica, dentre eles destacam-se os estudos de Carlos Eduardo Dias Comas, principalmente o

¹² BANHAM. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

¹³ SCULLY Jr., Vincent. *Arquitetura moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

¹⁴ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

¹⁵ CURTIS, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon Press, 1999.

¹⁶ Conferir COSTA. “Documentação necessária”, op. cit.

¹⁷ GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1852-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

¹⁸ MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

¹⁹ BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

artigo sobre o edifício do Ministério da Educação e Saúde,²⁰ os ensaios de Roberto Conduru sobre os arquitetos cariocas Jorge Moreira e Álvaro Vital Brazil²¹ e os textos de Edson Mahfuz sobre Oscar Niemeyer.²²

A adesão sem reservas à interpretação histórica de Lucio Costa torna bastante difícil a validação da investigação das possíveis conexões entre a arquitetura moderna e a tradição clássica. Se o presente trabalho procura transpor esses limites interpretativos, não significa que tenha por objetivo desmontar a visão de Lucio Costa. Embora o arquiteto tenha encabeçado o forte movimento de oposição à tradição acadêmica, difusora da cultura clássica, não deixou de valorizar a contribuição do Neoclassicismo de Grandjean de Montigny para a arquitetura brasileira, pois sua condenação à academia dirigia-se sobretudo à arquitetura eclética que se desenvolveu a partir do período republicano.²³ Além disso, Lucio Costa admite, de certa forma, o vínculo da arquitetura brasileira com a tradição clássica, ao eleger a raiz mediterrânea, greco-latina, como a origem comum da obra de Le Corbusier e dos “bons exemplos” da tradição construtiva nacional.²⁴ Essa é a origem identificada com o “modo correto e racional de construir”, valorizado tanto por Lucio Costa quanto pelo importante professor da *École de Beaux-Arts* de Paris, Julien Guadet, autor do método de projeto que foi a base dos estudos de muitos dos arquitetos modernos.²⁵

A origem dos princípios modernos de projeto será abordada na primeira parte do trabalho, começando pela revolução neoclássica do final do século XVIII, e pela articulação de seus pressupostos iluministas com o método projetual acadêmico do século XIX e com a linguagem moderna do século XX. Em seguida, serão apresentadas a discussão historiográfica que relaciona a obra de Le Corbusier com a tradição clássica e a abordagem polêmica do arquiteto Peter Eisenmann, que, escrevendo na década de 1980, num momento em que o Modernismo já podia ser considerado um fato histórico encerrado, aponta para a manutenção do sentido representativo da arquitetura moderna, questionando sua condição de autonomia.

Essa apresentação conceitual tem como objetivo preparar o campo para a discussão central do trabalho, voltada não para o debate historiográfico, mas para a análise de obras brasileiras que dialoguem de algum modo com a tradição clássica. Diante da imensa quantidade de edifícios que poderiam ser estudados à luz desse tema, e da necessidade de adequar o espectro às dimensões deste trabalho, a opção recaiu sobre obras marcantes da produção brasileira. A primeira delas é o edifício do Ministério da Educação e

²⁰ COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Protótipo e monumento, um ministério, o ministério”. In: Revista *Projeto*, no. 102, agosto de 1987; “Teoria acadêmica, arquitetura moderna, corolário brasileiro”. In: Revista *Gávea* no. 11. Rio de Janeiro, abril de 1994, pp. 180-193; “Uma certa arquitetura brasileira: experiência a re-conhecer”. In: *Arquitetura Revista*, v. 5. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, pp. 22-8.

²¹ CONDURU, Roberto. “Razão ao cubo”. In: CZAJKOWSKI, Jorge (org). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura do Rio de Janeiro, 1999; *Álvaro Vital Brazil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

²² MAHFUZ, Edson. “O Clássico, o Poético e o Erótico”, in: Revista *AU - Arquitetura e Urbanismo*, no. 15, dezembro de 1987 a janeiro de 1988, São Paulo: Editora PINI, pp. 60-68.

²³ No texto de 1951, “Muita Construção, alguma arquitetura e um milagre” (In: *Registro de uma vivência*, op. cit.), Lucio Costa faz duras críticas ao “mau gosto burguês” do fim do século XIX, para ele intimamente conectado com as rápidas transformações da era industrial que provocavam o “divórcio entre o artista e o povo” (p.161). Lucio Costa afirma ainda que, no início da era republicana, quando floresce a criticada arquitetura eclética, “já então se haviam definitivamente perdido, tanto o apego às formas de feição tradicional, quanto à fecunda experiência neoclássica dos numerosos discípulos de Montigny e, de permeio, a modalidade peculiar de estilo própria do casamento dessas duas tendências opostas” (p.162).

²⁴ Conferir COSTA, *ibidem*.

²⁵ GUADET, Julien. *Elements et theorie de l'architecture*. Paris: Librairie De La Construction Moderne, 1909.

Saúde no Rio de Janeiro, que, tendo sido marco inaugural da arquitetura moderna – projetado em 1936 por Lucio Costa e equipe, com a consultoria de Le Corbusier – não poderia deixar de introduzir a discussão. O edifício do ministério foi considerado um exemplo bem sucedido do movimento encabeçado por Siegfried Giedion pela “Nova Monumentalidade”,²⁶ que pretendia explorar a dimensão simbólica da arquitetura moderna, e sua capacidade de expressar os valores coletivos locais. O teor “representativo” do edifício e sua organização compositiva permitem estabelecer relações com a tradição arquitetônica.

A segunda parte do trabalho será dedicada ao estudo dos palácios de Brasília de Oscar Niemeyer (Alvorada, Planalto e Supremo Tribunal Federal, 1957-58), que, integrados também na discussão sobre modernidade e monumentalidade, sinalizam um divisor de águas na arquitetura moderna brasileira, que toma novos rumos depois da inauguração da capital, em 1960. Os palácios de Brasília reinterpretem a tipologia do templo grego e revelam o sentido idealizado de beleza formal de Niemeyer. A solução plástica que confere ao mesmo tempo unidade e diversidade aos edifícios é a chave para compreender a permanência do conceito tradicional de *caráter* na linguagem moderna do arquiteto.

A terceira e última parte do trabalho consiste na análise do edifício de Vilanova Artigas para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1962-1969). Esse é certamente o exemplo mais inusitado desse debate, seja porque a em São Paulo o ensino *Beaux-Arts* não exerceu influência tão forte quanto no Rio de Janeiro, seja porque a chamada escola paulista surgiu num momento de crise da produção nacional, quando a escola carioca tornava-se menos influente no cenário contemporâneo. Ao contrário dos palácios de Niemeyer, o edifício de Artigas está distante da noção idealizada de beleza. Sua possível conexão com a tradição clássica passa pelo sentido *moral* que o arquiteto quer imprimir à obra, o que possibilita imaginá-la segundo a tipologia interiorizada e ao mesmo tempo pública do fórum romano, relacionando-a também com o espírito cívico da arquitetura neoclássica.

O que une esse grupo heterogêneo de obras é o fato de terem todas elas como programa, para além das questões intrinsecamente funcionais, a explicitação do aspecto representativo e emblemático de importantes momentos culturais e sociais. São, portanto, monumentos, no sentido de terem sido concebidos para corporificar e manter atuais valores coletivos tidos como exemplares. Interessa entender de que modo esses projetos lidaram com a questão da expressão simbólica mantendo-se plenamente dentro da

²⁶ Conferir GIEDION, Siegfried. *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1973.

linguagem abstrata moderna. Sabendo que nessas obras não há elementos figurativos diretamente extraídos da linguagem clássica, o trabalho tem como principal propósito investigar como esses edifícios dialogam com a tradição arquitetônica, incorporando algumas tipologias do passado e mesmo procedimentos de projeto vigentes antes do surgimento das vanguardas do século XX.

A discussão certamente não se encerra nos exemplos escolhidos, e poderia ser complementada por outros edifícios que buscaram igualmente expressar o caráter representativo de suas destinações. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ, 1954-67), de Affonso Eduardo Reidy, foi planejado como a possibilidade de o Brasil integrar dignamente o circuito mundial da cultura, seguindo parâmetros de programa do MoMA de Nova Iorque. Caberia investigar como sua arquitetura lidou com a questão representativa e relacionou-se com a tradição clássica, tendo como referência, por exemplo, a obra de Mies van der Rohe. O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP, 1956-68), de Lina Bo Bardi foi construído com propósito similar ao exemplo carioca. Sua relação com a tradição clássica traria para a discussão o racionalismo italiano, no qual a arquitetura se formou.

Embora todos esses exemplos compartilhem da destinação representativa, essa não é a única possibilidade de compreender o vínculo da arquitetura moderna com a tradição arquitetônica. Mesmo obras destinadas a fins utilitários como edifícios residenciais, comerciais e outros equipamentos urbanos podem dialogar com aspectos da cultura clássica. É o que vemos, por exemplo, no edifício do Aeroporto Santos Dumont (Rio de Janeiro, 1937), de Marcelo e Milton Roberto, que, mesmo tendo seu programa uma identificação direta com a modernidade, mostra como a nova linguagem pôde conviver com as regras tradicionais de proporção. A obra de Lucio Costa, por sua vez, é rica em edifícios que incorporam aspectos da tradição clássica. Exemplo disso é a residência Argemiro Hungria Machado (Rio de Janeiro, 1942), cuja planta, organizada ao redor de um pátio central e acompanhada pela simetria da fachada principal, permite reconhecer um diálogo direto com a arquitetura de Andrea Palladio. Não é exagero pensar que o estudo de sua obra à luz desse tema daria, por si só, margem a um trabalho inteiramente novo de dissertação.

Todos esses exemplos são apenas algumas das muitas possibilidades que podem ser vislumbradas no estudo das relações entre arquitetura brasileira e tradição clássica, e que, pelas limitações intrínsecas a um trabalho como este, não puderam ser contempladas. A opção por reduzir o nú-

mero de exemplos estudados justifica-se pela possibilidade de relacioná-los de modo mais cuidadoso à obra de seus autores, evitando generalizações que poderiam comprometer o objetivo do trabalho, que, longe ser conclusivo, procura sustentar um caráter aberto e especulativo. A análise conjunta das obras de edifícios significativos de Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas, além do edifício do ministério, busca apresentar uma pequena mostra da diversidade de maneiras pelas quais a modernidade dialogou com a tradição, segundo a poética particular de cada arquiteto. Contribuir para a compreensão da arquitetura brasileira, fazendo vir à tona as complexidades que a tornam mais interessante, é a motivação real deste estudo.

2 Arquitetura moderna e tradição clássica

Referências à tradição clássica – especialmente à Antigüidade greco-romana – não chegaram a desaparecer por completo da arquitetura moderna, embora tenham sido incorporadas de modo abstrato à nova linguagem. Boa parte da crítica ortodoxa rechaçou essas relações ou evitou propositalmente colocá-las em evidência, para não corromper a idéia do novo que sustentou o Movimento Moderno. Por outro lado, é amplamente difundida pela historiografia da arte e da arquitetura a tese de que a arte moderna produzida no século XX tem sua origem mais remota no final do século XVIII, quando surge o Neoclassicismo. Como afirmou Argan,

“com Ledoux – escrevia Kaufmann em 1933 – tem início uma ‘nova continuidade’ que chega até Le Corbusier. Hoje, sabemos que prossegue ao menos até Louis Kahn e constitui um dos termos alternativos do debate contemporâneo segundo o qual a forma arquitetônica é autônoma e intrinsecamente significativa, no sentido de que não significa nada que lhe preexista, nem a configuração do espaço, nem a ordem da sociedade, nem a coerência de sua técnica”.¹

A origem da arquitetura moderna pode ser localizada no Neoclassicismo porque foi a cultura iluminista desse momento – caracterizada pela crítica radical dos princípios de autoridade vigentes – a primeira a pôr em cheque uma visão de mundo baseada em certezas intocáveis, ditadas em grande parte por dogmas religiosos, amplamente enraizados até então. O estudo da arquitetura neoclássica mostra-se de grande interesse para compreender as relações entre modernidade e tradição arquitetônica, uma vez que essa produção cumpriu um papel revolucionário ao mesmo tempo que operou uma volta severa à Antigüidade, estabelecendo com ela uma relação muito diversa daquela produzida nos períodos identificados com as culturas renascentista e barroca.

Ao contrário do que ocorria até aquele momento, o emprego do vocabulário da Antigüidade na arquitetura neoclássica está vinculado a um interesse arqueológico, de

¹ ARGAN, Giulio Carlo. “Arquitetura e ‘Enciclopédia’”. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 197. Os estudos que Emil Kaufmann dedicou aos arquitetos Boullée, Ledoux e Lequeu (realizados na década de 1930) mostraram que a arquitetura neoclássica – desprezada pelos modernos por ser considerada uma produção estéril, voltada à mera repetição dos exemplos do passado – tinha operado uma verdadeira revolução na disciplina arquitetônica. Conferir KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier - origem e desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.

fundo científico, relacionado à motivação compartilhada por diversos campos do conhecimento em investigar as origens da civilização.² Índice disso é a valorização inédita da arte grega, que ocorreu quando os novos estudos de objetos e monumentos antigos mostraram que a arte romana, principal referência até meados do século XVIII, tinha como verdadeira matriz a produção artística da Grécia Antiga.³ Os artistas e teóricos neoclássicos rejeitavam os excessos retóricos da arte barroca, identificada com a decadência do Antigo Regime e da Igreja, e propunham uma volta ao momento originário em que a arte ocidental atingira a plenitude e ainda não fora corrompida pela história. Como mostrou Jean Starobinski, tratava-se de uma postura reflexiva, baseada numa atitude essencialmente crítica:

“eles retornam à Antigüidade – à escultura grega, aos desenhos dos vasos, à arquitetura romana – voltam a Mantegna, a Rafael, a Michelangelo, a Corregio: mas esse retorno não é, para eles, um capricho do gosto, uma preferência impulsiva; é uma decisão fundada em argumentos, uma escolha meditada. Depois de um século que lhes parece caracterizado pela exaltação desordenada dos valores sensíveis e das felicidades epidérmicas, eles se atribuem a missão de recolocar a arte sob a autoridade do pensamento. (...) E para redescobrir ao mesmo tempo a simplicidade e o vigor, para libertar a alma cativa de demasiados adornos, apelam à natureza, ao ideal, à arte dos primeiros séculos. Procuram retomar posse de uma verdade da qual acusam o barroco e o rococó de havê-los separado por uma floresta de ilusões”.⁴

Embora o Barroco e o Rococó sejam o alvo principal da rejeição dos neoclássicos, sua volta ao passado tampouco tem a ver com a visão humanista do Renascimento, pois no Iluminismo já não se acreditava mais na idéia de harmonia cósmica e divina. O abandono do sistema clássico de proporção matemática – fundamental nos séculos XV e XVI – revela, como veremos a seguir, as profundas transformações operadas pela arquitetura neoclássica por trás do vocabulário tradicional que continuava a ser adotado.

2.1

A visão humanista de harmonia cósmica e o sistema proporcional

No ambiente intelectual do Renascimento, o sistema proporcional numérico fazia parte de um conjunto de regras que circulava amplamente entre escolásticos, humanistas

² Conferir FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

³ Foram fundamentais para a valorização da arte grega no século XVIII os estudos do alemão Johannes Joachim Winckelmann, cuja obra mais conhecida, que trata da história da arte antiga, foi publicada pela primeira vez em 1764, provocando enorme impacto no ambiente artístico. Conferir WINCKELMANN, Johannes Joachim. *Historia del arte en la Antigüedad*. Madrid: Aguilar, 1989.

⁴ STAROBINSKI, Jean. *Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das letras, 1988, pp. 95-6.

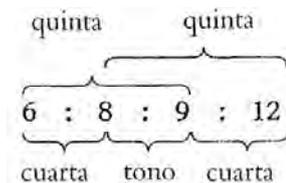
e artistas. Tratava-se de um conhecimento vinculado à idéia de que todas as manifestações da natureza, nas mais diversas escalas, seriam determinadas por um mesmo e único sistema de relações matemáticas. A crença de que esse conjunto de regras regia a harmonia universal (tanto no micro quanto no macrocosmo) fundamentava a concepção humanista de união entre arte e ciência.

Como esclarecem os estudos de Rudolf Wittkower,⁵ o sistema de harmonia musical era considerado a expressão mais evidente da ordem matemática universal, tendo sido ampla e duradoura a influência da descoberta feita por Pitágoras de que os intervalos mais consoantes entre as notas musicais eram determinados por relações matemáticas entre números inteiros 1, 2 e 3. Duas notas soando em intervalo de oitava, o menos tenso de todos, estabelecem uma relação de 1:2 entre a frequência de suas ondas sonoras, enquanto no intervalo de quinta, o segundo mais harmônico, a relação é de 2:3. Esses dois intervalos somados ao de quarta (3:4) formam a base do sistema musical grego. A partir dessa concepção, Platão estabeleceu que as relações entre os números pertencentes às progressões geométricas 1:2:4:8 e 1:3:9:27 determinavam a estrutura de todos os elementos da natureza e, conseqüentemente, da própria alma humana.

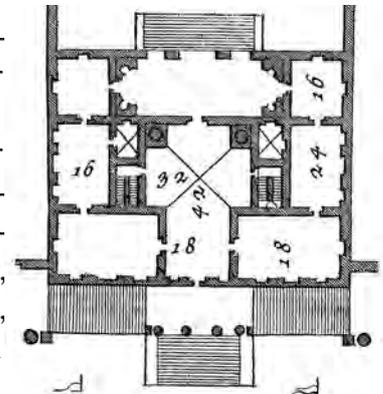
É por esse motivo que os arquitetos do Renascimento buscavam estruturar os projetos a partir do sistema proporcional harmônico, seguindo as regras estabelecidas por Leon Batista Alberti em meados do século XV. De acordo com esse sistema, cada elemento do edifício deveria estar em correspondência com o todo, como demonstraria Palladio no século seguinte, ao indicar as dimensões dos cômodos nas plantas de suas casas. Ainda segundo Wittkower, Palladio já acrescentara alterações ao sistema de Alberti, incluindo relações matemáticas inéditas que correspondiam às novidades do sistema musical do século XVI.⁶ Intervalos mais dissonantes que os determinados por Pitágoras haviam sido incorporados à música, dando origem a relações harmônicas não restritas às seqüências de números fundamentais.

Quase simultaneamente, Michelangelo já deixara de lado a noção humanista de equilíbrio estático em sua arquitetura, estabelecendo, nas palavras de Giulio Carlo Argan, “o valor absoluto e autônomo de uma plástica que não tem justificações naturalistas”.⁷ A tradição do século XVI foi sendo rompida paralelamente às profundas transformações na ciência e noutros campos da cultura. Com a ruína progressiva da crença humanista de harmonia universal, o sistema proporcional foi caindo em desuso até deixar de ser

⁵ WITTKOWER, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.



A relação numérica entre os intervalos musicais.



Palladio, *Villa Pisani*, Bagnolo: planta cotada publicada nos *Quatro Livros da Arquitetura*.

⁶ Idem, “El problema de la proporción armónica en arquitectura”. In: *ibidem*. Texto publicado pela primeira vez em 1949.

⁷ ARGAN, “Módulo-medida e módulo-objeto”. In: *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, p. 97.

um conhecimento difundido entre os arquitetos, e restringir-se ao pequeno círculo teórico especializado. O impacto das idéias iluministas no século XVIII e seus conseqüentes desdobramentos no século XIX agravaram ainda mais o processo de ruína do sistema clássico de proporções, como afirma Wittkower:

“Uma nova concepção de mundo determinou a demolição sistemática de toda a estrutura da estética clássica, e a visão humana experimentou uma transformação decisiva neste processo. A proporção se converteu numa questão de sensibilidade individual, e o arquiteto se libertou por completo da escravidão das proporções matemáticas. Esta é a atitude que foi inconscientemente adotada pela maioria dos arquitetos e pelo público até os nossos dias”.⁸

⁸ WITTKOWER, ibidem, p. 194 (tradução minha).

A nova maneira de conceber a idéia de proporcionalidade indica a mudança radical da abordagem estética consolidada com o Iluminismo, pois o valor dos objetos artísticos deixa de ser determinado pela conformidade a regras pré-definidas e passa a ser construído na relação direta com o indivíduo.

2.2

O Neoclassicismo e o nascimento da arquitetura autônoma

O sentido revolucionário da arquitetura neoclássica foi encarnado de modo exemplar na arquitetura dos franceses Étienne-Louis Boullée (1728-1799) e Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), mais célebres por seus projetos visionários que por suas escassas obras construídas. Segundo Emil Kaufmann,⁹ a principal inovação promovida na arquitetura a partir da obra desses dois mestres foi a conquista da *autonomia*, dada pela possibilidade inédita de conceber os edifícios fora do domínio de princípios externos à disciplina, como as leis que determinavam previamente as proporções segundo a crença na perfeita proporcionalidade do cosmos. Se as novas descobertas científicas vinham destruindo progressivamente a concepção de um universo regido harmoniosamente por forças divinas, a arte não podia permanecer incólume. A noção de representação, baseada na expressão de conceitos sustentados antes pela autoridade da tradição que pela comprovação científica, passou por sucessivos abalos, até ser plenamente rejeitada pelas vanguardas modernas do século XX. O pensamento iluminista está na origem desse processo porque se caracteriza, na definição

⁹ KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, op. cit.

de Argan, pela “consciência de que em uma cultura livre e leiga o método crítico deve ocupar o lugar da autoridade do sistema”.¹⁰

Um dos aspectos que indicam as profundas transformações operadas pela nova estética do século XVIII é a substituição da noção de *modelo* pela de *tipo*. Os dois conceitos indicam diferentes maneiras de lidar com referências, pois, como explicou Argan, o modelo está no “objeto cuja forma pode ser imitada” – o que pressupõe uma realidade dada *a priori* –, enquanto o tipo funciona como uma “constante que se transmite através das mudanças históricas”, ou como um “esquema conceitual que pode se manifestar em muitas configurações diversas”.¹¹ Há “imitação” em ambos os casos, mas a noção de modelo pressupõe uma “imitação mecânica”, enquanto a idéia de tipo indica uma “imitação moral”,¹² que não determina de antemão qualquer configuração formal. É por essa razão que, ainda que a referência às formas e estilos do passado não tenha desaparecido na obra de Boullée e Ledoux, o sentido dessa arquitetura é fundamentalmente antiestilístico, por trabalhar com as formas em sua acepção tipológica, buscando extrair delas as qualidades *essenciais* que residem por trás da imagem exterior. A natureza prossegue sendo uma referência, mas é vista agora como uma realidade a ser conhecida empiricamente, tomada como o “ambiente da vida social e individual”,¹³ e não mais como criação divina a ser revelada e reproduzida. É da análise dos fenômenos singulares e variados da natureza que se podem extrair as características comuns que formam o tipo, ou sua configuração irreduzível, procedimento que pode ser aplicado também aos monumentos da história.

A manipulação tipológica que se desenvolve na arquitetura neoclássica é a responsável por “qualificar” os edifícios, para que cada um deles possa manifestar sua destinação no ambiente público da cidade. Foi a atenção à dimensão simbólica e comunicativa desenvolvida por essa produção que a levou a ser conhecida como *architecture parlante*. Usando para a distinção de seus edifícios a definição tipológica, o neoclassicismo abriu novas possibilidades de resolver uma questão que esteve sempre presente na tradição arquitetônica: a expressão do *caráter*.

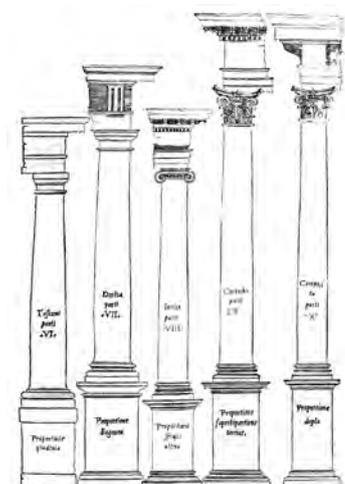
Tão antigo quanto a história da disciplina, o tema da caracterização na arquitetura já tinha sido tratado por Vitruvius, que ensinava como a forma dos templos antigos e seus ornamentos se adequavam à natureza das divindades aos quais eram dedicados: a ordem dórica, proporcionada de acordo com o corpo masculino, expressaria força e virilidade; a ordem coríntia, mais delgada como os corpos femininos, evocaria graça e delicadeza, e assim por diante. No

¹⁰ ARGAN. “Arquitetura e ‘Enciclopédia’”. In: op. cit., p. 199.

¹¹ Idem, ibidem, p. 199.

¹² Idem, ibidem, p. 199.

¹³ Idem, ibidem, p. 199.



As ordens da arquitetura segundo Sebastiano Serlio (1540).

século XVIII, os ensinamentos vitruvianos foram a base da nova abordagem de Jacques-François Blondel, figura central da *Académie Royale d'Architecture* de Paris de 1762 até o seu falecimento, em 1774. O teórico e professor difundiu a idéia de que a expressão que definia o caráter bem como a monumentalidade de uma *grande architecture* deveria ser obtida sobretudo com a manipulação das massas, legando à ornamentação um papel acessório e quase supérfluo. Foi essa a concepção que fundamentou o desenvolvimento da arquitetura neoclássica, que, sem deixar de empregar as referências da Antigüidade, em especial as da cultura grega, afastou-se da tradição renascentista e barroca ao associar a expressão de monumentalidade e caráter principalmente à experiência estética proporcionada pela composição de volumes prismáticos e pouco adornados.¹⁴ As ordens clássicas passaram ao plano decorativo, que é apenas uma das dimensões a considerar na expressão arquitetônica.¹⁵

Segundo Kaufmann, a nova maneira de compor as massas adotada pela arquitetura neoclássica representa uma profunda ruptura com o sentido de *unidade* que se apresentava, com algumas particularidades, tanto no Renascimento como no Barroco. Vale lembrar a célebre concepção defendida por Alberti que, inspirado em Vitruvio, escrevera em seu tratado *De re aedificatoria*, de 1452, que a obtenção de beleza depende da:

“integração racional e proporcional de todas as partes de um edifício, de tal modo que cada elemento mostre dimensões e formas absolutamente estáveis e que nada possa ser acrescentado ou subtraído sem destruir a harmonia do conjunto”.¹⁶

A definição de Alberti indica que, se é típico do Renascimento que cada uma das partes possa ser distinguível individualmente, elas continuam dependentes do conjunto unitário, não sendo separáveis dele. Isso se agrava no Barroco, quando as partes se fundem numa totalidade mais orgânica, tornando difícil sua própria percepção individual, uma vez que o todo se sobrepõe às partes. Kaufmann mostra como, na arquitetura neoclássica, “ritmo, simetria de proporções, equilíbrio das partes – preceitos importantes para os artistas e teóricos clássicos, todos esses meios eficazes de unidade – começam a ser desatendidos de forma visível”,¹⁷ dando lugar a maior liberdade na disposição de fachadas e a uma independência particular nas grandes massas das partes internas. Para o autor, “a independência das partes constitui a conquista mais relevante do processo de renovação arquitetônica do final do século XVIII”.¹⁸ Tão nova é a maneira de relacionar as partes de um edifício, livre dos

¹⁴ Conferir ETLIN, Richard A. *Symbolic Space: French Enlightenment architecture and its legacy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

¹⁵ Quatremère de Quincy (1755-1849), importante membro da *Académie des Beaux-Arts de Paris* e teórico vinculado à estética neoclássica, escreveu em *Dictionnaire historique d'architecture comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques* [Paris: A. Le Clère, 1832], que o *caráter* que manifesta o propósito do edifício deveria ser obtido de três maneiras principais: pelas formas em planta e elevação; pelo uso dos ornamentos; e pela disposição das massas e dos materiais na construção.

¹⁶ Apud WITTKOWER, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, op. cit., p. 20 (tradução minha).

¹⁷ KAUFMANN. *De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*, op. cit., p. 71 (tradução minha).

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 70 (tradução minha).

princípios clássicos de harmonia proporcional pré-estabelecida, que Kaufmann prefere não mais falar em partes, mas em *unidades independentes*, que possuem existência autônoma, e sintetiza:

“por moderna disposição das partes pressupomos a livre união entre elementos individuais que não precisam sacrificar sua existência particular e cuja forma obedece tão somente ao fim a que se destina. Sua própria lei interna determina sua forma”.¹⁹

¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 71 (tradução minha).

É o que vemos nos projetos que Ledoux elaborou para a Cidade Ideal de Arc-et-Senans, ao redor das Salinas de Chaux, em 1773. Os projetos para o mercado e para a fundição de canhões são ambos feitos por diversos blocos contidos num perímetro quadrado com um edifício mais alto no centro. Kaufmann observa que a rígida geometria dos conjuntos indica antes uma organização racional que uma postura contemplativa, pois, ao contrário dos espaços cenográficos barrocos, de nenhum lugar se pode ver as partes fundirem-se numa imagem única. São exemplos da livre associação de elementos independentes, cujas formas não



Ledoux, mercado e fundição de canhões, Cidade Ideal de Chaux, Arc-et-Senans, 1778.

são geradas por um crescimento orgânico, mas mantêm sua integridade na composição do complexo.

A mudança de rumo da arquitetura neoclássica deve ser compreendida além dos aspectos formais – a ruptura com a unidade das partes da arquitetura clássica vem junto com o abandono da noção de “representação” da harmonia cósmica divina, o que indica uma visão de mundo completamente transformada. Assim como os diversos campos do conhecimento devem obedecer às suas próprias regras, definidas de acordo com princípios leigos e racionais, a arquitetura autônoma pressupõe que cada parte do edifício tenha como principal referência a lógica interna do projeto, dentro da qual as formas são livremente definidas, como nas composições com pavilhões independentes de Ledoux, ou nos sólidos geométricos grandiosos de Boullée. Desvinculando-se de conceitos exteriores à disciplina e assumindo sua capacidade de autodefinição, a arquitetura integra-se, por fim, à cultura iluminista da determinação, por cada área do saber, de suas próprias especificidades.

2.3

A composição elementar na tradição acadêmica e na arquitetura moderna

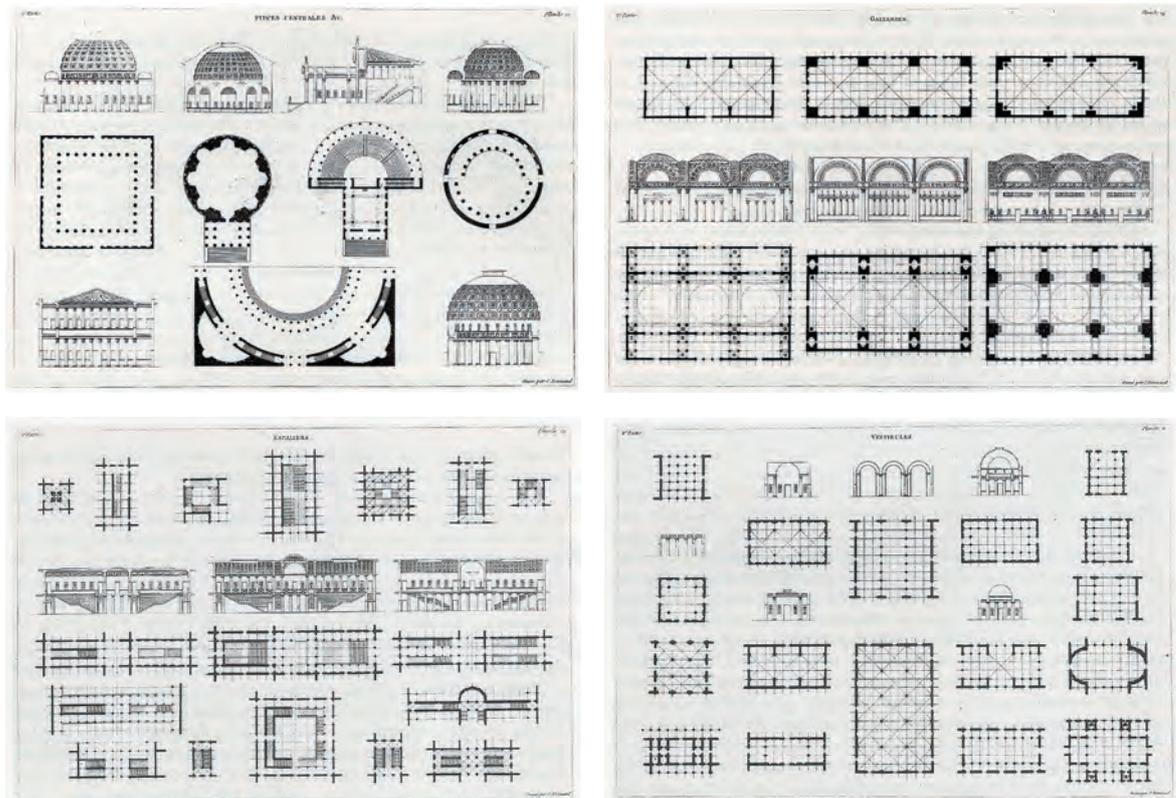
O êxito da revolução arquitetônica provocada pelas obras de Boullée e Ledoux deve-se em grande medida à incorporação de seus preceitos no sistema acadêmico de ensino na França, de onde puderam se espalhar para diversas partes do mundo ocidental. O princípio compositivo que tinha sido então inaugurado foi sistematizado pelo aluno de Boullée, Jean-Nicolas-Louis Durand, cujas lições de arquitetura – publicadas em 1802 e 1805 e aperfeiçoadas em 1821 – levaram as idéias dos mestres revolucionários a serem amplamente difundidas e ensinadas oficialmente ao longo de todo o século XIX e ainda nas primeiras décadas do século XX.²⁰ O fato de Durand ter atuado como professor apenas na *École Polytechnique* de Paris – no curso de arquitetura para estudantes de engenharia – não foi empecilho para a consolidação de suas idéias entre os arquitetos, pois seus ensinamentos foram rapidamente adotados pela *École de Beaux-Arts*, que os desenvolveu e os transformou na própria base do bem sucedido ensino acadêmico.

Como explica Richard Etlin, o que fazia com que a abordagem extremamente racionalizada de Durand não fosse voltada apenas para engenheiros, mas para quaisquer profissionais envolvidos com a produção arquitetônica, era o fato de seu método poder ser perfeitamente aplicado a

²⁰ O primeiro livro de Durand, publicado em dois volumes em 1802 e 1805, foi *Précis de leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*. O aperfeiçoamento dessas lições foi publicado em 1821 sob o título *Partie graphique des cours d'architecture faits à l'École Royale Polytechnique depuis sa réorganisation: Précédée d'un sommaire des leçons relatives à ce nouveau travail*.

uma extensa gama de programas e a diversas escalas de edifícios.²¹ Sua principal contribuição para o projeto de arquitetura foi a forma didática de definir o edifício como um conjunto de partes articuladas entre si, sendo as principais correspondentes aos vestibulos, escadas, cômodos, pátios, galerias e corredores. Com plantas desenhadas em papel reticulado, Durand ensinava como esses elementos fundamentais da constituição dos edifícios podiam ser organizados hierarquicamente, dispondo-os de acordo com uma estrutura de eixos principais e secundários. A ordenação hierárquica ao longo de eixos de simetria era um aspecto firmemente enraizado na prática acadêmica do século XVIII, mas a composição neoclássica caracterizava-se por uma ordem mais idealizada, que valorizava o uso de apenas dois eixos perpendiculares de simetria, dividindo o edifício preferencialmente em quatro partes iguais. Os exemplos pedagógicos de Durand ajudaram a liberar a arquitetura dessa rigidez, organizando os edifícios de acordo com uma simetria bilateral mais flexível, com um eixo principal cortado por diversos outros perpendiculares a ele. Embora ainda vinculada à organização simétrica e ao sentido monumental, a flexibilidade que passava a ser admitida no projeto foi fundamental para que a nova noção de articulação do espaço arquitetônico chegasse até o século XX. Segundo Etlin, na aplicação do método de Durand,

²¹ ETLIN. *Symbolic Space: French Enlightenment architecture and its legacy*, op. cit.



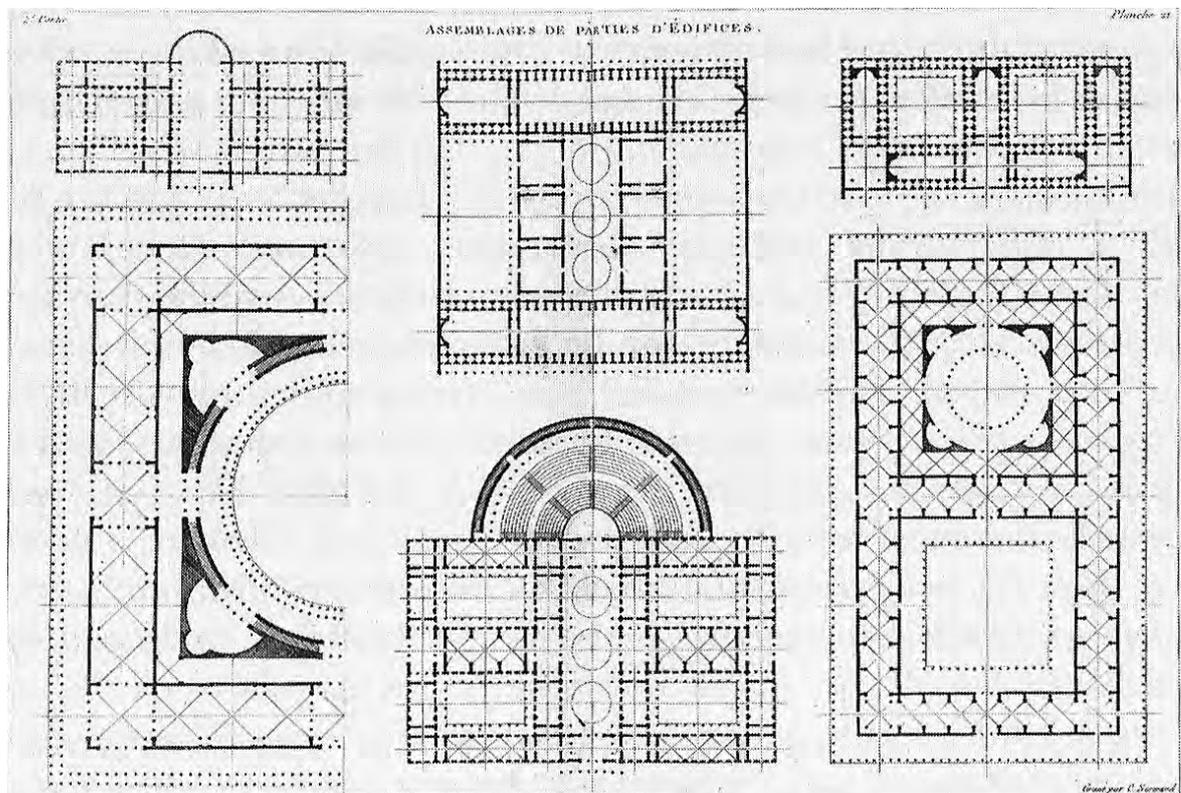
Durand, as partes da composição arquitetônica: salões, galerias, escadas, foyers.

“o resultado era uma composição na qual o encadeamento monumental da circulação gerava uma clara e hierárquica organização do espaço interior que, por sua vez, complementava a *grande architecture* das fachadas exteriores e a grandiosa proporção dos cômodos internos e corredores. A habilidosa coordenação seqüencial entre os espaços de circulação e os cômodos criou o que Le Corbusier chamou nos anos de 1920 de ‘*promenade architecturale*’”.²²

²² ETLIN, *ibidem*, p. 53 (tradução minha).

Diferente de seu mestre Boullée e da grande maioria de seus contemporâneos da *École de Beaux-Arts*, Durand não valorizava a dimensão estética da arquitetura, mas concentrava-se sobretudo em seus aspectos utilitários, acreditando que a adequação ao caráter e a própria obtenção da beleza seriam conseqüência automática da correta aplicação de princípios econômicos e funcionais ao projeto e à construção do edifício. Mesmo sendo essa uma concepção limitante da disciplina, trata-se de um passo adiante na liberação da arquitetura de preceitos longamente consolidados pela tradição. Como observou Kaufmann, “os esquemas planimétricos elementares de Durand devem ser avaliados como soluções novas e independentes, liberadas de toda vinculação anterior, de toda a opinião preconcebida de ‘beleza’”.²³ Exemplos extraídos da obra de Boullée, dos projetos que concorriam ao *Grand Prix de Rome* e de outros edifícios

²³ KAUFMANN, *ibidem*, p. 81 (tradução minha).



Durand, princípios de composição: articulação de partes dos edifícios.

acadêmicos, eram analisados em sua lógica abstrata nas lições de Durand, baseadas sobretudo num *método* de projeto, que não determinava de antemão o aspecto final da composição. É por essa razão que seus princípios analíticos, embora amplamente consolidados pelo ensino acadêmico, puderam continuar a ser valorizados por alguns arquitetos de vanguarda.

O elo entre o método ensinado por Durand e o sistema compositivo aplicado no século XX passa pela atuação de um outro professor acadêmico, Julien Guadet, cujos cursos ministrados na *École de Beaux-Arts* de Paris foram reunidos nos cinco volumes de *Éléments et Théories de l'Architecture*.²⁴ Apesar de ter sido publicado pela primeira vez em 1901, essa obra sintetiza o conhecimento acumulado durante décadas de ensino acadêmico, e não introduz novidades significativas ao que já tinha sido dito por Durand em 1821. O livro de Guadet foi a base dos estudos de boa parte dos arquitetos modernos, e sua influência sobre eles foi um dos objetos de análise de Reyner Banham em *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*.²⁵

Banham mostra que, na concepção que Guadet desejava perpetuar, a arte de projetar era sinônimo de composição, ou seja, a arquitetura deveria preocupar-se sobretudo com o modo de organizar espacialmente elementos funcionais e estruturais, previamente estabelecidos pela análise do programa e pelas características dos materiais. O resultado dessa operação, similar ao método de Durand, era a determinação de volumes funcionais que, por sua vez, deviam ser devidamente arranjados na configuração do todo do edifício. Essa abordagem não é nada incompatível com as noções vigentes na arquitetura da primeira metade do século XX que, segundo o autor, baseava-se nos mesmos princípios de distinção analítica de funções e de articulação volumétrica.

Mesmo que continuassem a aplicar esses princípios em seus projetos, os arquitetos modernos não admitiam de modo algum que sua prática fosse identificada com a disciplina acadêmica. A concepção científica e funcional que defendiam não parecia compartilhar dos mesmos princípios de uma arquitetura envolvida com os estilos antigos, como a produzida pelo sistema *Beaux-Arts*. A teoria de Guadet estava de fato vinculada àquela combatida estética acadêmica; no entanto, suas lições não tratavam diretamente de considerações estilísticas. Na opinião de Banham, “o ponto central de seu afastamento do problema estilístico é o sentido *large et sévère* em que ele entendia a palavra *classique*”.²⁶ Guadet tinha em mente um “classicismo a-histórico”, de acordo com o qual o sentido profundo da arquitetura

²⁴ GUADET, Julien. *Elements et théorie de l'architecture*. Paris: Librairie De La Construction Moderne, 1909.

²⁵ BANHAM, Reynar. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979. O autor investiga os elementos históricos que prepararam a gestação da arquitetura moderna – a influência dos escritores acadêmicos e racionalistas e dos movimentos artísticos de vanguarda –, e chega até as diversas tendências que efetivamente deram corpo ao Movimento Moderno na década de 1920 – a arquitetura holandesa, em particular o *De Stijl*, o caso francês, personificado em Le Corbusier, e o exemplo alemão, especialmente a Bauhaus.

²⁶ Idem, *ibidem*, p. 33.

grega seria o *modo racional e correto de construir*. Esses pressupostos racionalistas vinculam-se, como já vimos, aos valores iluministas corporificados na arquitetura neoclássica do século XVIII, e estão na origem tanto da arquitetura acadêmica do século XIX, quanto do Movimento Moderno do século XX, apesar das radicais diferenças de linguagem nos dois últimos casos. Estando o discurso de Guadet sobre o método de projeto desvinculado, em tese, de proposições estilísticas, as lições que veiculava no ambiente da tradição acadêmica puderam permanecer silenciosamente nas obras de uma nova arquitetura, cujas formas com certeza estavam muito além do que ele poderia imaginar.

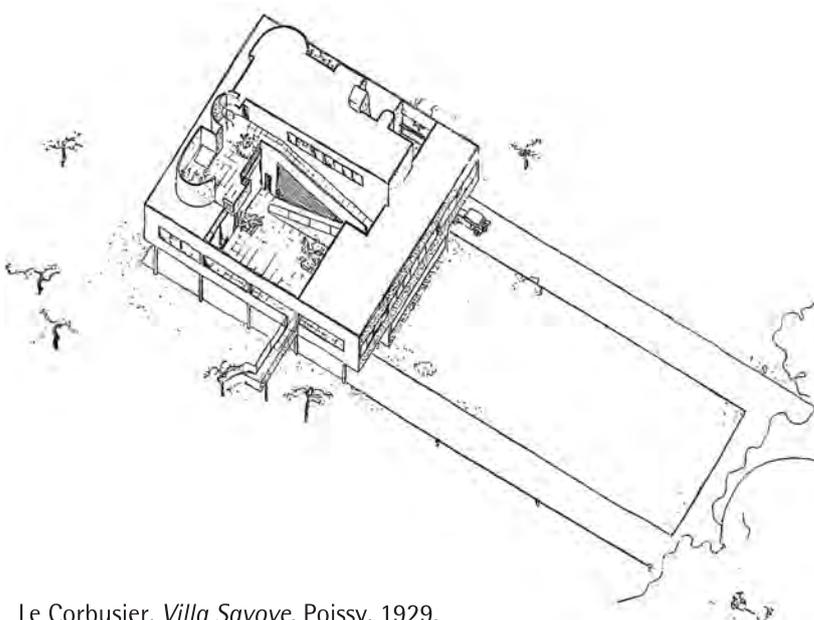
De acordo com Banham, nem mesmo o desejo de afirmar uma estética que expressasse a nova condição industrial foi, nos anos 1920, capaz de substituir a concepção tradicional amplamente enraizada na disciplina arquitetônica, pois “o método cumulativo de projetar perseguido em muitos ramos da tecnologia da máquina era surpreendentemente semelhante à composição elementar de Guadet”.²⁷ O autor seleciona dois exemplos que demonstram sua opinião. Mies van der Rohe, no Pavilhão de Barcelona, de 1928, “segue um modo de ocupar o espaço que é estritamente elementarista”, baseado na composição de planos verticais e horizontais, ainda que seu objetivo fosse simbolizar algo bem distinto da arquitetura tradicional: o “espaço contínuo mensurável”.²⁸ Algo semelhante poderia ser dito sobre o modo de formalização empregado por Le Corbusier na *Villa Savoye*, de 1929. A casa, rica em símbolos da vida moderna, seria facilmente comparável a uma composição abstrata feita do arranjo de distintos elementos geométricos dentro de uma moldura pré-determinada pela planta quadrada. Para Ban-



Mies van der Rohe,
Pavilhão de Barcelona, 1928.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 512.

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 502.



Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, 1929.

ham, a condição de obras de arte de exemplos como esses estava muito mais nos aspectos simbólicos e visuais da composição que nos funcionalistas e, no entanto, a última acepção prevaleceu sobre as primeiras na interpretação da arquitetura moderna durante as décadas seguintes. Mesmo se admitíssemos que a arquitetura moderna foi norteadada por uma concepção mais funcionalista que formal e simbólica, não haveria nesse aspecto específico uma ruptura profunda com o sistema de projeto ensinado no século XIX, uma vez que a abordagem utilitária já tinha sido defendida por Durand muito antes dessa polêmica vir à tona. Sendo assim, o aspecto funcionalista não é empecilho para a compreensão da influência dos ensinamentos acadêmicos na produção do século XX.

2.4 Modernidade e Classicismo na arquitetura "purista" de Le Corbusier

Se no século XVIII a arquitetura já tinha conquistado seu estatuto de autonomia, rompendo com boa parte dos ideais preconcebidos de beleza difundidos pela cultura clássica, como podiam esses valores continuar a ser defendidos pelo mais influente dos arquitetos modernos, Le Corbusier? Essa é a questão que não cessou de intrigar Argan, um defensor da idéia de modernidade como ruptura, na qual se insere a produção racionalista da arquitetura.

Em "Arquitetura e Ideologia",²⁹ o autor discute as afinidades e diferenças entre o "Racionalismo" e o "Classicismo". Mesmo considerando-as posições fundamentalmente opostas, Argan admite influências entre as duas visões de mundo, sobretudo nos períodos de vigência do racionalismo filosófico. Seria afim com o Racionalismo a noção clássica de ordenação da natureza segundo leis cognoscíveis, se não fosse a crença na imutabilidade dessas leis. Ele explica como o fundamento geométrico construtivo da forma, compartilhado por ambas as visões, estaria, no Classicismo, baseado nas estruturas fundamentais da natureza, enquanto no Racionalismo, a geometria diria respeito a uma concepção inatural, baseada na "estrutura lógica da consciência".

Segundo Argan, os arquitetos racionalistas não estariam preocupados com a natureza, mas com a sociedade. Além da diferença de foco, o autor defende que há uma diferença de postura, já que o sujeito moderno não atuaria de acordo com verdades imutáveis encontradas na natureza, mas buscaria agir sobre a sociedade no sentido de transformá-la.

²⁹ ARGAN. "Arquitetura e Ideologia". In: *Projeto e Destino*, op. cit.

Em suma, a arte moderna seria essencialmente oposta ao Classicismo, porque este estaria baseado na manutenção de valores pré-estabelecidos de “eterna beleza universal”, enquanto aquela teria um sentido fundamentalmente antinaturalista e progressista, assentado no “processo de contínua determinação e superação de valores”.³⁰ Mais que “racionalista”, a arte moderna exige, para Argan, uma “racionalidade em ato”, uma consciência que construiria a si e ao mundo simultaneamente.

³⁰ Idem, *ibidem*, p.76.

Partindo do pressuposto de que o valor de toda arte define-se pelo caráter projetivo, dado pela capacidade de transformar o contexto em que se insere, Argan não podia aceitar que a arquitetura moderna mantivesse os parâmetros estabelecidos de beleza clássica, como fazia Le Corbusier. Não que o autor não reconhecesse o sentido transformador das obras do arquiteto. O alvo da antipatia de Argan era sua atuação, que partia da constituição de um *sistema* – uma analítica pronta para ser empregada em qualquer situação –, diferente de um *método* de enfrentar os problemas à medida que esses se apresentam.

“Ao termo de seu processo, Le Corbusier se encontra numa posição fundamentalmente clássica, é um classicismo sem frisos, ordens, colunas, mas igualmente certo dos valores fundamentais, em certo sentido, igualmente naturalistas: o equilíbrio dos volumes, o harmônico desdobrar-se das superfícies, a clareza das linhas simples e das proporções claras, a ‘beleza’ do problema bem colocado são apenas o segredo de um novo acordo entre o homem e o mundo natural. Tudo, para ele, se torna fácil, lógico, espontâneo: talvez demais.”³¹

³¹ ARGAN. “A Arquitetura Moderna”. In: *Projeto e Destino*, op. cit., p. 169.

Havia, de fato, um aspecto paradoxal na modernidade de Le Corbusier, o que não ofuscava seu empenho em defender uma renovação radical na produção artística, incorporando à arquitetura os benefícios da era industrial para torná-la uma expressão afinada com o espírito de seu tempo. No entanto, o arquiteto não desejava aderir à efemeridade característica da era industrial, pretendia antes produzir uma arte que fosse conectada com o modo de produção contemporâneo e, ao mesmo tempo, exprimisse as qualidades de “beleza universal” das grandes obras da tradição clássica. Sua obra, tanto arquitetônica quanto teórica, é marcada por esse dualismo fundamental.

Para Le Corbusier, o que caracterizava sua época não era a aceleração que desestruturava cada vez mais as certezas estabelecidas; a atualidade seria, ao contrário, uma nova era de equilíbrio em que o homem, munido das recentes conquistas tecnológicas, disporia dos meios adequados às

suas aspirações artísticas, estando por fim apto a devolver à arte o sentido de harmonia fundamental. No raciocínio de Le Corbusier, a técnica moderna, racionalista por essência, não era um fim em si mesma, mas deveria pôr-se a serviço de um particular idealismo estético, mais exatamente, aquele que voltava a identificar o belo ideal com a forma bem proporcionada.

Visando a restabelecer o mesmo sentido de harmonia presente nas obras da Antigüidade, Le Corbusier não hesitou em recorrer, em plena efervescência das vanguardas históricas dos anos 1920, ao tradicional sistema de proporções matemáticas em alguns de seus projetos. Trata-se, de fato, de um procedimento bastante estranho à atitude típica moderna, de constante eliminação de todo tipo de convenção, como demonstrou Argan. Ainda assim, é preciso reconhecer que o uso que Le Corbusier faz das relações proporcionais numéricas, a princípio pertencentes a um conjunto de regras “convencionais”, não ameaça o evidente caráter moderno de sua arquitetura; ao contrário, revela que o sistema harmônico de proporções não é incompatível com a linguagem moderna.

Em seu texto de 1947, “The Mathematics of the Ideal Villa”,³² Colin Rowe investigou os elementos constituintes da linguagem arquitetônica de Le Corbusier, estabelecendo suas afinidades e diferenças com relação aos procedimentos clássicos da arquitetura. O autor analisa lado a lado pares de casas do arquiteto moderno e do renascentista italiano Andrea Palladio, procurando mostrar de que forma cada um deles utilizava os princípios da proporção matemática em seus projetos. Na análise comparativa entre a *Villa Stein* (1927) de Le Corbusier e a *Villa Foscari* (1550-1560) de Palladio, o autor mostra que ambas estão contidas em blocos únicos de volume correspondente, e são organizadas por um ritmo estrutural análogo. No transcorrer da argumentação, Rowe deixa claro que, apesar dessas e de outras semelhanças entre as duas casas, a utilização dos sistemas estruturais matemáticos em cada uma delas leva a resultados espaciais bastante distintos.

³² ROWE, Colin, “The mathematics of the ideal villa”. In: *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: The MIT Press, 1982-1997.

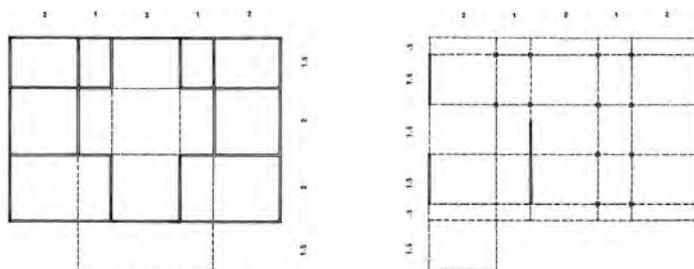
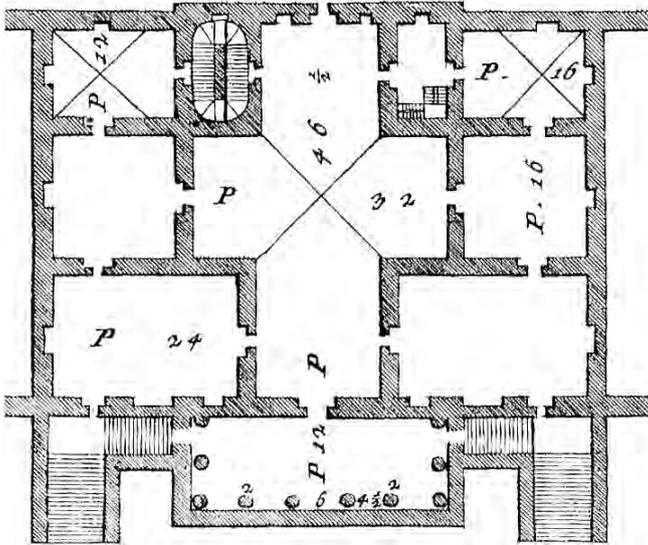
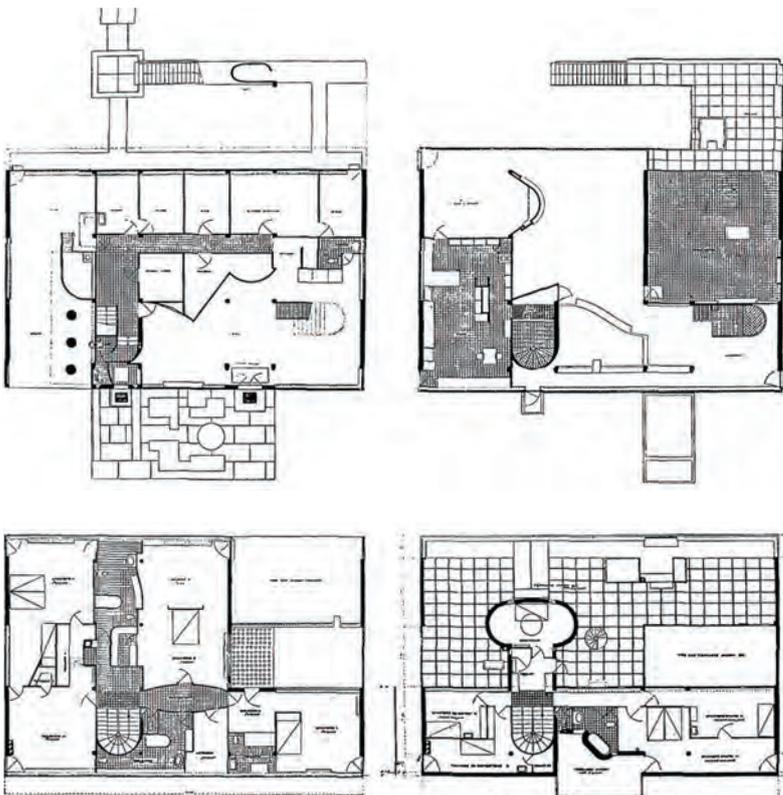


Diagrama analítico das plantas da *Villa Foscari* (Palladio) e da *Villa Stein* (Le Corbusier), segundo Colin Rowe.

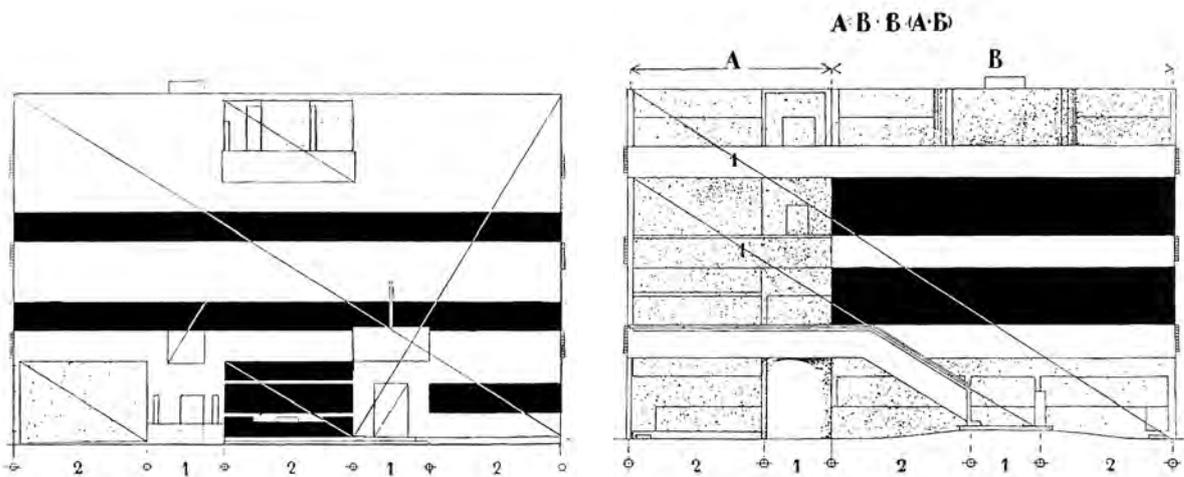


Palladio, *Villa Foscari*: planta, fachadas e saguão central.

É na planta que Palladio aplica as regras com maior rigor, organizando-a ao longo de um eixo de simetria e dimensionando todos os cômodos por meio de relações proporcionais entre si. Na *Villa Foscari*, como em outros projetos do arquiteto, a liberdade de expressão plástica é maior no sentido vertical, como se vê tanto no interior, com o saguão central de altura dupla, quanto na fachada do edifício, onde a organização proporcional dilui-se na convivência com os elementos do repertório das ordens clássicas.



Le Corbusier, *Villa Stein*, Garches, 1927: plantas e fachadas.

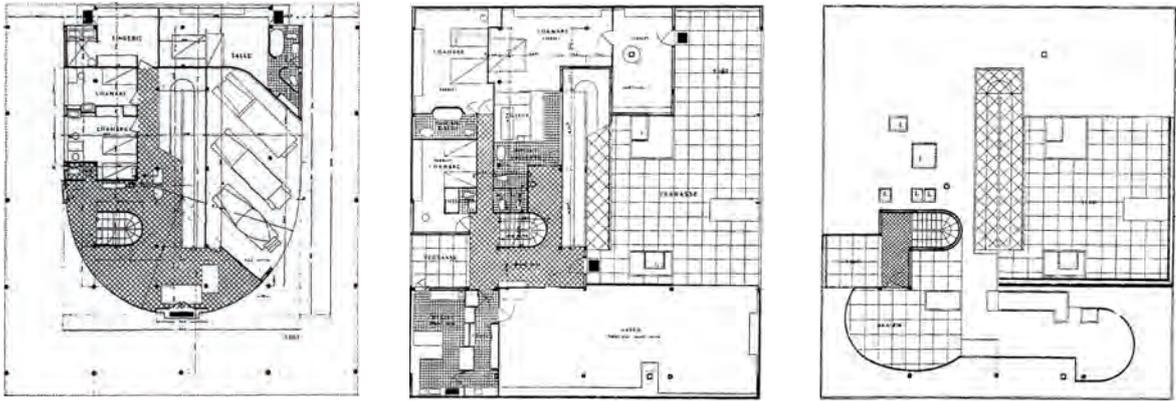


Le Corbusier, *Villa Stein*: desenho das proporções das fachadas norte e sul.

Le Corbusier, ao contrário de Palladio, não foca a atenção no centro espacial, mas dispersa o interesse visual nas extremidades do plano; por isso, distribui a malha estrutural de modo mais regular na *Villa Stein*.³³ A interpretação que o arquiteto faz das possibilidades abertas pela tecnologia do concreto armado é a exploração plástica da independência entre estrutura e vedação, que é visível na planta livre da casa, com encadeamento fluido e horizontal entre os espaços internos, distinto do sentido centralizado e hierárquico da obra de Palladio. Na *Villa Stein*, o sistema proporcional está menos na planta que na fachada, determinando a ordem visual dos elementos funcionais como janelas, portas, terraços e marquises. Desse modo, os rasgos, perfurações ou acréscimos ao bloco construído tencionam o volume, sem, contudo, destruir a imagem de sólido regular.

A utilização que Le Corbusier faz do sistema de proporção harmônica – condição que considerava vital para a manutenção da pureza visual dos volumes geométricos – é suficiente para vincular suas estratégias ao idealismo Platonico. Por outro lado, o funcionamento de suas operações de projeto está intimamente ligado aos desenvolvimentos da tecnologia da construção de seu tempo. O projeto para a *Villa Savoye* (1928-1929) exemplifica de modo paradigmático o procedimento plástico do arquiteto. A casa é uma demonstração cristalina do sistema dos “Cinco pontos para uma nova arquitetura”: planta livre, pilotis, teto-jardim, fachada livre e janela em fita. Conforme mostrou Alan Colquhoun, esses princípios são uma reinterpretação dos elementos tradicionais da arquitetura, segundo a dialética que confronta a ordem geométrica ideal com as necessidades da vida moderna:

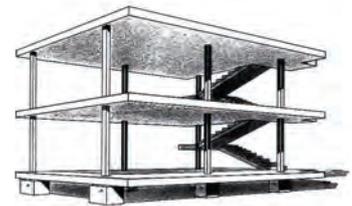
³³ Colin Rowe mostra como as duas casas estão estruturadas longitudinalmente segundo a proporção 2:1:2:1:2, enquanto transversalmente a *Villa Foscari* segue a proporção 1,5: 2: 2 (+1,5 no pórtico) e a *Villa Stein* 0,5:1,5:1,5:1,5:0,5 (+1,5 no terraço). Le Corbusier distribui a estrutura de modo mais igualitário e Palladio concentra maiores intervalos da malha no centro e na frente da planta. Conferir idem, *ibidem*.



Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, 1929: plantas.

“Em primeiro lugar, a planta e os volumes internos são liberados das restrições de estrutura e assumem configurações exigidas pela utilidade e conveniência. Ao mesmo tempo, tal liberdade permite que esses volumes assumam uma importância antropomórfica por meio de metáforas visuais, de uma maneira que esteja intimamente relacionada aos objetos representados nas pinturas puristas. Em terceiro lugar, o edifício é levantado sobre pilotis e possui uma cobertura plana, e a fachada (a superfície) projeta-se mais à frente da estrutura. Qualquer dessas três ações ajuda a conferir ao volume total o máximo isolamento e pureza”.³⁴

O sistema de Le Corbusier sem dúvida responde a aspirações ideais, mas não está de forma alguma restrito a elas, pois com o emprego de planta e fachada livres, os volumes prismáticos regulares podem acomodar em seu interior as necessidades funcionais do programa moderno. É o emprego da nova tecnologia do concreto armado, como definido na estrutura *Dom-ino*, que permite ao arquiteto conciliar rigor funcional e liberdade plástica. Embora tenha aberto um amplo campo de possibilidades para a arquitetura, seu



Le Corbusier, sistema *Dom-ino*, 1914.

³⁴ COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the classical tradition: architectural essays 1980-1987*, Cambridge: The MIT Press, 1991, p. 110 (tradução minha).



Le Corbusier, *Villa Savoye*, vistas externa e internas.

sistema está circunscrito a um determinado conjunto de regras, que seria, na opinião de Colquhoun, a “purificação de uma tradição arquitetônica, e não o seu abandono”.³⁵ Enquanto no âmbito teórico permanecem sempre inconciliáveis as atitudes de idealidade formal e objetividade funcional, é este mesmo par de opostos que dá qualidade estética aos projetos de Le Corbusier. A convivência entre volumes puros e elementos utilitários nos edifícios corresponde à interação dialética entre ordem ideal (estética) e ordem programática (funcional).

Seguindo esse raciocínio, mesmo a metáfora de Le Corbusier da casa moderna como “máquina de morar” não pode ser entendida como pura exaltação das novas tecnologias, nem como um desejo de reproduzir na arquitetura a imagem dos objetos industriais. O que interessa ao arquiteto na máquina é sobretudo o aspecto auto-referente de suas formas, pois cada um de seus elementos é determinado estritamente pela função que desempenha no conjunto. Ainda segundo Colquhoun, outro engano seria deduzir daí que o procedimento do arquiteto é “funcionalista” no sentido pragmático do termo. É preciso afirmar que, para Le Corbusier, a função da arquitetura estava muito além da atenção às exigências da vida prática, sendo seu objetivo principal promover a elevação do espírito. É a essa função específica que deveriam se reportar as formas de sua arquitetura, que, igualmente às da máquina, não diriam respeito a nada exterior a elas. Colquhoun afirma que, assim como na pintura cubista, que abandonara a representação para fazer do quadro uma realidade plástica em si, o significado da arquitetura de Le Corbusier estaria inteiramente contido em suas próprias formas. O Cubismo, entretanto, apresentava certos limites para o arquiteto, que também se dedicava à pintura. Para retificá-lo, ele fundou com Amédée Ozenfant outra tendência – o Purismo – que pretendia fazer avançar a pesquisa Cubista, “purificando-a” dos excessos de deformação e desintegração da forma. O que importava, então, era encontrar as qualidades formais essenciais dos objetos, tornando-os “objetos-tipo”. Trata-se, mais uma vez, de um procedimento evidentemente Platônico.

É dessa mesma maneira que Le Corbusier se relaciona com os variados exemplos da arquitetura do passado. Mesmo compartilhando com Palladio a admiração pela Antigüidade e pelos princípios harmônicos dos edifícios da tradição clássica, o arquiteto moderno tinha plena consciência de que aquele universo não lhe pertencia e que não podia relacionar-se com ele tão abertamente como o arquiteto renascentista. Ele só poderia incorporar as referências concretas da história “purificando-as”, extraindo delas as

³⁵ Idem, *Modern architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 148 (tradução minha).

características essenciais. Das ruas, praças e edifícios de Atenas, Roma, Istambul ou mesmo Paris, era preciso reter as qualidades de “objetos-tipo”, aquelas elementares e repetíveis, para só então introduzi-las novamente na arquitetura, promovendo uma *síntese abstrata* de referências históricas. É a autonomia plástica do objeto arquitetônico que confere à obra de Le Corbusier seu caráter irrevogavelmente moderno. Apenas no regime moderno da autonomia da arte poderiam conviver elementos tão díspares como funcionalismo e idealismo estético.

2.5

Autonomia versus representação

A condição de autonomia é, para muitos autores, a própria definição de modernidade artística, e, como vimos, começou a ser conquistada principalmente durante o século XVIII, com o abandono de preceitos essenciais da tradição clássica, como a idéia pré-concebida de beleza universal e eterna. No campo das idéias, uma atividade autônoma não é compatível com a noção de representação – inerente aos ideais clássicos – pois pressupõe uma prática que não se apóia em quaisquer princípios exteriores a si mesma. Na produção artística, essa contraposição nem sempre é evidente, como se vê no dualismo das obras de Le Corbusier e de Mies van der Rohe, que, apesar de sensíveis ao idealismo estético clássico, nunca deixaram de ser considerados grandes mestres da arquitetura moderna.

Enquanto as obras desses mestres podem ser relacionadas à tradição clássica por meio de leituras atentas a seus aspectos singulares, há uma outra forma bem mais radical de abordar a questão, generalizando o sentido de continuidade com a tradição para toda a arquitetura moderna. É o que faz Peter Eisenmann, em seu texto “O fim do clássico, o fim do começo, o fim do fim”,³⁶ escrito em 1984, em plena efervescência do Pós Modernismo. Como descreveu Kenneth Frampton, as diversas tendências que caracterizavam esse movimento rompiam com a linguagem moderna e abstrata da arquitetura, ao reincorporar às obras “citações” do passado – clássicas ou vernaculares –, manipulando-as de modo livre e descomprometido, e de modo mais cenográfico que tectônico.³⁷ Desde o fim da década de 1960, Eisenmann liderava em Nova Iorque o grupo chamado *Five Architects*, que se unia em torno da idéia de produzir uma arquitetura autônoma, mas distante dos limites do funcionalismo. O arquiteto norte-americano também se afastava de alguns pressupostos vinculados à linguagem moderna e defendia

³⁶ EISENMANN, Peter. “O Fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim”. In: *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenmann*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Catálogo da exposição realizada entre maio e junho de 1993, pp. 27-36.

³⁷ Conferir FRAMPTON, *História crítica da arquitetura moderna*, op. cit.

uma nova postura para a prática atual da disciplina, mas procurava estabelecer princípios artísticos e teóricos tão rigorosos quanto os envolvidos na vanguarda europeia dos anos 1920. Daí seu esforço em compreender os princípios norteadores dessa produção.

Partindo de pressupostos de ordem filosófica, acima de considerações particulares sobre as obras, Eisenmann busca revelar a base comum, supostamente “fictícia”, de sustentação conceitual de toda a produção arquitetônica dos séculos XV ao XX. O ponto central de seu texto é identificar, no longo período chamado por ele de “clássico”, o modo contínuo pelo qual a noção de significado foi sendo buscada em valores exteriores à realidade do objeto arquitetônico, independentemente das evidentes transformações de linguagem. Escrevendo no final do século XX, foi possível a Eisenmann considerar a arquitetura moderna como fato histórico, cujo ciclo já teria se completado. Essa é a condição que viabilizou a compreensão do “clássico” como um “sistema abstrato de relações”, desvinculado dos estilos “classicistas” dominantes até o século XIX. O paradigma comum (“clássico”) adotado pela arquitetura desde o século XV é, como descreve o autor, a aspiração pelo *significativo*, pelo *verdadeiro* e pelo *eterno*. Essas seriam as três “ficções” que, finalmente caducas, teriam resistido por meio milênio.

Segundo Eisenmann, mesmo empenhada em libertar-se das referências ao passado, a arquitetura moderna teria mantido o significado de seus objetos presos à noção de “representação”. Se as formas modernas não mais representavam a harmonia cósmica como no sistema de ordens clássicas, o sentido representativo estaria mantido no desejo de expressar formalmente a “verdade” dos aspectos funcionais e tecnológicos da arquitetura. Trata-se de uma mesma maneira de construir formas com base em dados externos ao próprio objeto arquitetônico. O período “clássico” seria caracterizado pela manutenção de valores pré-estabelecidos, embora esses tenham se alterado ao longo dos tempos: no Renascimento representava-se a ordem natural e divina; no Iluminismo, a ordem racional e tipológica; e no Modernismo, a ordem racional e funcional.

Apesar de a justificativa teórica da arquitetura moderna basear-se na ideia de ruptura com a história, ela esteve apoiada na concepção progressiva da própria história, por meio da valorização do “espírito da época”. De acordo com Eisenmann, “a pertinência da arquitetura moderna repousava na incorporação de valores outros que não os naturais ou divinos e o *Zeitgeist* passou a ser visto como contingente e atual, não mais como absoluto e eterno”.³⁸ No entanto, a diferença de valores resultou, na opinião do autor, prin-

³⁸ EISENMANN, *ibidem*, p. 30.

principalmente numa mudança estilística, propícia a acompanhar a supostamente neutra “vontade da época”. No “estilo” moderno, substituiu-se simetria por assimetria, estabilidade por dinamismo e hierarquia pelo equilíbrio das diferenças. Segundo esse raciocínio, foi por meio da adequação ao novo momento histórico que a arquitetura moderna atingiu a condição de significativa, verdadeira e eterna – valores fundamentalmente clássicos.

Buscando uma justificativa para o fato de os modernos não se reconhecerem nessa continuidade, Eisenmann aventa a hipótese de estes terem se iludido com a possibilidade de seu próprio tempo ser eterno, já que a idéia de presente permanente parecia livrá-los da história. O esgotamento dessa crença no final do século XX resultou no “fim da capacidade de uma arquitetura clássica ou referencial para expressar seu próprio tempo como eterno”.³⁹ Prosseguindo no seu argumento o arquiteto afirma que:

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 31.

“o resultado, então, de se ver o classicismo e o modernismo como partes de uma única continuidade histórica é a compreensão de que não há mais nenhum valor auto-evidente na representação, na razão, ou na história capaz de conferir legitimidade ao objeto. Este esvaziamento do valor auto-evidente permite que o eterno seja separado do significativo e do verdadeiro. Dá vazão à perspectiva de que não exista uma única verdade (a verdade eterna), ou um único significado (o significado eterno), mas meramente o eterno. Quando se aventa a possibilidade de que o eterno possa ser alijado do temporal (história), então igualmente o temporal poderia ser alijado da universalidade a fim de produzir uma eternidade não universal. Esta separação torna sem importância se as origens são naturais ou divinas ou funcionais; portanto, torna-se desnecessário produzir uma arquitetura clássica – isto é, eterna – recorrendo-se aos valores clássicos inerentes à representação, à razão e à história”.⁴⁰

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 31.

O vínculo de continuidade que Eisenmann estabelece entre a arquitetura moderna e os pressupostos da tradição clássica é, de certa forma, conceitualmente convincente, e pode funcionar muito bem para seus objetivos de justificar a necessidade de novos fundamentos para a arquitetura atual. No entanto, não contribui nem para a compreensão das profundas transformações que a arquitetura sofreu durante esses cinco séculos, nem para o reconhecimento das múltiplas faces da produção arquitetônica do início do século XX, já que sua discussão está voltada sobretudo para os princípios filosóficos do Modernismo, compreendido de modo monolítico. Assim, todos os variados recursos formais

opostos à tradição do Classicismo poderiam ser enquadrados como meras alterações estilísticas, que não levam a arquitetura a romper com a função representativa – “clássica” em sua essência. Permanece a questão: é possível eliminar da arquitetura, enquanto expressão artística, todo seu teor simbólico – representativo em última instância?

2.6

Arquitetura moderna e monumentalidade

No início da década de 1940, fermentava no cenário internacional a discussão sobre a adoção da linguagem moderna nos novos edifícios e marcos de caráter representativo, campo ainda fortemente dominado pela linguagem tradicional acadêmica. Modernidade e monumentalidade nem sempre foram vistas como pares possíveis para emblemas sociais coletivos. Isso se deveu, em parte, à opinião mais conservadora, que julgava que os símbolos longamente consagrados pela história eram os únicos aptos a garantir às instituições a imagem de respeitabilidade. Havia ainda, entre os próprios defensores da modernidade, dificuldades conceituais em dissociar monumentalidade e linguagem clássica. Para Argan, só se obtém monumentalidade com o recurso à *autoridade*, ou seja, por meio da imposição de valores pré-estabelecidos ao espectador no momento da fruição estética – como ocorre entre os edifícios acadêmicos e a linguagem clássica. A monumentalidade é, portanto, o oposto do que o autor compreende por arte moderna, cujo pressuposto fundamental é a *atualidade* da experiência. Segundo esse raciocínio, a arquitetura moderna caracteriza-se, por princípio, por seu caráter *anti-representativo* e *antimonumental*.

A teoria, que parece consolidar a oposição entre modernidade e monumentalidade, choca-se com a forte tendência de valorização do aspecto monumental para a arquitetura que surge no seio do próprio movimento moderno, quando os arquitetos modernistas passaram a reivindicar para si a tarefa de construir os novos edifícios representativos, que fossem concebidos para corporificar e manter atuais valores coletivos tidos como exemplares. É a *qualidade* dos conteúdos representados – que não interessa ao raciocínio de Argan – que justifica a defesa da chamada “Nova Monumentalidade”. Essa tendência, marcado pelos textos do crítico Siegfried Giedion,⁴¹ propunha que a arquitetura moderna, em colaboração com as demais artes visuais, desenvolvesse sua linguagem no sentido de expressar os valores das comunidades nas quais se insere. Nas palavras do autor:

⁴¹ O texto “Nine points on Monumentality” foi escrito em 1943 pelo crítico Siegfried Giedion em colaboração com o arquiteto catalão Josep Lluís Sert e o pintor francês Fernand Léger. Conferir OCKMAN, Joan (ed.). *Architectural culture 1943-1968: a documentary anthology*. New York: Rizzoli, 1993.

“A *monumentalidade* surge da eterna necessidade do homem de criar *símbolos*:

nos quais se reflitam suas ações e seu destino,
nos quais se animem suas convicções religiosas e sociais.

Cada época sente a necessidade de erguer monumentos que, de acordo com a etimologia latina da palavra, sejam algo que deva ser transmitido às gerações seguintes. É impossível aplacar completamente esse anseio de monumentalidade. Quaisquer que sejam as circunstâncias, sempre se procurará manifestá-lo.”⁴²

O sentido monumental imaginado por Giedion não se identifica com a idéia de suntuosidade memorial, mas com o desenvolvimento do caráter expressivo da arquitetura moderna, oposto ao da linguagem utilitária que predominava então. Nas primeiras décadas do século XX, boa parte dos arquitetos de vanguarda tinha de fato concentrado suas energias na solução de problemas funcionais, e, se havia algo que a produção conhecida como *International Style* procurava expressar, era sua identificação com a modernidade, e não as particularidades dos valores comunitários.⁴³

Quem introduziu definitivamente na pauta da arquitetura moderna o problema da expressão ligado às questões de ordem regional foi Le Corbusier, que, no final dos anos 1920, começava a dar um novo rumo à sua obra, com seus projetos na América do Sul e na África. O arquiteto possuía as qualidades de talento e imaginação que Giedion considerava indispensáveis para o sucesso da construção de novos centros cívicos capazes de exprimir de uma só vez modernidade e monumentalidade. A oportunidade de concretizar essas idéias de maneira grandiosa só viria para Le Corbusier bem mais tarde, em 1951, com o projeto para o capitólio de Chandigarh, capital do novo estado indiano de Punjab Leste, concluído em 1963.

Bem antes disso, o arquiteto mostrava que o alcance da monumentalidade pela arquitetura moderna não se restringia ao campo dos edifícios institucionais, mas era aplicável também a programas tão utilitários quanto o habitacional. Exemplo disso são os projetos em grande escala que elaborou em 1929 para o Rio de Janeiro e em 1933 para Algiers. Concebidos para sítios concretos, esses projetos diferenciavam-se da idealidade esquemática da *Ville radieuse*, e conferiam um novo significado para o diálogo entre arquitetura e natureza. Diferente dos textos de *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), que proclamavam a harmonia entre a tecnologia moderna e os valores eternos de beleza universal, por meio da pureza das formas platônicas, o arquiteto valorizava agora a fusão da modernidade com as especificidades naturais e

⁴² GIEDION, Siegfried. *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957, p. 33 (tradução minha).

⁴³ No início dos anos 1940, nos Estados Unidos, quando o programa governamental do New Deal estava em prática, a questão da monumentalidade na arquitetura moderna foi freqüentemente associada ao enaltecimento dos valores democráticos. Conferir COLQUHOUN. *Modern Architecture*, op. cit..

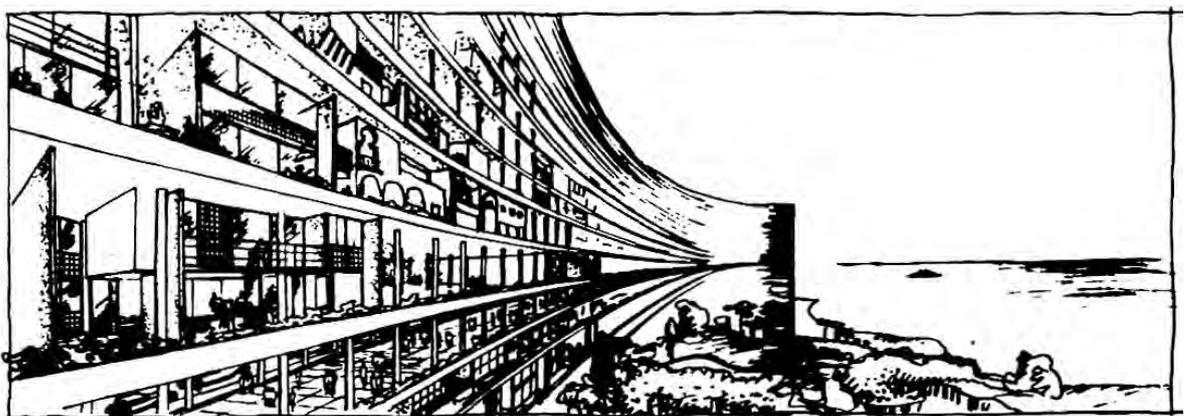


Le Corbusier, *Rio Auto-estrada*, Rio de Janeiro, 1929.

culturais de cada região. Como afirmou Colquhoun, “no Rio e em Algiers, Le Corbusier não abandona seu antigo urbanismo, mas suas formas tornam-se mais sensíveis à topografia local, e há uma maior absorção da vida privada pelas formas coletivas e monumentais”.⁴⁴ Nesses projetos de edifício sob auto-estrada, a habitação ganha monumentalidade ao compartilhar da mega estrutura de circulação viária. A solução arquitetônica equivale à aplicação em larga escala do sistema *Dom-ino* de 1914, que permite a cada habitante configurar livremente sua moradia dentro de seu “lote” particular, gerando uma configuração plástica inevitavelmente aleatória das fachadas, como sinalizam os croquis para o projeto de Algiers.⁴⁵

⁴⁴ COLQUHOUN, *Modern Architecture*, op. cit., p. 209 (tradução minha).

⁴⁵ Como o projeto não chegou a ser desenvolvido, não se pode ter certeza de que Le Corbusier manteria a diversidade apresentada em seus croquis iniciais, cujas variações admitem até mesmo a presença de citações históricas, como o módulo desenhado com elementos da arquitetura árabe.



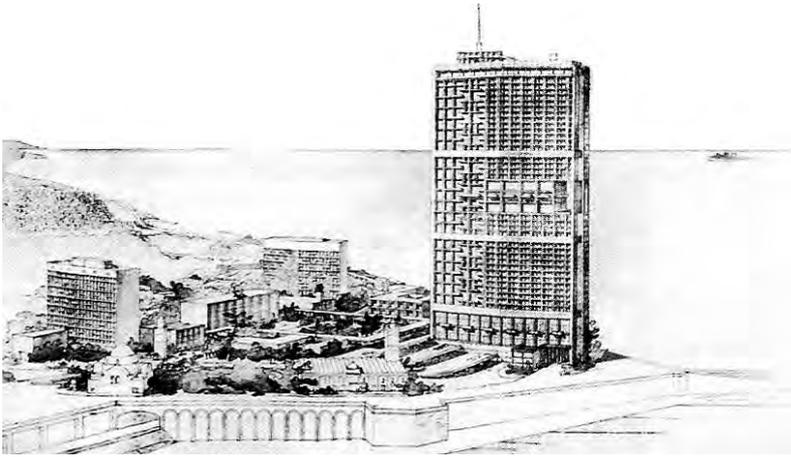
Le Corbusier, *Obus A*, Algiers, 1933.



Le Corbusier, *Unité d'habitation*, Marselha, 1952.

Em sua mais célebre realização habitacional, a *Unité d'habitation* de Marselha, projetada em 1946 e concluída em 1952, Le Corbusier experimentou outra maneira de conferir monumentalidade ao edifício. O contexto do pós-guerra conferia importância simbólica à construção de um edifício habitacional de amplas proporções, pois se tratava de uma oportunidade de concretizar um dos programas mais caros ao Movimento Moderno, que, adiada por tanto tempo, marcava a aguardada era de paz e prosperidade. Além de concebê-lo como uma grande estrutura que continha programas complementares à habitação, dispostos em andares de serviço configurados como “ruas”, o arquiteto deu ao edifício a unidade plástica ausente nos esboços do edifício de Algiers. Ao invés da diversidade que vemos nas imagens dos enormes edifícios lineares, ou da homogeneidade da superfície das fachadas de suas casas dos anos 1920, Le Corbusier controlou a plasticidade da fachada da *Unité* com um movimento variado de contraste entre planos de concreto vazado e superfícies de vidro mais ou menos recuadas, dispostos numa grelha estrutural regular, que funciona também como *brise-soleil*.

Explorada pela primeira vez por Le Corbusier em 1939, no projeto não construído para um grande edifício de escritórios também em Algiers, a combinação de estrutura com elementos de proteção contra a incidência solar transcendia o aspecto funcional, ao contribuir decisivamente para a força plástica do edifício. Comentando o uso expressivo que o arquiteto faz do *brise-soleil*, Colquhoun afirma que “nada mostra mais claramente as similaridades e diferenças entre Le Corbusier e a *Beaux-Arts*”, pois o arquiteto “retrocede a um classicismo primitivo bastante distinto do classicismo histórico de Auguste Perret”. Para o autor, o novo emprego do *brise-soleil* desempenha o mesmo papel que as “ordens”



Le Corbusier, *Obus E*, Algiers, 1939.

na tradição acadêmica – o de “dar escala e significado à fachada pela representação da hierarquia dos espaços internos do edifício”.⁴⁶

Mesmo distante da idealidade platônica que dominava sua arquitetura “purista” de sólidos geométricos delimitados por superfícies lisas e brancas, a nova qualidade expressiva e monumental que Le Corbusier passa a explorar não significa o abandono de procedimentos afins com a tradição arquitetônica. A idéia de um objeto arquitetônico resolvido como uma unidade plástica fechada em si mesma, monumental e impactante na paisagem, não contradiz as aspirações da arquitetura neoclássica. Trata-se, afinal, da antiga preocupação com o *caráter* arquitetônico – colocada agora sob o viés romântico –, que havia sido banida da linguagem moderna, justamente por sua conotação representativa. Como veremos a seguir, a questão da monumentalidade e da caracterização arquitetônica é crucial para a arquitetura moderna brasileira, não apenas no seu período de formação, marcado pelo projeto do Ministério da Educação e Saúde, em 1936, mas pelo menos até o final da década de 1950, com a realização de Brasília.

⁴⁶ COLQUHOUN, *ibidem*, pp. 210-1 (tradução minha).

2.8

Arquitetura moderna brasileira: monumentalidade e caráter

Nos manuais internacionais de história da arquitetura moderna, a discussão sobre a produção brasileira é frequentemente inserida no âmbito da “Nova Monumentalidade”.⁴⁷ Nos anos 1940, quando a discussão sobre o tema esquentou o debate internacional, Giedion apontava como exemplo bem sucedido de combinação entre modernidade e monumentalidade o edifício do Ministério da Educação e Saúde

⁴⁷ Conferir *idem*, *ibidem*; CURTIS, William J. R.. *Modern architecture since 1900*. New Jersey: Prentice Hall, 1987.

no Rio de Janeiro. Projetado na década anterior por Lucio Costa e equipe,⁴⁸ essa foi a primeira realização em grande escala dos princípios de Le Corbusier, cuja consultoria foi fundamental na elaboração do projeto. O debate não era novo no Brasil, pois, segundo observou Roberto Conduru, “a questão da monumentalidade aparece desde os primeiros textos dos arquitetos modernistas”,⁴⁹ como nos artigos de jornal de Rino Levi e Gregori Warchavchik, publicados em 1925. O autor relata também que, desde a década de 1930,

“os arquitetos filiados ao movimento moderno no Rio de Janeiro foram solicitados a responder aos anseios de sucessivos governos municipais, estaduais e federais para construção de obras monumentais. Nos projetos de edifícios, públicos ou não, os arquitetos modernistas foram obrigados a enfrentar programas nos quais a problemática do monumental ou ao menos da representação era incontornável. Se corriam o risco da monumentalização conservadora, tinham também a possibilidade de instituir um novo sentido de monumentalidade. Assim, bem ou mal, construíram edifícios que são monumentos das instituições que abrigam, do próprio movimento moderno de arquitetura, das cidades em transformação, da dinâmica histórica da sociedade”.⁵⁰

Importante não apenas por ser marco fundador da linguagem moderna no Brasil, mas também pela qualidade de sua arquitetura – que, segundo Giedion, exerceu ampla influência no projeto de grandes edifícios por todo o mundo –, o edifício do ministério condensa muitas das questões centrais da relação entre modernidade e tradição arquitetônica no país. Além de ser um exemplo de monumentalidade moderna, seu projeto revela ainda a forma recorrente com que a arquitetura moderna brasileira viria a se relacionar com os princípios tradicionais de *composição* e *caráter*.

Apesar da distância dos grandes monumentos da Antigüidade, o Brasil não esteve à margem da influência da tradição clássica. O ensino acadêmico a ela vinculado pôde penetrar o país de modo especialmente consistente a partir da implantação, em 1826, da Academia Imperial de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Essa foi a ação essencial da missão francesa, que chegara ao Brasil dez anos antes, dando impulso à difusão da cultura formal européia no país. Fizeram parte do grupo os artistas Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay, que eram discípulos do Neoclassicismo, assim como o arquiteto Grandjean de Montigny, autor do projeto da primeira sede da escola. Dentre as diversas gerações formadas pela instituição – origem das atuais Escola de Belas-Artes e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da

⁴⁸ Participaram da equipe que trabalhou no projeto do edifício do Ministério da Educação e Saúde os arquitetos Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Machado Moreira e Oscar Niemeyer.

⁴⁹ CONDURU, Roberto. “Ilhas da razão: arquitetura racionalista do Rio de Janeiro no século XX”. Niterói: Departamento de História da Universidade Federal Fluminense. Tese de doutorado (não publicada), 2000, p. 174.

⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 177.

UFRJ –, estavam os primeiros arquitetos a se converterem ao Movimento Moderno, que ainda estudaram nos moldes da arquitetura *Beaux-Arts*.⁵¹

Entre as décadas de 1920 e 1930, quando essa “conversão” começa a tomar forma, o Movimento Moderno da arquitetura desenvolvia-se internacionalmente em diversas frentes, mas a tendência corbusiana, embora não tenha sido a única, tornou-se indubitavelmente a mais influente entre os pioneiros brasileiros. Há outras justificativas para isso além do fato de o próprio Le Corbusier ter visitado o país por duas vezes, em 1929 e 1936, e de ter, na segunda vez, montado uma equipe com os brasileiros para a elaboração do projeto do Ministério da Educação e Saúde. Le Corbusier não foi imposto por Gustavo Capanema; muito ao contrário, o ministro teve de ser convencido por Lucio Costa, que lideraria a equipe nacional, da importância da vinda do arquiteto franco-suíço ao Brasil naquela ocasião, quando a proposta bastante conservadora de Archimedes Memória já havia vencido o concurso para a escolha do projeto do edifício.

Nos anos iniciais da década de 1930, marcados pela intensa luta contra a arquitetura acadêmica dominante, a obra de Le Corbusier podia ser um exemplo de modernidade para a arquitetura brasileira porque, como defendera Lucio Costa em “Razões da Nova Arquitetura”, a produção nacional compartilhava com a linguagem corbusiana a mesma origem, a racionalidade greco-latina:

“Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos – cuja clareza nada tem do misticismo nórdico – às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no *Quattrocento*, para logo depois afundar sob os artificios da maquiagem acadêmica – só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor”.⁵²

É bastante provável que a concepção moderna de Le Corbusier parecesse, naquele momento, mais sedutora que as outras porque possuía diversos pontos de afinidade com a formação dos arquitetos daquela geração, treinados no ensino tradicional acadêmico, curiosamente o mesmo que estava sendo combatido. Comentando a relação entre as conotações classicizantes de *Vers une Architecture*⁵³ e o prestígio internacional alcançado por Le Corbusier, Reyner Banham afirma que:

“foi precisamente essa redescoberta do velho no novo, essa justificação revolucionária por meio do familiar, que garan-

⁵¹ Formaram-se de acordo com o ensino tradicional praticado na antiga Escola Nacional de Belas Artes até as reformas de 1930 os arquitetos Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Marcelo Roberto, Atilio Corrêa Lima, Paulo Antunes Ribeiro e Jayme da Silva Teles. Conferir SOUZA, Abelardo de. “A Enba, antes e depois de 1930”. In: XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987.

⁵² COSTA, Lucio. “Razões da nova arquitetura”. In: *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 116. A esse respeito, conferir também MARTINS, Carlos. “Estado, cultura e natureza na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lúcio Costa, 1929-1936”. In: *Revista Caramelo*, São Paulo: Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, pp. 129-36.

⁵³ Livro de Le Corbusier publicado originalmente em 1923. Conferir LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

tiu ao livro seu enorme número de leitores e uma influência, inevitavelmente superficial, além daquela de qualquer outra obra arquitetônica publicada até hoje neste século [XX]. Ele permitiu que os homens, vendo os edifícios indubitavelmente revolucionários do autor, encontrassem neles justificativas para seus preconceitos mais enraizados – pode-se perceber que sua influência foi maior onde a tradição francesa da *Beaux-Arts* é mais forte”.⁵⁴

Como visto anteriormente, Banham expôs de que modo os princípios de composição elementar ensinados na academia continuavam presentes nos projetos modernos. O tema foi também abordado por Colquhoun no ensaio de 1987, “The Strategies of the Grands Travaux”,⁵⁵ que trata dos edifícios públicos de Le Corbusier. Segundo Colquhoun, a elementarização foi uma maneira de conciliar as necessidades contraditórias dos edifícios públicos modernos, sendo elas: a adaptação a um contexto urbano real, a explicitação do caráter simbólico e a configuração prototípica.

Os princípios compositivos que Colquhoun aponta em alguns edifícios públicos de Le Corbusier são perfeitamente reconhecíveis no edifício brasileiro do Ministério da Educação e Saúde, como mostrou Carlos Comas em seu texto “Protótipo e monumento, um ministério, o ministério”, também de 1987.⁵⁶ O projeto do ministério elimina o esquema tradicional de massas indistintas ao redor de um pátio fechado, radicalizando a separação das partes funcionais em volumes com formas próprias, articulados entre si. Nesse edifício estão presentes todos os pontos da estratégia de composição corbusiana descrita por Colquhoun: o programa repetitivo da administração é acomodado em lâmina, enquanto o uso especial do auditório recebe maior expressão volumétrica; a articulação dos blocos dá-se ortogonalmente, de modo a oferecer ao público o interior da quadra em forma de esplanada; a fluidez de percurso no

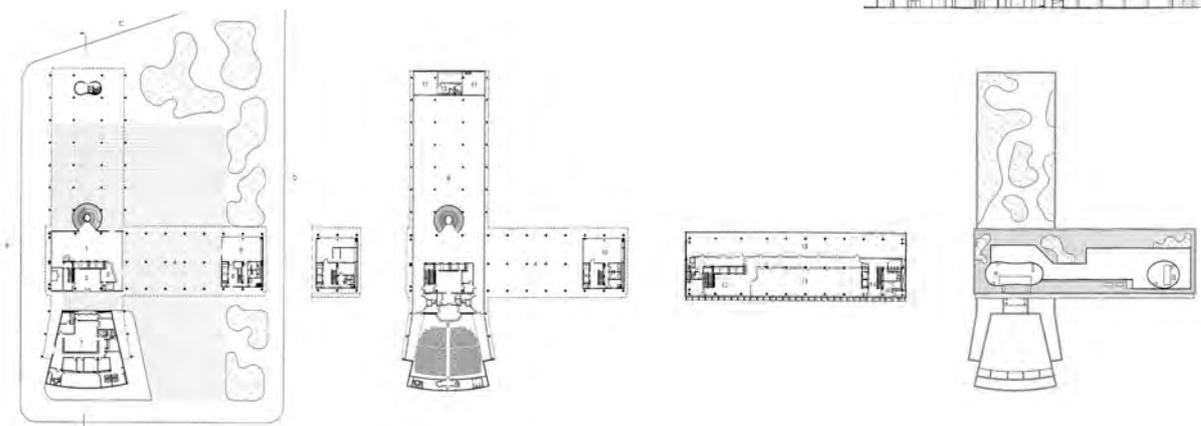


Lucio Costa e equipe (com consultoria de Le Corbusier), Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, 1936.

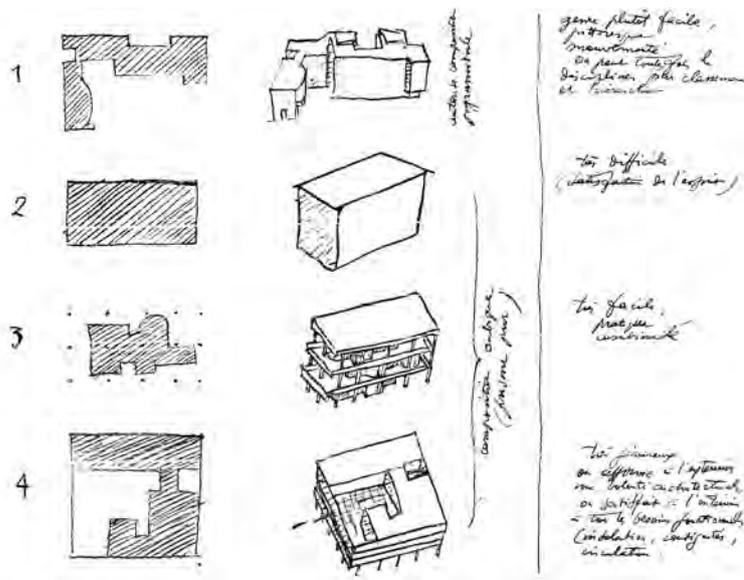
⁵⁴ BANHAM, *Teoria e projeto na primeira era da máquina*, op. cit., p. 379.

⁵⁵ COLQUHOUN, *Modernity and the classical tradition: architectural essays 1980-1987*, op. cit., pp. 121-61.

⁵⁶ COMAS, Carlos Eduardo Dias. “Protótipo e monumento, um ministério, o ministério”. In: *Revista Projeto*, no. 102, agosto de 1987.



Ministério da Educação: corte longitudinal e plantas térreo, sobreloja, pavimento tipo e cobertura.



Le Corbusier, "Quatro Composições", 1929.

térreo, possibilitada pelos pilotis, contrapõe-se à circulação disciplinada nos andares burocráticos.

O tema da composição moderna foi tratado por Le Corbusier no conhecido esquema com quatro de suas principais estratégias de projeto. A primeira delas, ilustrada com a *Villa la Roche* (1923), é apresentada como “gênero fácil” de “composição pitoresca”, na qual o conjunto do edifício é constituído pela articulação de volumes diferentes entre si. A preferência do arquiteto recai sobre o último tipo, o exemplificado pela *Villa Savoye* (1929) – o gênero mais “difícil”, e também mais apto a “satisfazer o espírito” –, por acomodar um arranjo volumétrico complexo dentro de uma volumetria pura. No caso dos edifícios públicos, Le Corbusier optou constantemente por inverter o procedimento preferencial das casas ao enfatizar no exterior o jogo volumétrico, reaproximando-se, até certo ponto, do gênero que identificara como “composição pitoresca” – com a articulação de volumes variados –, ao invés da acomodação do programa total num sólido regular e unitário.

“Pitoresco” é o adjetivo usado também pelo historiador racionalista Auguste Choisy, contemporâneo a Julien Guadet na *École de Beaux-Arts* de Paris, para descrever como os gregos respeitavam os acidentes naturais na implantação dos conjuntos de edifícios. Nos comentários sobre a Acrópole de Atenas publicados no livro *Histoire d'Architecture*, de 1899, o autor valoriza a acomodação dos edifícios ao sítio independente de alinhamentos axiais, contrariando os princípios tradicionais da rigorosa simetria. “Assim faz a natureza... a simetria reina em cada parte, mas o todo está sujeito somente àquelas leis de equilíbrio para as quais a palavra ‘balanço’ é, ao mesmo tempo, expressão física e

imagem mental”, escreve Choisy.⁵⁷

Em *Vers une Architecture*, Le Corbusier comenta que, na Acrópole, “as massas assimétricas dos edifícios criam um ritmo intenso. O espetáculo é elástico, nervoso, esmagador de acuidade, dominador”.⁵⁸ Isso não significa que o arquiteto considere o conjunto uma ocupação desordenada, como pode parecer. Ele está antes chamando a atenção para a sua potência, obtida com uma implantação complexa, que respeita a irregularidade do sítio. Isso é esclarecido mais adiante, quanto utiliza justamente a ilustração do livro de Choisy, acompanhada da legenda:

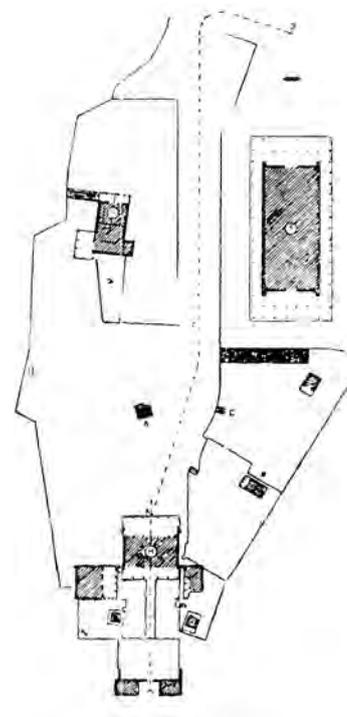
“A desordem aparente da planta só engana o profano. O equilíbrio não é mesquinho. É determinado pela paisagem famosa que se estende do Pireu ao Monte Pentélico. O conjunto é concebido para ser visto de longe: os eixos seguem o vale e os ângulos falsos são habilidades do grande cenarista. A Acrópole sobre seu rochedo e seus muros de sustentação é vista de longe, como um bloco. Seus edifícios se concentram na incidência de seus planos múltiplos”.⁵⁹

Considerado por Le Corbusier um princípio ordenador da grande escala, o recurso do “equilíbrio assimétrico” é comum em seus edifícios públicos, e é utilizado também no edifício brasileiro do Ministério da Educação e Saúde. A leitura de Comas chama a atenção para a implantação assimétrica dos volumes, que favorece a aproximação diagonal ao edifício e elimina a possibilidade de coincidência entre centro geográfico e hierárquico da composição. Mesmo a existência de um foco principal, localizado na articulação dos blocos, não permitiria a percepção de um centro hierárquico, já que o vestibulo é apenas um espaço de passagem, que sugere a continuidade do percurso escada acima, ao invés de configurar-se como espaço de chegada. O dinamismo provocado pela ausência de um foco central é uma das marcas mais evidentes da modernidade do edifício.

Apesar da assimetria que organiza o conjunto volumétrico do ministério, a simetria é, no entanto, um aspecto visualmente significativo do projeto, como se vê no bloco do salão de exposições e do auditório, que possui disposição simétrica ao longo de um eixo longitudinal. Além disso, a linha de elevadores que limita visualmente o salão coincide com um dos dois eixos de simetria do bloco perpendicular que aloja o setor administrativo. Externamente, a impressão mais forte dessa lâmina vertical é a da perfeita simetria, que não é perturbada pelos volumes de geometria livre da cobertura – lidos como elementos destacados do bloco. Tampouco se nota a real diversidade do tratamento



Acrópole de Atenas, vista aérea atual.



Planta da Acrópole de Atenas, segundo Auguste Choisy.

⁵⁷ Apud BANHAM, op. cit., p. 56.

⁵⁸ LE CORBUSIER, op. cit., p. 26.

⁵⁹ Idem, ibidem, p. 30.



Ministério da Educação e Saúde: vista das esquinas entre a Rua Pedro Lessa e a Avenida Graça Aranha e entre as ruas Araújo Porto Alegre e da Imprensa.

de cada uma das duas maiores fachadas, que, por serem opostas, nunca participam de uma mesma visada. Também não é possível identificar a diferença entre os dois blocos de circulação vertical, que são invisíveis ao transeunte. Constata-se, no edifício do ministério, que a simetria, longe de ter sido efetivamente abandonada, foi deslocada a um outro plano, o da organização individual de cada elemento funcional do conjunto. Não deixa de ser paradoxal que em muitos dos edifícios modernos, inclusive nos que serviram de bandeira para o “funcionalismo”, a simetria foi um recurso perseguido por si só, independente da imposição de necessidades externas de qualquer natureza.⁶⁰ Nesse ponto, não há contradição com o método projetual elaborado por Durand no início do século XIX – com partes articuladas de acordo com uma simetria bilateral mais flexível –, que chegara a arquitetos modernos como Le Corbusier e Lucio Costa por meio dos ensinamentos do professor acadêmico Julien Guadet. Na linguagem moderna, o método de elementarização compositiva aliado ao “equilíbrio assimétrico” é capaz de incorporar a simetria e a regularidade ao “purificar” os blocos das diversidades funcionais, tornando compatível o dinamismo formal moderno com o sentido tradicional de regularidade.

A análise do edifício do ministério confirma o argumento de Banham, que indica na arquitetura moderna a continuidade com o método de composição elementar dissemi-

⁶⁰ Frank Lloyd Wright organizava suas composições de modo assimétrico, mas não hesitava em usar a simetria no interior de cada ambiente. Na arquitetura de Mies van der Rohe, a simetria contribuía para a pureza geométrica de seus sólidos, e estava vinculada também à idéia de organismo estrutural, e à de serialização.

nado no século XIX. Vemos, assim, que a adesão brasileira à linguagem corbusiana, como defendida por Lucio Costa, é facilitada pela familiaridade de ambos com a mesma tradição acadêmica de projeto. Como afirmou Comas,

“apesar de seu rechaço ao ecletismo e ao historicismo como soluções para os problemas de construção e representação do século XX, em nenhum momento Lucio renegou os fundamentos conceituais e metodológicos da tradição acadêmica, como nos demonstra sua preocupação com a composição arquitetônica e, correlativamente, sua preocupação em transmitir seus princípios através de um projeto de ensino”.⁶¹

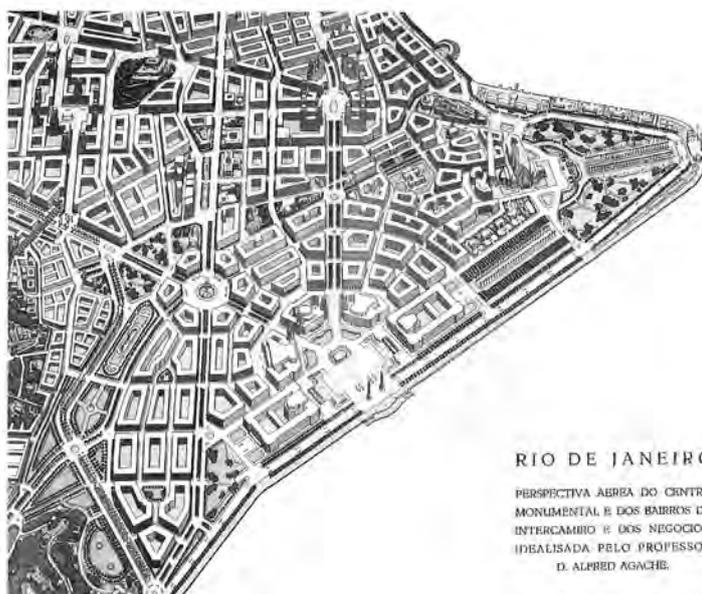
Além do princípio abstrato de composição elementar, é possível estabelecer vínculos de ordem mais figurativa entre o ministério e os elementos da tradição arquitetônica. Foi o que fez Comas, afirmando que as elevações do edifício possuem uma organização “tripartida” (como na metáfora clássica do corpo humano), na qual o ático (cabeça) corresponde aos volumes curvos da cobertura, o corpo principal (tronco) ao bloco administrativo, e o embasamento (pernas) aos pilotis e ao bloco horizontal. O autor observa ainda que as colunas do bloco horizontal estão dispostas segundo a “ordem colossal” e que a relação entre a esplanada e os pilotis da administração equivale à de um adro com seu pórtico de entrada. O percurso que interliga esplanada, pórtico, vestibulo, salão de exposições, auditório e ainda o gabinete do ministro forma um verdadeiro circuito cerimonial, indispensável na arquitetura tradicional. Para Comas, esses paralelos não corrompem a modernidade do ministério porque seus elementos se articulam no conjunto de modo mais complexo e “poroso” que nos espaços tradicionais.

Se há pontos de contato entre o projeto do ministério e a tradição arquitetônica vistos no procedimento compositivo, na simetria de cada parte ou na origem de certos elementos do conjunto, esses aspectos não são suficientes para explicar o sentido monumental do edifício. Como vimos, o ministério não apresenta uma linguagem grandiloquente, não organiza os espaços de maneira hierárquica, nem se vale do recurso à autoridade dos elementos reconhecidos pela história. Na opinião de Phillip Goodwin, o projeto tem todos os requisitos de um típico edifício administrativo moderno, estando de acordo com os critérios “funcionalistas” que serviriam de base para a nova arquitetura a ser disseminada no país.⁶² Nesse sentido, sua condição é a de protótipo, e não a de monumento, que tem a *singularidade* como princípio, como ato inaugural do novo.

A natureza monumental não se revela, de fato, na aná-

⁶¹ COMAS, Carlos. “Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a re-conhecer”. In: *Arquitetura Revista*. Rio de Janeiro: FAU-UFRJ, volume 5, 1987, p. 25.

⁶² Conferir GOODWIN, Philip. *Brazil builds: architecture new and old, 1852-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.



Agache, perspectiva aérea do centro do Rio de Janeiro, 1930.

lise isolada das características plásticas do ministério, mas no modo com que o edifício se insere num determinado contexto urbano e histórico. Na década de 1930, a esplanada do Castelo na região central do Rio de Janeiro era ocupada por recentes edifícios institucionais e comerciais, que seguiam os critérios de implantação definidos pelo projeto urbano de Alfred Agache, e eram em grande parte construídos de acordo com o Classicismo mais solene.⁶³ A modernidade do edifício do ministério é, paradoxalmente, um dos traços que o leva à condição de monumento, apesar da natureza essencialmente antimonumental de sua linguagem. Com seus sólidos geométricos sem adornos e sua ocupação excepcional do lote – subvertendo o alinhamento e o gabarito .convencionais e deixando o térreo vazio –, o edifício se distingue na paisagem urbana sobretudo por oposição às maciças construções que o circundam. Essa é a própria natureza do monumento, que, no paradigma tradicional, conforme explica Comas, deve necessariamente ser uma “figura” destacada contra o “fundo” mais homogêneo da cidade.⁶⁴ Sendo obtida por contraste, a singularidade do edifício seria, na opinião do autor, menos perceptível se o ministério fosse rodeado por outros edifícios modernos, ou se tivesse sido construído no terreno à beira mar, isolado de outras construções, como queria Le Corbusier.

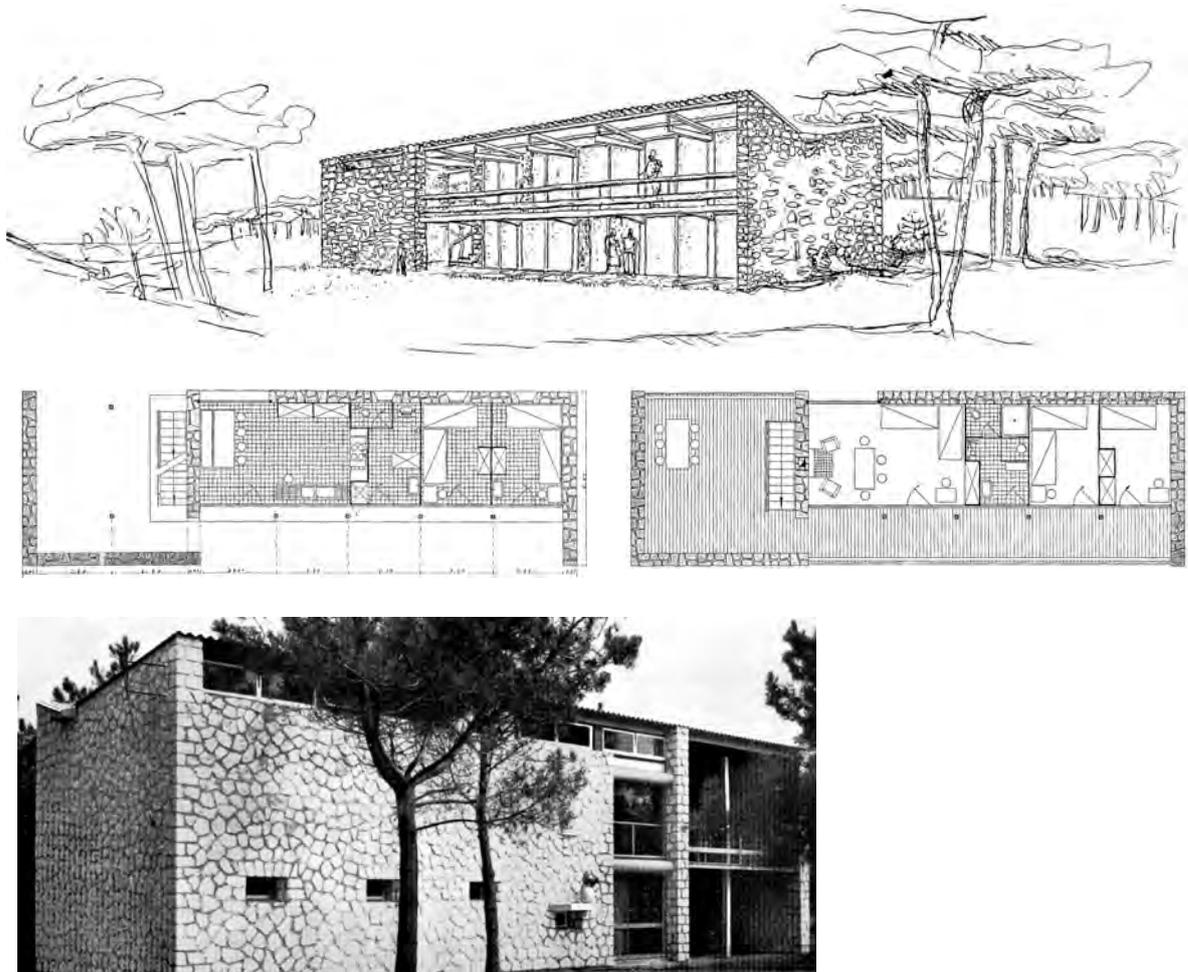
Outro aspecto fundamental na constituição da monumentalidade do edifício é o fato de este ter incorporado elementos imediatamente identificados com a cultura construtiva local, como os revestimentos em granito e os painéis de azulejo decorado em branco e azul, usados desde os tempos da colônia. O desejo de fundir modernidade e tradição regional era mais uma das afinidades entre Le Corbusier e

⁶³ O arquiteto francês Alfred Agache elaborou, entre 1927 e 1930, um projeto urbanístico para o centro do Rio de Janeiro – parcialmente concretizado –, considerado “moderno” em seu tempo. Conferir MELEMIS, Steven. “Donat-Alfred Agache e o processo de ‘remodelação’”. In: TSIOMIS, Yannis (ed.). *Le Corbusier – Rio de Janeiro: 1929, 1936*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura do Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998.

⁶⁴ Conferir COMAS. “Protótipo e monumento, um ministério, o ministério”, op. cit.



Ministério da Educação e Saúde: painéis de azulejos pintados por Cândido Portinari.



Le Corbusier, Casa de férias em Mathes, La Rochelle, 1935.

Lucio Costa. Depois de suas viagens à América do Sul e à África, o arquiteto franco-suíço vinha fazendo experiências desse tipo em projetos como as casas Errazuris no Chile (1930) e as que construiu nos arredores de Paris e de La Rochelle (1935), nas quais a tecnologia do concreto armado e a pureza da superfície dos sólidos geométricos são substituídas pela tradicionais técnicas locais de alvenaria de pedra, reinterpretadas de acordo com a linguagem moderna. Lucio Costa, por sua vez, sempre se interessou pela expressão da identidade local, tanto que antes mesmo de tomar conhecimento da obra de Le Corbusier e de aderir ao modernismo, foi um dos mais importantes representantes no Brasil da arquitetura neocolonial, tendência que abandonou justamente quando questionou sua autenticidade. Para o arquiteto brasileiro, a modernidade não era ruptura com todo o passado, mas apenas com aquele que “mascarava” o que havia de legítimo na tradição local, como o ecletismo típico do final do século XIX. A arquitetura moderna oferecia, a seu ver, a possibilidade do reencontro com as verdadeiras raízes da cultura brasileira, pois possuía as mesmas propriedades de racionalidade e honestidade construtiva que as edifica-

ções civis da colônia. Ao selar a aliança entre a modernidade e a tradição local, o edifício do ministério se torna uma obra “representativa” da cultura nacional, suprimindo, como é próprio ao monumento, a necessidade simbólica que o país tinha então de participar do mundo moderno não como um eco dos países desenvolvidos, mas com a originalidade de sua contribuição.

Vemos, portanto, que a dimensão monumental que o edifício alcança é intrinsecamente vinculada à expressão de seu *caráter*, pois, como definiu Comas, a arquitetura do ministério cumpre a função de “representar simbolicamente as especificidades de um programa ou situação de projeto ou de expressar os valores com ela associados”.⁶⁵ O autor defende que, sendo edifício público e administrativo constituído ao mesmo tempo como monumento moderno e nacional, o ministério obtém seu caráter pelos mesmos critérios definidos por Quatremère de Quincy em 1799, de acordo com quem a caracterização arquitetônica é “a arte de tornar sensível e fazer compreender as qualidades e propriedades inerentes à sua finalidade através de suas formas materiais”.⁶⁶

⁶⁵ Idem, *ibidem*, p. 25.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 26.

Embora essa definição tenha sido cunhada pelo teórico francês no ambiente da arquitetura neoclássica, seu conteúdo é suficientemente amplo e genérico para que não fosse incompatível com a linguagem moderna. Para Comas, é a “vontade deliberada de caracterização” que define a originalidade do caminho trilhado pela arquitetura moderna brasileira até as obras de Brasília; a combinação da idéia de representação de uma identidade nacional com uma visão mais ampla e universal da arquitetura é o que a leva a transcender os limites da matriz inicial da linguagem corbusiana. O autor atribui o alto grau de sofisticação dessa produção em grande medida à “influência de uma tradição disciplinar acadêmica que havia desenvolvido categorias teóricas de valor genérico, não sujeitas a uma formulação estilística determinada”.⁶⁷

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p. 28.

O surgimento da arquitetura moderna brasileira não se explica apenas como obra de um “milagre”, como afirmava Lucio Costa. Embora seu rápido sucesso tenha contado com fatores externos à disciplina – como o ambiente cultural e político favorável ao seu desenvolvimento –, o solo para que frutificasse estava preparado por um sistema de ensino artístico e arquitetônico articulado e consistente, ainda que contrário aos preceitos modernos. O sistema *Beaux-Arts* tinha, de fato, produzido uma arquitetura profusamente estilística, identificada com as piores frivolidades da sociedade burguesa, mas, sendo filiado ao espírito crítico do Iluminismo, tinha deixado também um legado metodológico

que fora – é preciso reconhecer – valioso para a formação cultural dos arquitetos que viriam a aderir ao Modernismo.

A herança da tradição clássica para a arquitetura moderna brasileira não se manifestou de uma única maneira, e, mesmo se observamos a recorrência dos princípios de composição e caráter num número significativo de obras, é preciso atentar para as particularidades de cada uma delas, para inseri-las com propriedade nessa discussão. Veremos, a seguir, que o diálogo com a tradição foi especialmente rico em edifícios cuja dimensão representativa era uma demanda do programa, e que tinham como missão corporificar e fazer perdurar ideais caros a seus próprios autores.

3

A monumentalidade flutuante de Oscar Niemeyer

Quando Oscar Niemeyer foi chamado pelo presidente Juscelino Kubitschek para projetar a nova capital federal no centro-oeste do país, em 1956, a carreira do arquiteto passava, segundo seu próprio depoimento, por um “processo honesto e frio de revisão”. A mudança deflagrada dois anos antes, em consequência da primeira viagem do arquiteto à Europa, levava seu trabalho a uma nova etapa, caracterizada por uma “procura constante de concisão e pureza”, e por uma “maior atenção para com os problemas fundamentais da arquitetura”.¹ Se, antes disso, Niemeyer já se mostrava avesso aos valores do funcionalismo – uma das bases de afirmação do Movimento Moderno –, ele podia agora confirmar, diante dos grandes monumentos arquitetônicos da história, que não era a adequação às destinações utilitárias originais que sustentava o valor daquelas obras ao longo do tempo, e sim a força de suas qualidades plásticas.

Permanência não era uma preocupação de Niemeyer até então, pois, como afirmava, não julgava ser essa uma característica apropriada para a arquitetura que se produzia no Brasil, em grande parte destinada aos caprichos de uma pequena elite, e muito distante da realidade da maior parte da população. Por esse motivo, o arquiteto confessa ter, no início de sua carreira, se dedicado com certa “negligência” à profissão, o que o teria levado por vezes a “adotar uma tendência excessiva para a originalidade”.² Foi essa mesma tendência que vinha recebendo da crítica internacional intensos elogios – como o fizera Phillip Goodwin, no catálogo da exposição *Brazil Builds*,³ de 1943 – e também violentos ataques – como os desferidos por Max Bill depois de sua visita ao Brasil em 1953, por ocasião da II Bienal Internacional de São Paulo.⁴ Desde então, boa parte dos críticos associou as formas livres e sinuosas de Niemeyer à exuberância do barroco brasileiro, o que, não raras vezes, vinha ao lado de uma avaliação pejorativa de sua arquitetura, que denunciava seu caráter supostamente gratuito e descomprometido com as questões mais prementes da sociedade moderna. Ainda que Niemeyer tenha declarado seu desejo de substituir os excessos formais por soluções mais sóbrias depois de sua revisão crítica, “estabelecendo para os novos

¹ NIEMEYER, Oscar. “Depoimento”. In: XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*, São Paulo: Pini, Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas, 1987, p. 221.

O “Depoimento” de Niemeyer foi publicado pela primeira vez na revista *Módulo*, no. 9. Rio de Janeiro, fevereiro de 1958, pp. 3-6, e, posteriormente, em diversas revistas internacionais.

² NIEMEYER, *ibidem*, p. 222.

³ GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1852-1942*, New York: The Museum of Modern Art, 1943.

⁴ Conferir FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp. 313-14.

projetos uma série de normas que buscam a simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos”,⁵ o arquiteto continuou a reafirmar a beleza formal como uma das principais funções da arquitetura, negando limitar a atividade criativa ao mero equacionamento de problemas utilitários.

⁵ NIEMEYER, *ibidem*, p. 222.

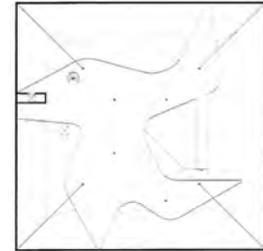
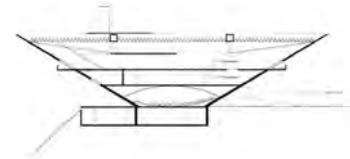
Frívolo ou genial, o “formalismo” que continuou associado a Oscar Niemeyer alimenta uma polêmica que parece não ter fim no debate sobre a arquitetura moderna brasileira. É justamente o caráter expressivo de sua obra – em contraposição à linguagem ascética de boa parte da produção moderna –, que permite compreendê-la no âmbito da discussão sobre modernidade e monumentalidade e que, ao mesmo tempo, oferece pistas para a investigação de seus vínculos com a tradição arquitetônica. Para percorrer essa trilha, interessa iniciar com a análise dos edifícios que sinalizam a revisão do arquiteto rumo a uma linguagem mais “clássica” – o Museu de Arte Moderna de Caracas e alguns dos palácios de Brasília (Alvorada, Planalto e Supremo Tribunal de Justiça). Em seguida, vale procurar também na fase em que Niemeyer explorou abertamente as formas livres – representada pelo conjunto da Pampulha –, as relações com a tradição disciplinar e com as novas demandas por monumentalidade colocadas para a arquitetura moderna. O estudo desses dois momentos fundamentais de sua obra permitirá localizar alguns princípios de projeto constantes e suas origens na história da arquitetura.

3.1

O monumental e o sublime no Museu de Caracas

O projeto não executado do Museu de Caracas, elaborado em 1955, foi uma oportunidade para Niemeyer colocar em prática as “providências e medidas disciplinadoras” que marcariam sua nova etapa de trabalho.⁶ Procurando a “simplificação das formas plásticas”, o arquiteto adotou pela primeira vez a solução de um único volume regular, sem a adição significativa de elementos anexos. O edifício é configurado como um sólido de geometria pura, que se apresenta para o exterior como um corpo plenamente opaco (exceto pelos detalhes mínimos dos balcões que avançam para o exterior), e recebe iluminação natural apenas pela cobertura. Se esse conjunto de características não resulta numa frieza austera, a qual Niemeyer não cansou de combater, é porque a sensação de sobriedade gerada pelo volume rigidamente geométrico e cego é submetida à surpresa provocada pela inversão estática do tronco de pirâmide abatido, que se

⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 222.



Niemeyer, Museu de Caracas, 1955: maquete, corte e planta do mezanino.

apóia no solo por sua base menor e avança em balanço nas quatro faces simétricas, debruçando-se provocativamente sobre o penhasco.

A opção tão explícita pelo sólido de geometria pura revela as afinidades com a arquitetura iluminista do século XVIII, como observa Kenneth Frampton, ao comentar que, nesse edifício, “Niemeyer rompe com a funcionalidade informal na qual suas fluidas formas planas haviam se baseado, concentrando-se na criação da forma pura: na verdade, aproximando-se mais da tradição neoclássica”.⁷ Se em obras como a casa de Canoas as formas sinuosas ecoam as curvas da natureza tropical, no museu – por contraste – a geometria rígida impõe-se à irregularidade das formas naturais. O edifício tenciona as leis da física com a inversão de seu volume, cuja suspensão parece depender de um passe de mágica, pois em nenhum momento deixa entrever os esforços de sua ancoragem, possibilitada pelo mais avançado cálculo estrutural do concreto armado. No diálogo entre o perfil angulado da escarpa e o desafiante avanço do corpo do edifício, não há propriamente comunhão com a paisagem, mas uma afirmação do domínio da criação humana sobre a natureza, por meio da arquitetura.

Dado o sentimento da forma que suscita, a pirâmide invertida do museu tem aspectos afins com algumas obras de Etienne-Louis Boullée, especialmente com o seu projeto mais conhecido, o cenotáfio para Isaac Newton, de 1784, que também não chegou a ser construído. Ainda que os aspectos explicitamente metafóricos e alegóricos sejam mais importantes no projeto de Boullée que no de Niemeyer, ob-

⁷ FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 312.

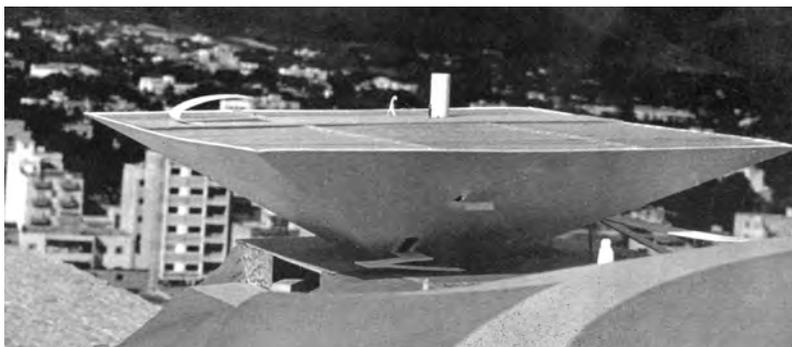


Niemeyer, Casa das Canoas, 1950: croquis.

servamos que ambos se assemelham ao conferir ênfase às massas dos sólidos de geometria pura, experimentadas pelo homem de maneira absoluta e monumental. As ilustrações que mostram o interior do cenotáfio, cuja cavidade esférica funde piso, parede e teto numa superfície contínua, revelam que o arquiteto desejava reproduzir com seu espaço a experiência da imensidão do cosmos que Newton ajudara a desvendar. Observando as fotos da maquete do Museu de Caracas, podemos imaginar, numa aproximação exterior do edifício, as faces inclinadas do volume vistas de baixo, e antever o sentimento de êxtase diante da potência da forma arquitetônica, com sua qualidade quase inacreditável de sustentação.

O Museu de Caracas é, portanto, o edifício onde Niemeyer explora mais fortemente a poética do sublime, que, como define Argan ao comentar a obra de Boullée, “contrapõe ao homem uma natureza poderosa e diversa, em que nada é variedade e harmonia, tudo é antagonismo, choque e explosão de forças contrárias, tragédia”.⁸ Assim como o cenotáfio a Isaac Newton, o Museu de Caracas também se coloca “no espaço natural como um elemento antitético, como um objeto dotado de significação própria”.⁹ Não há, nessa obra, a manifestação de simpatia com relação à natureza, que permite aproximar os arranjos de formas livres e variadas da primeira fase de Niemeyer à arquitetura pitoresca de Ledoux, como veremos mais adiante.

O que há de continuidade desse projeto com a fase anterior é a tendência para a criação espetacular da forma, mesmo que o museu seja contido num volume único de geometria pura. Embora o edifício esteja plenamente de acordo com o formalismo estrutural de Oscar Niemeyer, a qualidade excepcionalmente tensa de sua forma não é uma característica que terá desdobramentos significativos na nova fase do arquiteto.¹⁰ Serão outros os procedimentos da tradição arquitetônica mais constantes no desenvolvimento de sua obra, marcada por um sentimento mais plácido de beleza formal.



Museu de Caracas: maquete.



Boullée, Cenotáfio para Isaac Newton: elevação e cortes.

⁸ ARGAN, Giulio Carlo. “Arquitetura e Enciclopédia”. In: *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 201.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 201.

¹⁰ Se essas características não voltaram a se repetir na obra de Oscar Niemeyer, sua influência se faz sentir na arquitetura que se desenvolveu em São Paulo a partir dos anos 1960, ainda que esta não tenha recorrido à mesma tendência espetacular da forma. O projeto do Museu de Caracas tem semelhanças com pelo menos dois dos projetos de Paulo Mendes da Rocha: a sede do Museu de Arte Contemporânea da USP, de 1975, e o projeto para o concurso do Centro *Georges Pompidou* de Paris, de 1971. Conferir ARTIGAS, Rosa (org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo, Cosac & Naify, 2000.

3.2 Os palácios de Brasília e o ideal clássico de beleza

Um programa como o do Museu de Arte Moderna de Caracas prestava-se à expressão monumental, no sentido de que a instituição seria certamente reforçada com uma arquitetura marcante na paisagem.¹¹ Como mostrou Alan Colquhoun, o debate em torno da monumentalidade nos anos 1940 não estava restrito à visão de Giedion e seu grupo – que defendiam que a arquitetura moderna devia dedicar-se não apenas às soluções dos problemas mais utilitários das cidades, mas enfrentar também as questões simbólicas, como a criação dos novos centros cívicos, desenvolvendo sua linguagem numa direção mais apta a expressar os valores da comunidade. Nos Estados Unidos dos anos 1940, segundo Colquhoun, “os proponentes de uma Nova Monumentalidade começaram a conectá-la a uma conjuntura específica de idéias sociais e políticas”,¹² identificando a noção de monumento à de democracia. Pela possibilidade de expressar tanto os valores da comunidade quanto os ideais democráticos, nada podia ser visto como mais oportuno para concretizar a fusão entre modernidade e monumentalidade que a construção dos edifícios centrais de uma nova capital, como nas ocasiões oferecidas na década de 1950 a Le Corbusier, no Capitólio de Chandigarh (a capital do novo estado de Punjab Leste, na Índia), e a Oscar Niemeyer, em Brasília.

No caso brasileiro, a conjugação de monumentalidade com a linguagem moderna estava plenamente de acordo com o projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, que era ainda reforçada pela possibilidade de construir a capital como obra da nova e ilustre arquitetura nacional, pelas mãos de seu mais prestigiado representante. Como lembra Yves Bruand,

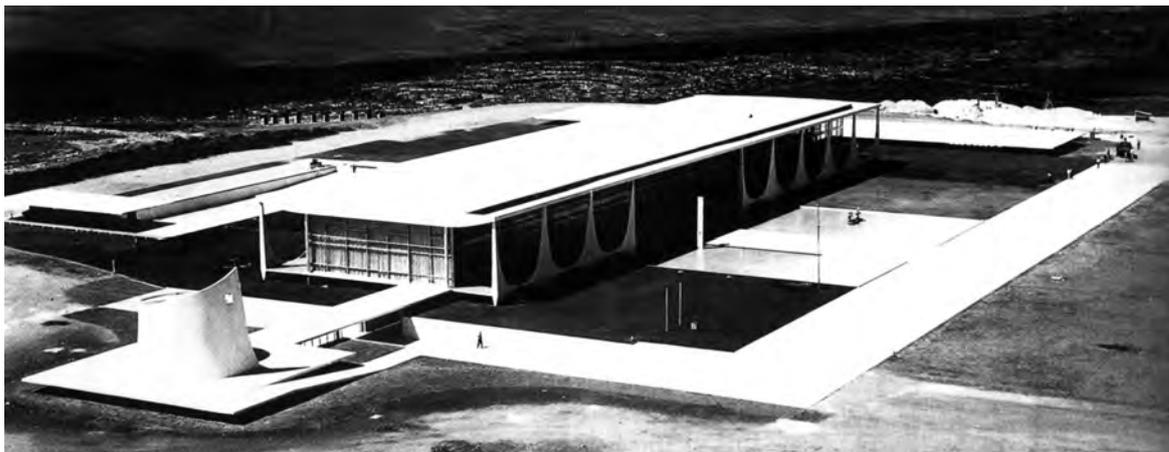
“a nova capital foi concebida, no espírito de seu fundador, como um símbolo do desenvolvimento do Brasil e da união nacional, como uma afirmação da grandeza e da vitalidade do país, de sua capacidade de empreendimento e sua confiança no futuro. A idéia que ela representava só podia desempenhar sua missão de galvanizar a opinião pública, através de um êxito arquitetônico grandioso que levasse a marca de uma personalidade forte”.¹³

Dentre os edifícios da nova capital brasileira, são os palácios porticados da Alvorada, do Planalto e do Superior Tribunal de Justiça os que mais explicitamente remetem à tradição clássica da arquitetura. O espírito clássico ecoa no

¹¹ Como veio a ocorrer de fato com outro museu de Niemeyer, o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, inaugurado em 1996.

¹² COLQUHOUN, *Modern Architecture*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002, p. 212 (tradução minha).

¹³ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981, p. 183.



Niemeyer, Palácio da Alvorada, Brasília, 1956-8.

depoimento em que Niemeyer justifica sua nova fase, quando ele declara que passaram a lhe interessar:

“as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de *hierarquia* e de *caráter* arquitetônico; as conveniências de *unidade* e *harmonia* entre os edifícios e, ainda, que estes não se exprimam por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original”¹⁴

¹⁴ NIEMEYER, “Depoimento”, op. cit., p. 222 (grifos meus).

A contenção volumétrica dos palácios e a clareza de seus elementos constituintes já seriam suficientes para aproximar a arquitetura de Niemeyer de grandes obras do passado, mas é a opção pela configuração de volume único com galerias de colunas nas principais fachadas que precisa sua principal referência: o templo grego. Dotada de uma grande densidade de significados, essa é a tipologia que, segundo teóricos iluministas, descendia dos primeiros edifícios sagrados de madeira e que encarnava a idéia do abrigo original constituído essencialmente pelos elementos de apoio e cobertura, guardando a escala e as proporções do corpo humano. O despertar do interesse pela produção grega insere-se no contexto do pensamento iluminista,¹⁵

¹⁵ Foi apenas no século XVIII, com os avanços da arqueologia, que a produção artística da Grécia Antiga passou a ser valorizada como a verdadeira origem da arte romana, que até então era a principal fonte de referência válida da Antigüidade. Conferir FRAMPTON, *História Crítica da Arquitetura Moderna*, op. cit.



Partenon, Acrópole de Atenas, iniciado em 448 a.C..

que reconduzia a origem da sociedade civil ao estado da natureza, tal como fazia Rousseau em seus tratados.

A formalização da arquitetura grega depende de uma visão ideal sobre as leis naturais, sendo os templos concebidos como a corporificação da estrutura essencialmente geométrica do espaço natural, pois, como afirma Argan, “o templo grego foi construído pelo povo para dar forma ao sentimento do sagrado que o invadia ao contemplar a natureza”.¹⁶ Combatendo o fausto decorativo e cenográfico do período barroco, os defensores da estética neoclássica valorizavam na arquitetura grega sua simplicidade e racionalidade – qualidades associadas ao acento mais sóbrio que Niemeyer procurava imprimir à nova fase de sua carreira.

¹⁶ ARGAN. *História da arte italiana: Da Antigüidade a Duccio – v. 1*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 69.

Essa sobriedade não se confunde, porém, com a arquitetura americana de Mies van der Rohe, cuja linguagem asséptica era tida por Niemeyer como esterilidade formal. É verdade que algumas obras de Rohe também podem ser associadas à tipologia do templo grego, como o edifício realizado posteriormente para a *Neue Nationalgalerie* (Berlim, 1962-8). A descrição do partido desse museu coincide com a solução geral dos palácios de Brasília, pois se trata de uma cobertura retangular plana com apoios faceados ao seu perímetro, abrigando um volume de vidro recuado com um “peristilo” ao redor. Mas as semelhanças cessam exatamente no âmbito tipológico, além do qual os arquitetos criam formas radicalmente distintas.

Observando os primeiros palácios de Brasília, notamos que a leveza que caracteriza sua arquitetura é oposta à solidez dos monumentos da Antigüidade. É importante, portanto, sublinhar as diferenças na formalização da arquitetura grega e romana para compreender a adoção da primeira como interlocutora do diálogo de Niemeyer com o passado – as formas arquitetônicas da Grécia Antiga são, afinal, mais leves que as maciças estruturas murais da arquitetura romana. Embora os elementos de sustentação sejam fundamentais para a expressão plástica dos templos gregos, suas formas não são ditadas por requisitos estruturais, mas pelo sofisticado sistema proporcional das ordens, que define a relação entre altura e diâmetro das colunas e a distância entre elas – o intercolúnio – e os padrões de orna-



Mies van der Rohe, *Neue Nationalgalerie*, Berlim, 1962-8.

mento dos edifícios, manifestando as leis de ordem e equilíbrio que supostamente regiam a natureza. A arquitetura romana desenvolve sua particular espacialidade em relação mais estreita com os sistemas construtivos, que ganham fundamental importância para as configurações plásticas, numa linguagem que valoriza os vãos cobertos com arcos e abóbadas, conjugados com o sistema de ordens gregas. A possibilidade de identificação de Niemeyer com os edifícios sagrados da Grécia Antiga está na relação harmoniosa que esses estabelecem com a natureza, pois, nas palavras de Argan,

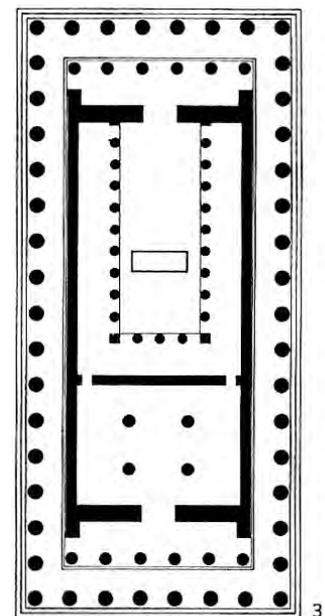
“o templo grego é uma estrutura volumétrica aberta; não se separa com paredes contínuas um espaço interior do exterior, mas insere-se no espaço natural, atmosférico e luminoso, com a repetição rítmica das suas formas plásticas e dos seus intervalos proporcionais”.¹⁷

O mesmo poderia ser dito dos palácios de Brasília, que não apenas evitam encerrar-se por trás de superfícies opacas, como tornam ainda mais significativa a incorporação do ambiente externo, constituindo seu volume não por blocos sólidos, mas pelas superfícies recortadas e permeáveis das colunas que contornam os amplos espaços vazios de suas varandas. O templo grego pôde servir de referência para os palácios de Brasília porque Niemeyer encontrara ali características afins com a nova idéia de beleza formal que desejava realizar com sua arquitetura, que se voltava sobretudo para o exterior, expressando um sentimento de harmonia com o ambiente natural.

O movimento de aproximação do arquiteto do ideal clássico de beleza – que corresponde à sua “revisão crítica” – pode ser observado na evolução do projeto do Palácio da Alvorada, obra inaugurada em 1958, a primeira a ser concebida para Brasília. Apesar de localizar-se à margem do Plano Piloto de Lúcio Costa, que ainda não estava pronto no momento da concepção do palácio, o Alvorada deu o tom da nova linguagem arquitetônica que Niemeyer adotaria na capital, conforme esclarece seu depoimento:

“No Palácio da Alvorada, meu objetivo foi encontrar um partido que não se limitasse a caracterizar uma grande residência, mas um verdadeiro palácio, com o espírito de monumentalidade e nobreza que deve marcá-lo”.¹⁸

No processo de depuração e simplificação formal que pretendia o arquiteto, são bastante ilustrativas as transformações sofridas pelo projeto até a versão que se tornou

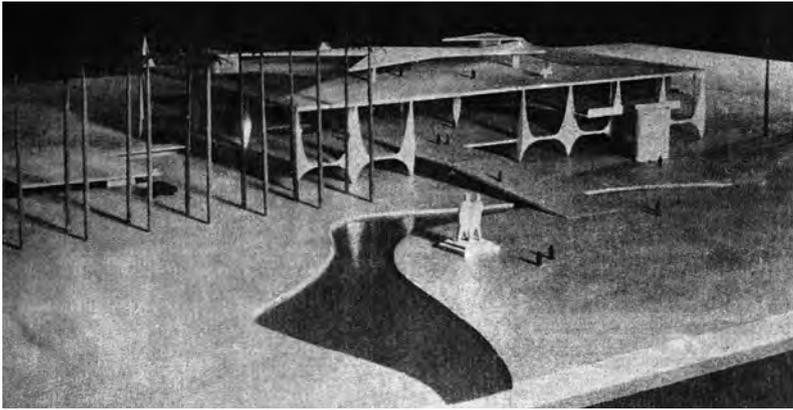


0 10 m

Partenon: vista frontal e planta.

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 70.

¹⁸ NIEMEYER, “Depoimento”, *op. cit.*, p. 223.

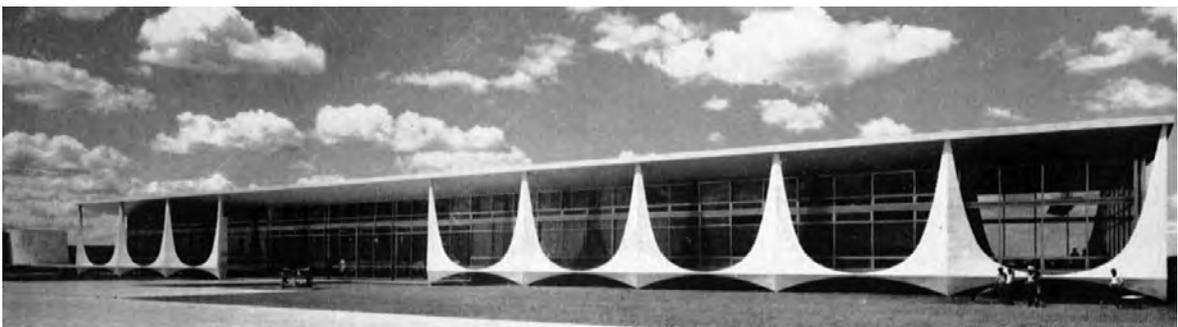


Palácio da Alvorada: maquete da primeira versão do projeto, 1965.

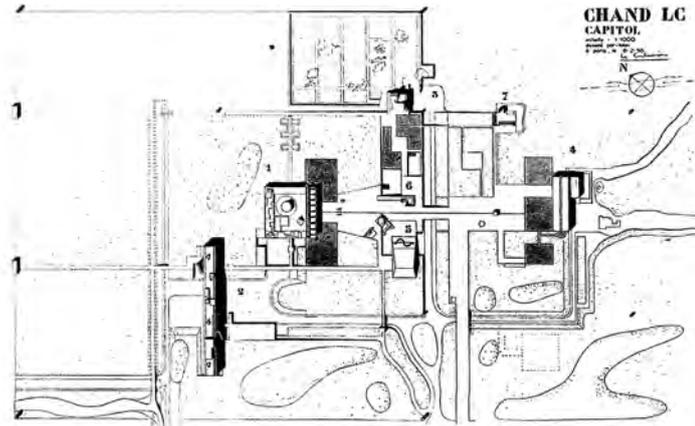
definitiva, como esclarece a análise de Bruand.¹⁹ A primeira proposta, apresentada em maquete de 1956, já mostra a configuração tipológica final, contida por um bloco retangular único, com galerias porticadas nas duas fachadas mais longas. Foram duas as principais frentes de transformação a incidir sobre o projeto. Uma delas levou a uma *simplificação geral* causada pela eliminação ou contenção formal dos elementos secundários ou anexos ao bloco principal. Isso é evidente na planificação total da cobertura, antes acrescida de uma marquise de contornos angulados, lembrando o *design* aerodinâmico que dominava a produção industrial da época. Para a eliminação dos excessos, contribuíram também a supressão de elementos salientes à fachada principal – como o volume de cantos arredondados da tribuna oficial e o balcão que avançava a partir do interior –, a retificação do espelho d'água – cujas curvas sinuosas características do arquiteto dão lugar a contornos regulares de extrema discrição – e o afastamento do renque de palmeiras imperiais, muito próximo ao corpo do edifício na primeira proposta.

A outra frente de transformação do anteprojeto para a versão definitiva consistiu na significativa *depuração da proporção*, tanto do volume externo do palácio quanto de alguns de seus elementos constituintes. O edifício tornou-se mais longo, baixo e estreito e as colunas das varan-

¹⁹ BRUAND, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, op. cit.



Palácio da Alvorada: vista frontal.



Le Corbusier, Capitólio de Chandigarh, 1951: planta geral.

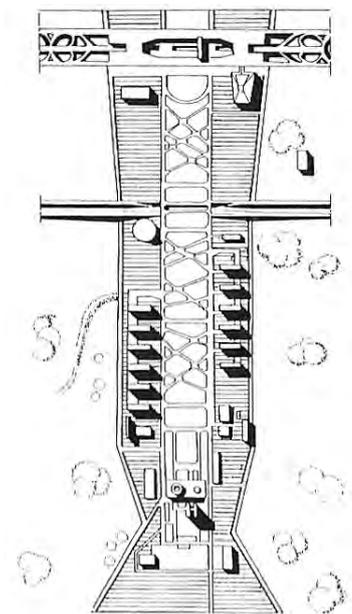


Reconstrução da Acrópole de Atenas.

das – antes separadas entre si, deixando à mostra a linha de espessura da laje – fundiram-se através da parábola que desenham quando justapostas lado a lado, aproximando-se visualmente da linha do solo, o que, com sua continuidade rítmica, contribuiu para acentuar o sentido horizontal da obra.

Em termos gerais, observamos que as transformações do projeto levaram a uma percepção distinta do caráter do edifício. A versão inicial revela a gestualidade espontânea de Niemeyer, com a excessiva variedade de elementos gerando um efeito quase cacofônico, tendendo ao pitoresco. Sem o desenvolvimento ocorrido no projeto, o edifício teria ficado muito distante do “espírito de monumentalidade e nobreza” que o arquiteto considerava adequado a um “verdadeiro palácio”.

Niemeyer refreou a desenvolta exploração das formas livres, que conquistara a admiração de Juscelino Kubitschek, justamente no momento em que o presidente lhe dava liberdade total para a elaboração dos projetos da nova capital. Essa situação de poucos limites repetia-se na geografia do Planalto Central – terra virgem que carecia de acidentes naturais expressivos. Sem as curvas da natureza para dialogar, nem a cidade existente para confrontar, restava ao arquiteto apenas a linha do horizonte, assumida pelo projeto urbanístico de Lucio Costa, que determinara a ocupação da cidade com edifícios soltos entre si, sem definir recintos urbanos. A espacialidade do projeto de Brasília, que privilegia o edifício-marco contra o espaço externo residual, é, sem dúvida, mais próxima da Acrópole grega que do fórum romano ou da monumentalidade cenográfica do Barroco – a implantação de edifícios soltos no terreno constitui, afinal, o partido básico do urbanismo moderno.²⁰ Nesse sentido, o plano de Lucio Costa para Brasília compartilha com o capitólio de Chandigarh da mesma referência espacial urbana, embora as características do sítio sejam mais abstratas nas duas



Lucio Costa, Brasília, 1957-60: eixo monumental.

²⁰ Conferir MAHFUZ, Edson. “O Clássico, o Poético e o Erótico”. In: Revista *AU - Arquitetura e Urbanismo*, no. 15, dezembro de 1987 a janeiro de 1988. São Paulo: Editora PINI, pp. 60-8.

idades (construídas em solo plano) que na Acrópole, onde a implantação dos edifícios estabelece uma relação íntima com a topografia acidentada do terreno. Na escala da arquitetura, a referência clássica é, no entanto, mais direta nos palácios de Niemeyer que nos edifícios governamentais de Le Corbusier, cujo sentido mais dramático se faz sentir em sua escala mais grandiosa, na textura áspera e na densidade do concreto aparente e na inserção contrastante de formas expressivas em blocos e grelhas de geometria regular.

Em seus palácios, Niemeyer evitou tanto o drama quanto o aspecto mais ligeiro e pitoresco de sua fase inicial, marcada, como observou Carlos Comas, pela “exuberância” e pela “extroversão”, resultantes de uma “deliberada predileção pela composição que multiplica volumes, ainda quando programa e situação permitiam ou favoreciam o ‘prisma puro’”.²¹ Nos palácios porticados de Brasília há uma verdadeira inversão dessa antiga preferência, talvez porque o arquiteto tenha percebido que, diante da imensidão vazia do cerrado, as formas livres tenderiam facilmente à dissolução. A preferência pela contenção clássica, expressa no cuidado com a simplificação volumétrica e com a proporção das formas, foi a saída que encontrou para a dificuldade de fazer com que os edifícios contracenassem dignamente com aquela paisagem – constituindo-se como verdadeiros monumentos na nova capital.²² O desafio que acompanhava essa opção era o de evitar que a sobriedade levasse à monotonia, ou à esterilidade expressiva, o que Niemeyer conseguiu com a hábil aplicação de outro recurso tradicional na história da arquitetura: a diferenciação do *caráter* de cada edifício.

²¹ COMAS, Carlos. “Teoria Acadêmica, Arquitetura Moderna, Corolário Brasileiro”. In: Revista *Gávea*, no. 11, abril de 1994, pp. 181-93. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, p. 185.

²² Na opinião de Alan Colquhoun, Niemeyer não obtém sucesso nesse sentido, pois o conjunto de Brasília “parece diminuído pela infinitude da paisagem circundante”. Conferir COLQUHOUN, *Modern Architecture*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2002, p. 216 (tradução minha).

3.3 Caráter

A afinidade de Niemeyer com o ideal clássico de beleza, como vemos nos palácios de Brasília, não é, em sua obra, o único fator estranho ao campo de questões da arquitetura moderna, especialmente na leitura que favorece a interpretação da produção do século XX como radical ruptura com o passado. Assim como outros mestres modernos, notadamente Le Corbusier, Niemeyer incorpora à linguagem moderna os critérios de *composição* e *caráter*, da forma abstrata com que foram concebidos na arquitetura dos séculos XVIII e XIX.

Nos palácios de Brasília, uma das formas de caracterização é, como vimos, a adoção da arquitetura dos templos gregos como referência para o conjunto dos palácios da Alvorada, do Planalto e do Supremo Tribunal de Justiça.

Ainda que a linguagem desses edifícios seja desenvolvida plenamente de acordo com os princípios modernos, o recurso à história na obtenção de caráter é um procedimento familiar à prática da arquitetura *Beaux-arts*. Desde meados do século XIX, a estética neoclássica vinha perdendo a força, à medida que a Antigüidade deixava de ser o paradigma exclusivo, e qualquer época do passado era passível de ser eleita como referência para a arquitetura. No ecletismo, que coincide com a era romântica, os arquitetos continuavam preocupados com a questão do caráter, mas procuravam expressar a destinação de seus edifícios pela associação aos valores de uma determinada época, da qual tomavam emprestado o respectivo estilo.

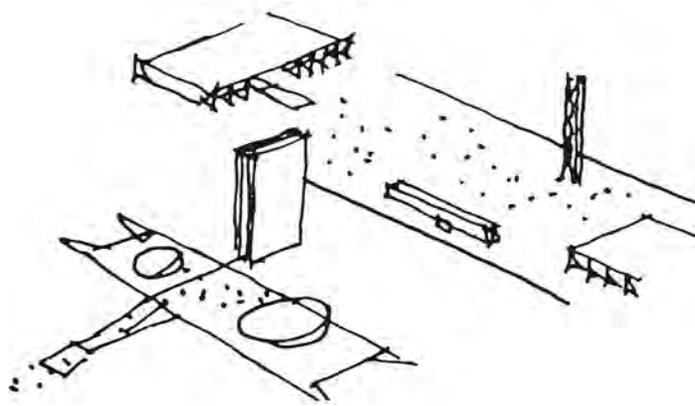
É esse procedimento historicista que é vigorosamente combatido pela arquitetura moderna, fundamentada na ruptura com a noção de representação, que permeia a idéia de caracterização. Talvez pudéssemos pensar na reinterpretação moderna que Niemeyer faz do templo grego como um modo muito particular de historicismo, pois ele utiliza um recurso evidente de caracterização arquitetônica, que contribui para a dimensão simbólica e monumental de seus palácios. Assim como na prática do século XIX, o arquiteto escolheu no passado uma imagem precisa para atribuir caráter aos seus edifícios, o que nos permite supor que ele quis dotá-los de propriedades associadas não apenas à beleza formal da arquitetura grega, mas aos valores de sua cultura. Não por acaso, o mundo grego remete tanto à idéia de democracia quanto à de comunhão com a natureza, uma combinação de valores bastante apropriada para a nova capital de um país recente e confiante na abundância de seus recursos naturais e na possibilidade de entrar finalmente nos trilhos da civilidade e do desenvolvimento.

É por meio da reinterpretação da tipologia dos templos gregos e dos recursos de caracterização particular a cada edifício que Niemeyer encontra a solução para os três problemas que definiu para os projetos de Brasília, sendo eles:

“o do prédio isolado, livre a toda a imaginação, conquanto exigindo características próprias; o do edifício monumental, onde o pormenor plástico cede lugar à grande composição; e, finalmente, a solução de conjunto, que reclama, antes de tudo, unidade e harmonia”.²³

²³ NIEMEYER, “Depoimento”, op. cit., p. 223.

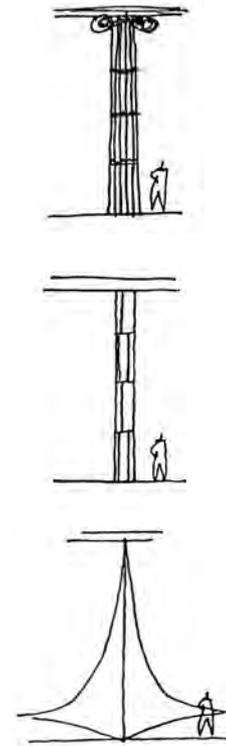
Se a adoção da tipologia do templo grego resolvia o problema da caracterização e da monumentalidade no edifício isolado do Alvorada, Niemeyer precisava tratar também do problema da unidade dos palácios do Planalto e do Supremo Tribunal Federal, situados frente a frente na Praça dos



Croquis de Niemeyer: Praça dos Três Poderes.

Três Poderes, e realizados entre 1958 e 1960. Para sustentar a coesão do conjunto, o arquiteto criou uma “família” de colunatas originadas a partir do Alvorada e, para expressar a destinação específica de cada um dos palácios, adequou as formas e a disposição das colunas em cada um deles. Mesmo tendo sido concebidas com toda a liberdade de desenho, independente de quaisquer referências figurativas da tradição arquitetônica, as colunatas desses palácios, com semelhanças e variações entre si, funcionam de modo similar ao sistema tradicional de ordens. O próprio arquiteto, ao explicar seu partido, não diverge do espírito clássico da arquitetura:

“Na Praça dos Três Poderes, a unidade foi a minha principal preocupação, concebendo para isso um elemento estrutural que atuasse como denominador comum dos dois palácios – o do Planalto e o do Supremo Tribunal – e assegurando assim ao conjunto aquele sentido de sobriedade das grandes praças da Europa, dentro da escala de valores fixada pelo magnífico plano de Lucio Costa”.²⁴

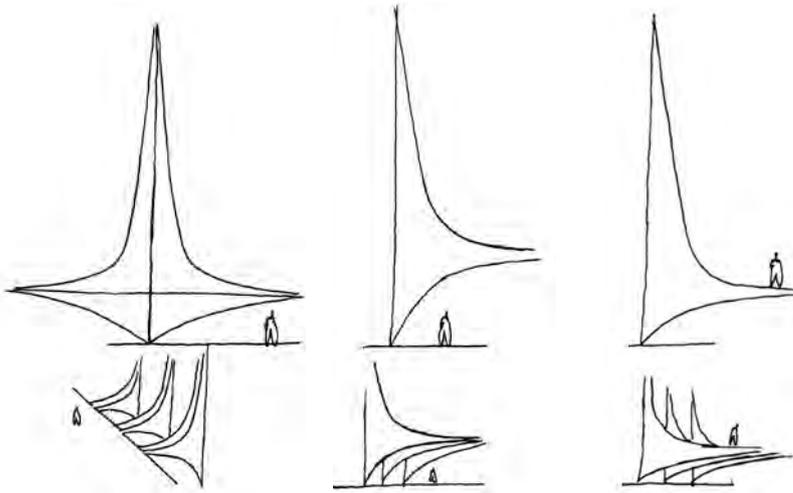


Croquis de Niemeyer: colunas jônica, moderna, e do Palácio da Alvorada.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 224.



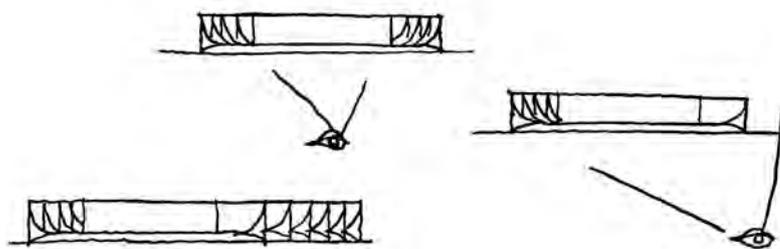
Niemeyer, palácios na Praça dos Três Poderes de Brasília, 1958-60: Palácio do Planalto com Supremo Tribunal Federal ao fundo e vice-versa.



Croquis de Niemeyer: colunas dos palácios do Alvorada, do Planalto e do Supremo Tribunal Federal.

O arquiteto define o padrão que confere unidade ao conjunto a partir do desenho das colunas do Alvorada, formado por curvas parabólicas espelhadas, voltadas umas para as outras. Nos dois outros edifícios, essa figura é dividida ao meio no sentido vertical e posicionada perpendicularmente às lajes, além de sofrer ajustes de proporção. Colocadas nas fachadas frontal e posterior no Palácio do Planalto e nas duas fachadas laterais no Supremo Tribunal Federal, as colunas tocam uma área mínima das lajes das varandas, sendo percebidas de modo ainda mais destacado do bloco interno que no Alvorada. Conforme previsto nos croquis do arquiteto, as perspectivas formadas pela seqüência de colunas variam a cada movimento de aproximação dos dois palácios da Praça dos Três Poderes, contribuindo de modo decisivo para sua expressão monumental e para a definição do caráter particular de cada um deles.

No Supremo Tribunal Federal, o privilégio é dado ao ponto de vista frontal coincidente com o eixo central de simetria, de onde se vêem, dispostas em ambas as laterais, as colunas de perfil mais relaxado fundindo-se calmamente com a linha horizontal da laje inferior pouco suspensa do solo. Toda a manipulação formal faz o edifício emanar a



Croquis de Niemeyer: perspectivas dos palácios da Praça dos Três Poderes.



Niemeyer, Supremo Tribunal Federal.

idéia de equilíbrio e estabilidade próprios à instituição ali abrigada. No Palácio do Planalto, com os mesmos elementos arranjados de maneira distinta, a imagem obtida é outra. O interesse torna-se maior nas vistas oblíquas da fachada frontal, animada pela colunata, o que instiga ainda mais a movimentação do observador à procura de novos pontos de vista. A laje do “*piano nobile*” é elevada com relação ao solo, além de ter sua presença horizontal diluída ao ser recuada para o alinhamento do bloco interno, aumentando o efeito de monumentalidade como na tradicional ordem colossal. Acompanhando o movimento de suspensão, torna-se mais ereto o perfil das colunas, e mais pontiagudo seu vértice de apoio. O resultado final não é propriamente o de tranqüila flutuação, mas de energia e dinamismo, como parecia convir à sede do poder executivo construída por um presidente com o perfil político de Juscelino Kubitschek.

O sistema de “ordens” que atua na caracterização dos palácios de Brasília insere-se na linguagem moderna porque a impressão estética resultante não depende de quaisquer elementos figurativos tradicionais, mas da ma-



Niemeyer, Palácio do Planalto.

nipulação abstrata de formas. Trata-se de um recurso de caracterização bastante distinto daquele do Ministério da Educação e Saúde, que, empregando elementos diretamente associados à cultura nacional – como os azulejos e os granitos típicos das construções coloniais e o *brise-soleil* próprio para o clima tropical – valorizava uma modernidade adaptada às especificidades locais. Ao combinar a tipologia do templo grego com a linguagem abstrata nos palácios da nova capital brasileira, Niemeyer não parece especialmente preocupado em expressar nem o “espírito de época”, nem o “espírito do lugar”. O que procurou evidenciar foi o caráter particular a cada instituição, entendida em suas propriedades universais, essenciais e abstratas. A tipologia do templo grego pôde servir de suporte para essa caracterização porque também está associada a valores concebidos em seu tempo como universais – como os que estruturam o ideal de beleza clássica.

Le Corbusier, por sua vez, prosseguiu explorando as potencialidades plásticas da associação entre modernidade e tradição local, que desde o início dos anos 1930, o distanciava do purismo mais clássico. Quando convidado a projetar o capitólio de Chandigarh, em 1951, sua procura por caracterização voltou-se para uma direção de certa forma distinta da de Niemeyer, como explica Frampton:

“Chandigarh chegou à monumentalidade sem remeter diretamente ao vocabulário tradicional do Classicismo ocidental. Os extraordinários perfis de seus três monumentos derivaram, em primeiro lugar, de uma resposta direta aos rigores do clima. (...) Le Corbusier apropriou-se do tradicional conceito do ‘pára-sol’ de Fatehpur Sikri como um artifício monumental de codificação a ser variado de uma estrutura para outra. Ao usar



Le Corbusier, Capitólio de Chandigarh, 1951-63: Assembléia em primeiro plano e Secretariado ao fundo.

a forma de concha tanto como prelúdio (o dossel da entrada da Assembléia) quanto como uma constante (o teto abobadado do Tribunal Superior), ou como elemento dominante (o pára-sol que coroava o Palácio do Governador), ele foi capaz de sugerir o caráter e o *status* de cada instituição. Os perfis delicados dessas formas de concha provinham, em parte, do gado e da paisagem da região. A intenção evidente era representar uma identidade indiana moderna livre de qualquer associação com seu passado colonial”.²⁵

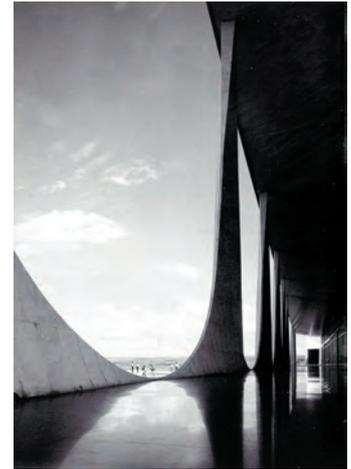
²⁵ FRAMPTON, *História crítica da arquitetura moderna*, op. cit., p. 277.

O elemento manipulado por Le Corbusier para caracterizar cada instituição – extraído tanto das tradições culturais, quanto das particularidades climáticas locais – sintetiza-se numa “figura”, responsável pela força plástica dos edifícios. As colunas de Niemeyer também poderiam ser chamadas de “figuras”, ainda que sua natureza seja mais abstrata. Os “pára-sóis” e as colunas são integrados em ambos os casos segundo a lógica moderna, e por isso contribuem para o potencial simbólico dos edifícios sendo experimentados diretamente como *forma*, ainda que permitam associações a conteúdos exteriores à sua própria arquitetura. Trabalhando a proporção e disposição das colunas dos palácios de Brasília com vistas a distinguir o caráter de cada um deles, Niemeyer encontrou seu próprio modo de traduzir, dentro da linguagem moderna, os procedimentos de caracterização dos séculos XVIII e XIX, que, por sua vez, remetem às antigas recomendações de Vitruvio.

3.4

Estrutura e expressão plástica

Nos palácios de Brasília, Niemeyer se aproxima da referência do templo grego ao evitar a dispersão com uma diversidade de detalhes, e concentrar na colunata a força expressiva que sintetiza a imagem dos edifícios. No Palácio da Alvorada, o arquiteto deixou à mostra apenas as colunas exteriores, criando a ilusão visual de que seriam elas as únicas responsáveis pela sustentação da delgada laje de cobertura. O sistema estrutural, no entanto, só se completa com mais duas fileiras de discretos pilares cilíndricos no interior da caixa de vidro. Além disso, os esforços suportados por pilares, lajes e vigas não correspondem à suas dimensões externas, como fica evidente na diminuição pela metade das colunas ao lado na esplanada de entrada, e na manutenção da espessura da laje de cobertura mesmo quando esta vence um vão três vezes maior que o do intercolúnio típico.



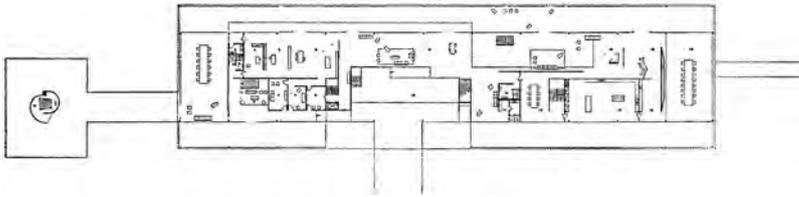
Palácio da Alvorada: saguão de entrada com colunas cilíndricas junto à esquadria e colunas externas vistas do "peristilo".

Verificamos, portanto, que a identificação pretendida entre expressão plástica e estrutura se dá não pelo "equilíbrio" entre ambas, como defendera Niemeyer, mas pelo evidente predomínio da primeira sobre a segunda. Ainda que sejam efetivamente elementos de sustentação, as colunas externas não tornam inteligível o sistema estrutural do edifício; ao contrário, fazem desaparecer o esforço de transferir a carga ao solo por meio do revestimento de mármore que rebate toda a luz e do desenho sinuoso que leva o olho a deslizar por suas parábolas, numa resultante horizontal que contraria qualquer sensação de peso.

O palácio da Alvorada exemplifica o desejo do arquiteto de fazer flutuar seus edifícios, usando das técnicas mais avançadas sem revelar em suas formas as tensões inerentes à sua sustentação. Como mostrou Sophia Telles, a maneira com que Niemeyer relaciona técnica e formas livres em seus



Palácio da Alvorada: vista exterior.



Palácio da Alvorada: planta.

edifícios faz com que o espaço arquitetônico não se constitua como expressão construtiva, mas permaneça suspenso na imaterialidade do *desenho*.²⁶ A simultaneidade entre arrojo estrutural e evasão dos aspectos construtivos revela-se, assim, um caminho tão particular quanto problemático para o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira com relação à produção internacional contemporânea.

Tomando como ponto de partida a leitura que Argan faz do desenvolvimento da arquitetura moderna a partir da década de 1940, a autora comparou a obra de Oscar Niemeyer à do arquiteto e engenheiro italiano Pier Luigi Nervi (1891-1979), que concebia seus edifícios pesquisando a lógica das estruturas de concreto, e ampliando suas possibilidades de aplicação na definição espacial. Defendendo o rumo tomado por Nervi, Argan localiza sua obra na linhagem racionalista de Gropius e Mies van der Rohe, cuja arquitetura revelaria uma identidade fundamental entre estrutura espacial e formal, em consonância com os aspectos técnicos. A corrente vinculada à linguagem de Le Corbusier parecia ao autor excessivamente clássica, pelo eminente predomínio da operação plástica na concepção formal. Com suas experiências com estruturas de concreto armado, Nervi criou um método de projeto e uma técnica construtiva nos quais era impossível dissociar o momento artístico do momento científico. A obra desse arquiteto pode, nesse sentido, corresponder à razão que Argan conferia ao projeto moderno, no qual a arquitetura deveria ser concebida não como pura

²⁶ TELLES, Sophia Silva.

“Arquitetura Moderna no Brasil: o desenho da superfície”.

São Paulo: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Dissertação de Mestrado (não publicada), 1988.



Pier Luigi Nervi e A. Vitellozzi, *Palazzetto dello Sport*, Roma, 1957.

demonstração de novas possibilidades plásticas, mas como a criação de objetos experimentados como consciência do processo gerador das formas, necessariamente vinculadas ao processo construtivo.

Oscar Niemeyer, por sua vez, também defendia o desenvolvimento da arquitetura por meio da exploração das técnicas construtivas, desejando tirar partido dos recursos plásticos do concreto armado, com seu constante desafio ao equilíbrio estático convencional das formas. Em seu processo de projeto, no entanto, as formas livres são determinadas de modo independente do impacto que terão no desempenho estrutural do edifício. Embora o cálculo moderno permita a tradução das superfícies curvas em expressões algébricas – como explicou o estreito colaborador do arquiteto, o engenheiro calculista Joaquim Cardozo –,²⁷ o desenho de Niemeyer pressupõe a submissão da técnica ao processo criativo, pois suas formas são livremente imaginadas sem a expressão das contingências relativas às tensões e à resistência concreta dos materiais. Nos primeiros palácios de Brasília, vimos como o arquiteto concentra a expressão plástica nas colunatas exteriores e acentua a distância entre técnica e forma ao revestir as colunas com o luminoso mármore branco que dissolve sua materialidade. Nas palavras de Sophia Telles,

²⁷ Conferir idem, *ibidem*.

“a questão que se coloca de imediato é o fato de Niemeyer não depositar na matéria nenhuma carga expressiva, assim como retira dela qualquer tensão estrutural, fazendo, ao contrário, com que a presença de seu desenho consiga desviar, esconder, e quase sublimar o esforço necessário à sua consecução. Suas linhas fazem-se no ar e pousam a figura tão naturalmente que o olho esquece o gesto que as fez estar ali. Esse esquecimento da técnica no olhar contemplativo provoca, por sua vez, a dissolução da matéria. Só resta, assim, o desenho”.²⁸

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 79.

Desvinculando-se da expressão construtiva para entregar-se à gestualidade do desenho, a etérea arquitetura de Niemeyer não enfrenta o mundo, antes evita explicitar as tensões concretas de sua espacialização, distanciando-se, assim, da *historicidade*, ou da *propriedade projetiva* intrínseca ao fazer artístico, como concebida por Argan. O autor argumentava que a arte, como um fazer consciente, só poderia adquirir relevância dentro de um processo autocrítico, que pressupõe não apenas um conhecimento das experiências do passado, mas também uma ação no mundo presente, que deve ser transformado e recriado como uma nova realidade. Para o historiador, a propriedade projetiva da arte corresponde à capacidade de autodeterminação da

sociedade, e sendo ação que transforma o mundo, pertence inevitavelmente ao âmbito da história.

Se tivermos em conta o raciocínio de Argan, a arquitetura de Niemeyer, voltada antes para a sublimação das tensões que para a sua explicitação, sugere uma atitude contemplativa avessa à postura crítica da arte moderna. Elegendo a natureza como interlocutora da arte, a linguagem do arquiteto é, para Sophia Telles, dotada de uma espécie de *objetividade clássica*, pois suas formas, levemente pousadas contra a linha do horizonte, relacionam-se antes com a paisagem do mundo natural que com o universo urbano.

“São formas que se querem tão naturais que a elas cabe apenas a contemplação. O arquiteto está assim tão longe das preocupações com a gênese da forma, no sentido de sua estrutura, quanto da ação intelectual da arte moderna.”²⁹

²⁹ Idem, *ibidem*, p. 83.

Realçando alguns aspectos paradoxais da arquitetura de Niemeyer, a autora afirma seu lugar na linhagem do século XX, apesar do distanciamento de sua obra com relação a pressupostos – a seu ver, cruciais – da arte moderna. Constatamos, assim, que o arquiteto pôde explorar com desenvoltura a linguagem moderna e até mesmo contribuir para a sua ampliação, sem imprimir à sua arquitetura a tensão questionadora inerente à arte moderna. Niemeyer preferiu manter-se no campo etéreo da busca por belas formas.

3.5

A tradição colonial e o Barroco

Se a referência clássica é evidente nos palácios de Brasília, a obra anterior de Oscar Niemeyer, dominada pela presença das formas curvas, foi freqüentemente interpretada pela crítica como uma versão moderna do Barroco colonial brasileiro. Trata-se de uma derivação da idéia lançada por Lucio Costa de que a modernidade brasileira tinha vínculos com as antigas tradições construtivas do país, guardando a mesma simplicidade e sobriedade das construções rurais portuguesas. Com o formalismo plástico muito pouco sóbrio da fase inicial de Niemeyer, sua obra só podia ser considerada em continuidade com as tradições locais se a referência fosse a exuberância das igrejas barrocas do período colonial, fazendo do arquiteto uma reatualização da genialidade artística nacional encarnada pela primeira vez na figura de Aleijadinho. O primeiro ponto a observar nesse clichê interpretativo é a maneira particular com que

o Barroco se desenvolveu no Brasil entre os séculos XVII e XIX. Comentando as pesadas construções portuguesas da colônia, antes um refúgio contra os perigos da terra virgem que uma manifestação de comunhão com a natureza, Jorge Czajkowski observou que “basta examinar com cuidado a história de nossa arquitetura para verificar que realmente é difícil encontrar exemplos de edifícios com volumes e espaços efetivamente barrocos”.³⁰

Com raríssimas exceções, o Barroco que se apresenta nas igrejas coloniais é restrito aos elementos decorativos aplicados nas fachadas e nos interiores, onde o efeito cênico é obtido com uma espécie de segunda parede de madeira entalhada e policromada, acrescida posteriormente sobre muros regulares de alvenaria e pedra. Nesse sentido, “é um barroco contido dentro dos limites sóbrios de espaços estáticos ou desenvolvidos sobre o plano, enquadrado nas superfícies”.³¹ Se há um fio que conduz a tradição arquitetônica desde os tempos da colônia até a produção do século XX, ele é, para Czajkowski, de cunho essencialmente “racionalista”, num desenvolvimento contínuo desde as construções coloniais, passando pela arquitetura neoclássica, até a arquitetura moderna, numa visão mais afinada com a interpretação de Lucio Costa. Em suas palavras:

“descartada a idéia de uma ‘prevalência barroca’, pode-se apontar o fato de que as preferências formais manifestadas durante o período colonial – os volumes e espaços contidos, compostos por justaposição mas individualmente legíveis, e uma exuberância peculiar no tratamento de elementos aplicados ou recortados sobre o plano – permanecem válidas até hoje”.³²

Ainda que a idéia de um racionalismo “gradativamente aprimorado” seja problemática por sua conotação progressiva, a argumentação do autor ajuda a compreender as formas livres de Oscar Niemeyer fora do âmbito do Barroco. Sua arquitetura estaria vinculada à tradição racionalista brasileira, tal como descrita por Czajkowski, pela adoção de quatro procedimentos de projeto recorrentes em sua carreira. Os dois primeiros se referem à maneira de articular o plano, seja com o “recorte sinuoso do perímetro da cobertura”, como na casa de Canoas, seja com o arqueamento das superfícies, como na capela de Pampulha. As outras duas maneiras inscritas nessa tradição são a justaposição de sólidos simples, como no edifício do Congresso Nacional de Brasília, e a adição de pórticos formados por planos recortados à frente de volumes primários, como no Palácio da Alvorada. Na visão do autor, na obra de Niemeyer, “o

³⁰ CZAJKOWSKI, Jorge. “A arquitetura racionalista e a tradição brasileira”, in: *Revista Gávea* no. 10, março de 1993, pp. 25-35. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, p. 29.

³¹ *Idem*, *ibidem*, p. 29.

³² *Idem*, *ibidem*, p. 30.

espaço tende a permanecer estático, embora às vezes irregular, e a volumetria, contida, enfatiza o contraste entre os vários volumes de um conjunto”.³³

³³ Idem, *ibidem*, p. 30.

Se não é tão evidente que os espaços de Niemeyer sejam efetivamente estáticos, ou que sua volumetria seja de fato contida – a ponto de ser, a despeito de sua insistente leveza, comparada com os rígidos e pesados edifícios do período colonial –, podemos considerar que a dinâmica proporcionada tanto por suas formas sinuosas quanto pela fluidez espacial típica da linguagem moderna não participa do sentido dramático do Barroco. Como mostra Sophia Telles, ainda que a curva seja a marca do arquiteto,

“a sua direção é de fato distinta da força ascensional do barroco, as volutas e espirais, o movimento das massas, as variadas direções de perspectiva. Ao contrário, a linha de Niemeyer é tranqüila, pressupõe uma superfície de onde parte e para onde chega, como os arcos, sem entretanto se enraizar, para que pudesse almejar as alturas”.³⁴

³⁴ TELLES, *ibidem*, p. 86.

A autora identifica não nas curvas do desenho de Niemeyer, mas na autonomia imaginativa de suas formas um possível ponto de contato de sua obra com o Barroco, que, segundo Argan, foi a arte que rompeu pela primeira vez com as convenções do passado, submetendo as referências clássicas à imaginação do artista. A liberdade criativa a qual Sophia Telles se refere é, no entanto, a da autonomia plástica de Oscar Niemeyer com relação às contingências técnicas (como vimos anteriormente), e não a que reforça outro clichê aplicado à obra do arquiteto: o da originalidade ilimitada de suas formas.

3.6

Método compositivo e suas origens

Num estudo que questiona a valorização excessiva da originalidade de Oscar Niemeyer, Edson Mahfuz mapeia o número limitado de elementos formais e de maneiras de combiná-los usados pelo arquiteto ao longo de sua carreira, mostrando como sua obra repete e aprimora esquemas de projeto, antes de recriá-los a cada vez.³⁵ Segundo Mahfuz, o arquiteto trabalha com um repertório formal e compositivo fechado, fazendo adaptações, transformações ou inversões sobre sua principal base de referência, a obra de Le Corbusier. Niemeyer adere ao esquema dos cinco pontos da arquitetura, quando parte de um sistema estrutural regular dentro de volumes prismáticos, que contêm espaços determinados

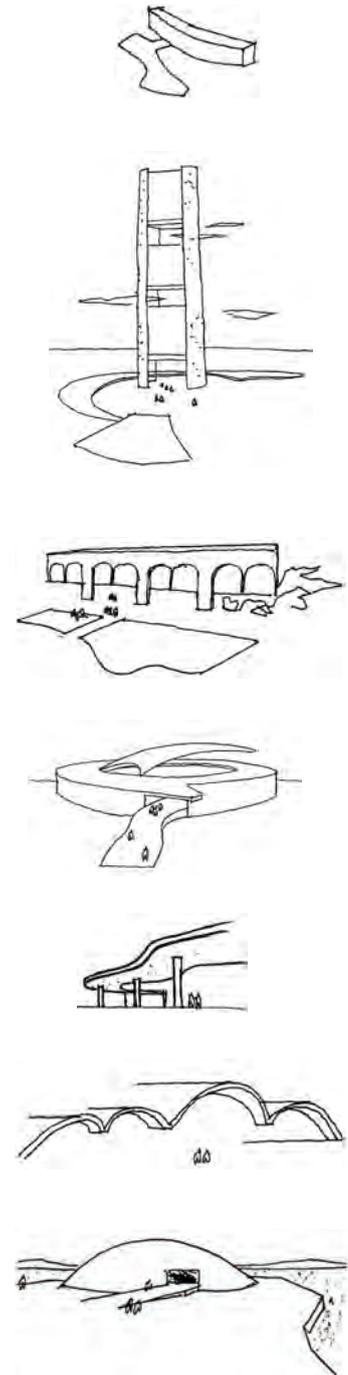
³⁵ MAHFUZ, “O Clássico, o Poético e o Erótico”, *op. cit.*

de modo independente da estrutura, reconciliando, como o mestre franco-suíço, a comodidade e a fluidez moderna com a ordem neoclássica das fachadas públicas. O arquiteto adota também o procedimento corbusiano de contrastar as formas mais sóbrias dos espaços repetitivos – em geral, ortogonais –, com volumes diferenciados – quase sempre irregulares – dedicados aos espaços especiais, hierarquicamente mais importantes.

Mahfuz aponta três partidos compositivos básicos empregados em toda a obra de Niemeyer. O primeiro deles, chamado pelo autor de monolítico, consiste, como na *Villa Savoye*, em conter os volumes especiais dentro de prismas regulares, como ocorre nos palácios de Brasília ou no Museu de Caracas. Os dois outros partidos, correspondentes ao edifício da Liga das Nações, consistem na separação dos volumes funcionais, seja por meio da interpenetração ou proximidade de volumes, como no Cassino da Pampulha, seja por meio da decomposição do programa em átomos funcionais distantes entre si, como no Hospital Sul América, ou como nos pavilhões do Parque do Ibirapuera, esses últimos conectados por uma marquise sinuosa. O autor também mostra que as formas dos volumes utilizados por Niemeyer se repetem em seus projetos, sendo elas: a barra horizontal, a torre, o “prédio-viga”, o edifício circular de baixa altura, a marquise orgânica, a plataforma na base do edifício, as “cascas” de forma livre e, por último, as cúpulas semi-esféricas. Identificando a repetição, Mahfuz afirma que, sendo as formas de Niemeyer recorrentes em diversos de seus projetos, não são elas que determinam a originalidade de sua arquitetura, e sim a maneira como se combinam em cada situação, e conclui:

“Niemeyer é um arquiteto ‘clássico’, pois trabalha dentro de um sistema. A exemplo dos arquitetos do Renascimento, ele emprega um número finito de estratégias compositivas e de elementos de composição – componentes de um repertório desenvolvido lenta e seguramente – para todos os problemas para os quais lhe é pedida uma solução arquitetônica. A ‘tradição do novo’ não predomina no caso de Oscar Niemeyer (...). A surpresa e o significado global de um projeto de Niemeyer dependem da maneira em que os elementos são compostos em cada caso”.³⁶

O argumento coloca como ponto central do êxito da arquitetura de Niemeyer seu talento para a *composição*, mais do que para a criação de formas inéditas. Considerar esse aspecto isoladamente não é, porém, suficiente para definir o caráter “clássico” do arquiteto tomando como referência



Croquis de Niemeyer: Hotel Pampulha, 1941 (barra horizontal); CESP, São Paulo, 1973 (torre.); Sede da Fata, Turim, 1975 (“prédio viga”); Museu do Homem, Belo Horizonte, 1977 (edifício circular de baixa altura); Casa de Baile da Pampulha, 1940 (marquise sinuosa); Igreja da Pampulha, 1940 (“cascas” de forma livre) e projeto não identificado (cúpula semi-esférica).

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 67.

a arquitetura do Renascimento, pois também a arquitetura barroca parte de um repertório de formas limitado – e ainda clássico –, embora se sirva dele com um novo grau de liberdade. A comparação com o Renascimento também é problemática se não se levar em conta que, se os arquitetos de então empregavam “um número finito de estratégias compositivas e de elementos de composição”, o faziam de acordo com uma idéia pré-concebida de beleza, que, como mostrou Rudolf Wittkower, era intimamente ligada à crença religiosa de que leis divinas de perfeição e harmonia regeriam todo o universo, desde as proporções do corpo humano até as relações entre os corpos celestiais.³⁷ É essa harmonia cósmica que as construções deviam ecoar, por meio da perfeição harmônica e geométrica de suas formas. Nada disso é cabível no caso de Niemeyer, um arquiteto cuja busca por beleza não segue quaisquer leis ou regras definidas *a priori*. É exatamente por isso que, se quisermos compreender o sentido “clássico” de seu método compositivo, devemos olhar não para o período que antecedeu o barroco, mas para a época que rompeu radicalmente com seus princípios – o Iluminismo, pois, como vimos anteriormente, é na arquitetura neoclássica do século XVIII que está a origem primeira da arquitetura moderna do século XX.

³⁷ Conferir WITTKOWER, Rudolf. *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

3.7

Pampulha e a abordagem tipológica das formas

Identificamos na análise dos palácios de Brasília os recursos que Niemeyer usou para alcançar a dimensão simbólica tanto no conjunto de seus edifícios quanto em cada um deles em particular. Resta verificar se essa preocupação aparece apenas como resultado de sua “revisão crítica” ou se é um traço que o acompanha há mais tempo. Um bom exemplo a ser contraposto a Brasília é o conjunto de edifícios da Pampulha, o novo bairro residencial que o mesmo Juscelino Kubitschek encomendou ao arquiteto, quando era prefeito de Belo Horizonte. Construídos entre 1940 e 1943 ao redor de um lago artificial, os edifícios do Cassino, do Iate Clube, do Restaurante e Casa de Baile e especialmente o da Igreja de São Francisco deram notoriedade instantânea a Niemeyer, e foram amplamente difundidos no exterior como as jóias do *Brazilian Style*.³⁸ Tratava-se de uma linguagem que tinha como matriz a obra de Le Corbusier, como concretizada no edifício do MES, mas que não se mantinha como um subproduto dela, pois a desenvolvia de um modo próprio e original. Pampulha é o ponto de eclosão da linguagem de formas livres de Niemeyer e, por

³⁸ Os edifícios do Cassino, do Iate Clube e do Restaurante e Casa de Baile mal tinham sido inaugurados quando foram publicados no *Brazil builds*, o livro-catálogo que impulsionou a divulgação da arquitetura brasileira no exterior. Conferir GOODWIN, Philip. *Brazil builds: architecture new and old, 1852-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.



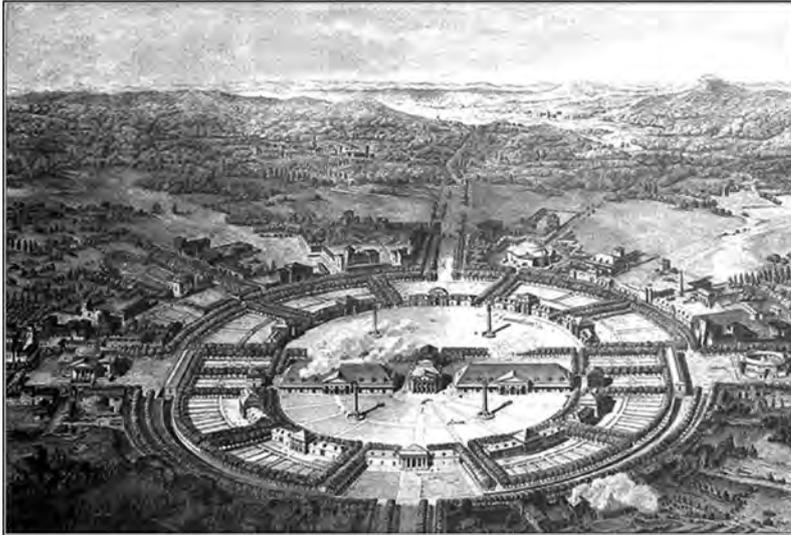
Niemeyer, Cassino e Casa de Baile, Pampulha, 1940-3.

esse motivo, deu origem também ao debate sobre o caráter “formalista” da arquitetura brasileira. O que nos interessa destacar nesse exemplo é a conjugação da liberdade formal com o desejo de conferir expressão simbólica aos edifícios, de modo a constituir-los, segundo Kenneth Frampton, como a encarnação utópica de um moderno “paraíso hedonístico”. É esse aspecto que encantara à primeira vista o crítico quando este ainda era um jovem estudante de arquitetura, e que o encorajou anos depois a buscar referências num momento relativamente distante da história para homenagear o arquiteto brasileiro:

“É difícil deixar de traçar uma analogia entre a Pampulha de Niemeyer e a visão de Ledoux para o desenvolvimento final de Arc et Senans, sendo a primeira focalizada na água e a segunda no sal. E embora o abismo ideológico e histórico entre ambas seja obviamente por demais profundo para ser cruzado,



Niemeyer, late Clube e Igreja de São Francisco de Assis, Pampulha, 1940-3.



Ledoux, Cidade Ideal de Chaux, Arc-et-Senans, 1773.

permanece, não obstante, uma intensa preocupação com o bem-estar psicológico e físico do homem. Há também de se notar uma outra característica comum, a saber, um visível impulso em se *caracterizar cada instituição cívica como um ícone singular*, embora isso fosse, no caso de Niemeyer, mediado por uma forte afinidade orgânica, erótica e formal”.³⁹

Dentro de sua linguagem particular, moderna e transgressora até mesmo dos princípios mais rígidos da geometria racionalista, Niemeyer emprega a mesma manipulação tipológica que a arquitetura neoclássica inaugurara há dois séculos. Comentando esse projeto para a Cidade Ideal de Arc-et-Senans, que Ledoux elaborou em 1773, para o complexo de produção de sal de Chaux, Argan afirma que o arquiteto:

“não imaginava a cidade como um conjunto de bastidores e de cenas de fundo formando uma imagem espacial unitária e cenográfica [como no Barroco], mas como um agregado de tipos de edifícios singularmente qualificados, cuja coexistência era justificada apenas pelo fato de cada um deles ser levado a um mesmo grau máximo de tipicidade”.⁴⁰

A “qualificação” dos diversos edifícios é dada na definição tipológica, que é a responsável pela expressão da destinação de cada um deles, ou seja, pela manifestação de seu *caráter*. A manipulação dos tipos cumpre a função simbólica e comunicativa que levou essa produção a ser chamada de *architecture parlante*. Para Frampton, não há dúvida quanto às qualidades simbólicas dos edifícios da Pampulha, e de sua associação com o sentido comunicativo da arquitetura de Ledoux:

³⁹ FRAMPTON. “Homenagem a Niemeyer”, in: Revista *AU - Arquitetura e Urbanismo*, no. 15, dezembro de 1987 a janeiro de 1988, pp. 58-9. São Paulo: Editora PINI, p. 58 (grifo meu).

⁴⁰ ARGAN, “Arquitetura e Enciclopédia”, op. cit., p. 202.

“Que isto era uma *architecture parlante*, é evidenciado pelas associações recíprocas entre as formas primárias envolvidas; a cobertura em duas caídas do Iate Clube que se ergue como ‘velas’ ao vento; a forma do templo sagrado genericamente compartimentado com suas arcadas em concha; as ondulações sincopadas da cobertura de concreto da Casa de Baile; o volume monumental do Cassino (...), onde o excedente em riquezas e os desejos da ‘elite’ local se fundem por um fugaz instante, enquanto, dentro das rampas forradas em verde-ônix e amarelo, a noção corbusiana da *promenade architectural* levava (...) Niemeyer de volta da arena hipnótica de música e dança ao local de sedução e satisfação. Uma vez mais a imagem do Oikema de Ledoux vem irremediavelmente à tona, como numa fantasia narrada, porém não concluída e mais puritana do Iluminismo do *Ancien Regime*”.⁴¹

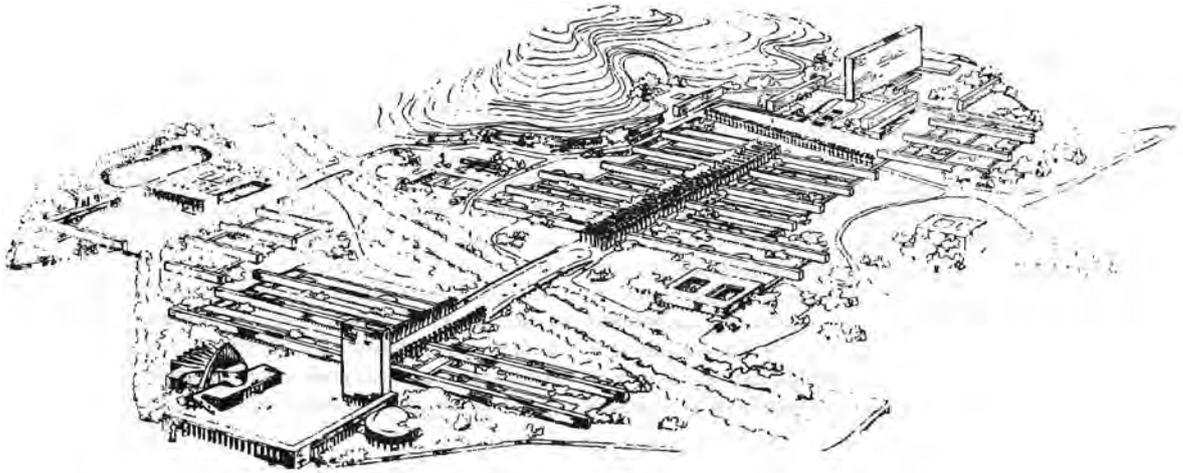
⁴¹ FRAMPTON, *ibidem*, p. 59.

O autor identifica a experiência sensual provocada pelos edifícios de Niemeyer com a utopia de uma sociedade ideal liberada para o pleno desfrute do prazer, e, ainda que o conjunto da Pampulha tivesse um alcance social extremamente limitado, sua arquitetura deveria ser percebida num sentido mais amplo:

“Certamente a visão de Niemeyer em relação à utopia era mais programática e igualitária do que este microcômico paraíso hedonístico. Para ele, este era o jardim-do-prazer modelo, que deveria ser colocado à disposição da sociedade como um todo”.⁴²

⁴² *Idem*, *ibidem*, p. 59.

Com o programa identificado com a satisfação dos “caprichos da elite”, Pampulha corresponde à fase de “excesso de originalidade” que o arquiteto desejou superar em meados dos anos 1950, quando voltou sua atenção para os grandes monumentos da história. Apesar da guinada de Niemeyer em direção a uma contenção clássica, podemos ver que não são apenas as obras posteriores à sua “revisão crítica” que permitem entrever relações com procedimentos anteriores à arquitetura do século XX, pois mesmo a livre manipulação formal dos edifícios da Pampulha pode ser comparada aos recursos compositivos e tipológicos da arquitetura neoclássica. Não é a natureza moral e ideológica do Iluminismo, de valorização do âmbito público e da exemplaridade cívica, que justifica a relação de Niemeyer com a produção desse período. Tampouco devemos contar com uma admiração, difícil de conceber, do arquiteto brasileiro pela obra de Ledoux. O que permite identificar um vínculo é a disciplina formal revolucionária da arquitetura do século XVIII – que conjugou a capacidade comunicativa



Lucio Costa, projeto para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro, 1936-7.

com o sistema autônomo e tipológico de projeto –, transmitida até os arquitetos do século XX pela tradição do ensino acadêmico. Essa abordagem projetual contemplava não apenas o conhecimento e a aplicação dos estilos do passado, mas também um método lógico de composição e a preocupação com a correta *expressão* de cada edifício.

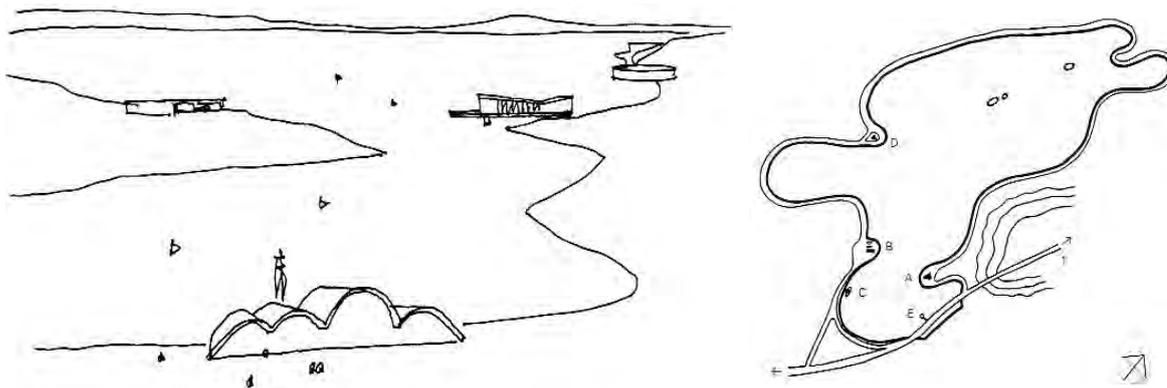
O memorial de Lucio Costa para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro – cujo projeto foi elaborado entre 1936 e 1937, com a participação de Niemeyer – revela como esses fatores podiam conviver com a linguagem da arquitetura moderna.⁴³ Costa começa a justificar o projeto com argumentos extremamente racionais, apresentando as soluções que atendem “às conveniências orgânicas do programa” – como funções específicas, fluxo de circulação e orientação solar. Em seguida, o arquiteto mostra como o conjunto se comporta como “expressão arquitetônica”, tratando não apenas do “caráter local inconfundível”, dado pelo tratamento paisagístico, mas determinando também o caráter específico de cada bloco, obtido com a alternância do sentido monumental do volume que marca e entrada (o auditório de Le Corbusier e Pierre Jeanneret) com a “atitude *humilde* das escolas”.⁴⁴

Niemeyer, como já vimos, também manipulava sua linguagem moderna para obter “expressão arquitetônica”. No projeto da Pampulha, vemos que as particularidades de cada edifício são inclusive mais importantes que a visão do conjunto, pois sua distribuição não segue grandes eixos ordenadores, como na universidade projetada por Lucio Costa, mas é definida pela eleição dos pontos mais interessantes da geografia do lago. O conjunto de Belo Horizonte se apresenta muito mais como “um agregado de tipos de edifícios singularmente qualificados”, como definiu Argan sobre a cidade de Ledoux, do que como a “imagem espacial unitária e cenográfica” da cidade barroca.⁴⁵ E é esse mesmo

⁴³ O projeto foi realizado logo depois que a proposta de Le Corbusier foi rejeitada pelo ministro Capanema. Conferir COSTA, Lucio. “Cidade Universitária: 1936-37”. In: *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, pp.172-89.

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 183.

⁴⁵ ARGAN, “Arquitetura e Enciclopédia”, op. cit., p. 202.



Pampulha: posição dos edifícios ao redor do lago e croquis de Niemeyer.

desejo de caracterização tipológica que estará também em Brasília, acrescido agora de um sentido monumental pouco importante em Pampulha.

Podemos considerar que a inflexão de Niemeyer rumo a uma fase mais “clássica” nos anos 1950 não se dá pela alteração de seus princípios compositivos, nem pela introdução inédita da dimensão simbólica, mas pelo desejo de trazer de volta algo da grandeza e da perenidade que a arquitetura moderna deixara de valorizar – como também defendia o movimento pela “Nova Monumentalidade” –, sem abandonar a fluidez e a leveza que marcaram sua obra desde sempre. Mas, sendo os palácios de Brasília as obras mais significativas dessa nova direção, não há como negar uma relação íntima entre a linguagem mais sóbria e os novos conteúdos a serem representados: em lugar do “paraíso hedonístico” de Pampulha, um ambiente mais respeitável mostrava-se, afinal, mais adequado aos edifícios institucionais da nova capital. O aspecto monumental dos palácios de Brasília não se deve a uma linguagem suntuosa ou grandiloqüente – incompatível com o sentido de flutuação suscitado pela leveza de suas formas –, mas a uma adequação à expressão do caráter intrínseco à sua destinação e à sua condição de marco, tanto na paisagem da cidade, quanto na história do país. Mesmo recorrendo aos ideais clássicos de beleza, Niemeyer não põe em risco sua modernidade, mas evidencia que ela não exclui a dimensão simbólica, tão valorizada na tradição arquitetônica. A monumentalidade flutuante de Brasília não é uma ruptura, mas o desenvolvimento natural de sua arquitetura.

O templo-escola de Vilanova Artigas

A origem do curso que formou a primeira geração de arquitetos modernos no Rio de Janeiro nos fornece uma boa pista sobre os possíveis vínculos entre a nova linguagem e a tradição arquitetônica. Afinal, os pioneiros cariocas tomaram contato com a disciplina estudando os exemplos e os métodos acadêmicos de projeto e não puderam implementar desde cedo um novo modelo de ensino, dado o fracasso da proposta de reformulação da Escola de Belas Artes, encabeçada em 1931 pelo então jovem diretor, Lucio Costa.

Tendo Vilanova Artigas como seu principal líder, a luta pela reformulação do ensino arquitetônico em São Paulo começou mais tarde, e talvez por isso obteve maior êxito que no Rio de Janeiro, resultando num modelo que serviu de referência para muitas outras escolas por todo o Brasil. O principal curso paulista de arquitetura vinha de outra linhagem, pois nascera como uma especialidade dentro do curso de engenharia civil da escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Ainda assim, as disciplinas de arquitetura ministradas para os engenheiros-arquitetos seguiam de perto os parâmetros do ensino tradicional acadêmico, da mesma forma que, no século XIX, os estudantes da *École Polytechnique* de Paris aprendiam arquitetura com o método de Durand, também incorporado à *École de Beaux-Arts*. Em São Paulo, o curso de arquitetura só emancipou-se da escola de engenharia em 1948 – após uma árdua batalha, da qual o jovem Artigas foi participante ativo –, mas a renovação radical do ensino teve que esperar ainda mais alguns anos.

A afirmação da profissão e a preocupação com o ensino marcaram toda a atuação do arquiteto, que se transformou na figura central da história da nova escola, sendo o responsável pelo projeto do novo edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Inaugurado em 1969, o edifício começou a ser concebido em 1962, em paralelo à reformulação geral do curso, que procurou privilegiar a formação interdisciplinar do arquiteto, abrangendo desde o desenho industrial até o urbanismo.¹ O desejo de Artigas era transformar por completo o ensino da arquitetura, livrando-o de uma vez por

¹ Em 1972, com os projetos de ensino e do edifício da faculdade de arquitetura, Artigas recebeu da União Internacional dos Arquitetos o Prêmio Jean Tchumi, “pela contribuição significativa ao ensino da arquitetura”. Apud ALBUQUERQUE, Roberto Portugal; CRUZ, José Armênio de Brito. “Anistia: uma homenagem a três professores”. In: GFAU, *Anistia na FAUUSP: a reintegração dos professores cassados pelo AI-5*. São Paulo: GFAU - Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1998. p. 7.

todas dos limites impostos tanto por uma formação predominantemente técnica, herdada do curso de engenharia, quanto por uma visão artística conservadora, vinculada à tradição acadêmica. Em suas palavras, “a reforma de ensino de 62 jogou no lixo todos os restos acadêmicos da Belas Artes do Rio de Janeiro que estavam lá dentro”.²

O desdém de Artigas pela arquitetura acadêmica – típico da ideologia moderna –, somado ao seu empenho concreto e bem-sucedido na fundação de novas bases para o ensino da disciplina, poderia desencorajar a procura de afinidades de sua obra com a tradição arquitetônica. Prosseguindo na análise de seus projetos, notamos, porém, que o próprio edifício da FAU/USP, por ter sido concebido para representar e encarnar de modo exemplar a visão do arquiteto sobre o ensino e os ideais que lhe eram mais caros – a liberdade e a convivência democrática – expressa valores simbólicos muito identificados com a tradição histórica da disciplina. Se os diálogos com a tradição evidentemente não passam por qualquer tipo de associação figurativa ou pela adoção de sistemas preestabelecidos de ordenação, é possível encontrar na configuração espacial do edifício características que, abstraídas e filtradas pela linguagem moderna do século XX, encontram referências em diversos momentos da história da arquitetura.

4.1

FAU/USP: a escola como fórum

Poderíamos começar a investigação dos vínculos do prédio da FAU/USP com a tradição clássica lembrando o diálogo entre Artigas e o historiador da arte Flávio Motta, por ocasião do concurso que consagrou o arquiteto como professor titular da escola, em 1984. O tema da argüição foi o desenho das colunas da fachada da FAU/USP, que formam um “peristilo” ao redor de um volume retangular, fechado em cima por uma pesada parede de concreto. Sendo o ponto mais expressivo da fachada, as colunas são feitas com a própria parede de concreto que desce afinando-se num trapézio invertido e com bases piramidais com vértice agudo. A interpenetração desses dois elementos é ambígua, pois não permite decidir se é a parede suspensa que desce para buscar a base, ou se é a base que sobe para apoiar a parede. Depois de desenhar a coluna no quadro negro e escrever ao lado dela a expressão de Perret que Artigas costumava citar para sintetizar sua arquitetura – “é preciso fazer cantar o ponto de apoio” – o professor Motta revela a dúvida que o persegue: seriam ainda “colunas” os elementos de apoio da

² ARTIGAS, Vilanova. In: PUNTONI, Álvaro; PIRONDI, Ciro; LATORRACA, Giancarlo & ARTIGAS, Rosa Camargo. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 28.



Artigas, FAU/USP, São Paulo, 1962-9: colunas externas.



Flávio Motta e Artigas durante a arguição do concurso para Professor Titular da FAU/USP, em 1984.

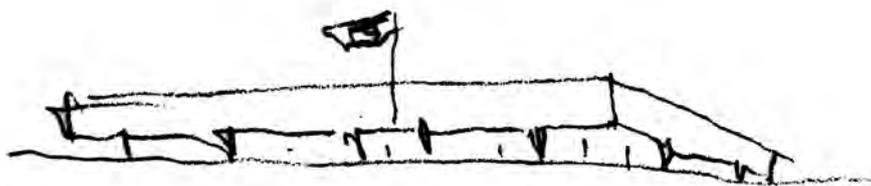
FAU/USP? É a oportunidade para Artigas lembrar que os gregos, quando realçavam com capitéis decorados a ligação do fuste e da arquitrave das colunas, estavam, a seu ver, fazendo uma “forma dialética e negativa da própria força inexorável da gravidade”.³ O arquiteto recorreu à origem mais antiga da arquitetura ocidental para ilustrar a poética da explicitação de forças contrárias que permeia sua própria obra. Ao invés de olhar para a estrutura formal do templo grego como a concretização da perfeição proporcional, com suas formas belas sob a luz em harmonia com a natureza, Artigas preferiu apontar para a maneira com que aquela arquitetura torna expressivos seus esforços de sustentação. O arquiteto faz, assim, uma interpretação muito singular da origem da arquitetura, valorizando não a relação horizontal entre arquitetura e paisagem, mas a relação vertical entre céu e terra, fundamental em sua obra, especialmente na expressão que confere ao encontro entre apoios e cobertura.

Não é, portanto, o ideal de beleza proporcional associado às formas da Grécia Antiga que interessa a Artigas. É verdade que o edifício da FAU/USP assume no exterior a tipologia genérica de um templo grego, com programa contido num volume prismático retangular, sustentado por colunas espaçadas regularmente. Embora essas características da escola estejam presentes também nos palácios porticados

³ Idem. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Nobel, 1989, p. 72.



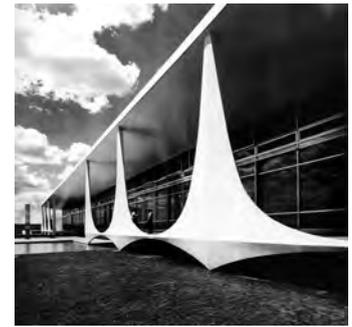
Reconstrução do Partenon, Acrópole de Atenas, iniciado em 448 a.C..



FAU/USP: croquis de Artigas.

de Brasília, há uma enorme diferença de abordagem entre as duas arquiteturas. Niemeyer, como vimos, compartilha o sentimento eminentemente clássico de harmonia com o ambiente, com o qual procura integrar sua arquitetura. Usando formas bem proporcionadas que parecem flutuar, o arquiteto faz esquecer que seus edifícios são feitos de matéria concreta, apoiada no solo. Artigas não só não quer provocar essa sensação ilusória, como explicita a tensão das forças de sustentação em seus apoios, extraindo dela sua expressão plástica. Os palácios de Niemeyer são imateriais, e sua imagem – totalmente voltada para o exterior – pode ser sintetizada nas colunas revestidas com placas de mármore luminoso, que apóiam a delgada laje de cobertura. Na escola de Artigas, por sua vez, as colunas sustentam enfaticamente a pesada caixa de concreto aparente que envolve o interior, marcada pela textura áspera das tábuas de madeira das fôrmas, deixando à mostra o processo de construção do edifício. Artigas, assim como Niemeyer, era filiado ao partido comunista, mas, ao contrário do arquiteto carioca, não se satisfazia com a busca pelas belas formas plásticas. Procurando uma poética que contivesse a dimensão política, Artigas procurava manifestar sua visão particular do materialismo dialético com a explicitação dos processos e conflitos que envolvem a arquitetura, tanto no âmbito da construção, quanto no da inserção no ambiente.

“Oscar e eu temos as mesmas preocupações e encontramos os mesmos problemas (...), mas enquanto ele sempre se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu as exponho claramente. Em minha opinião, o papel do arquiteto não consiste numa acomodação; não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor.”⁴

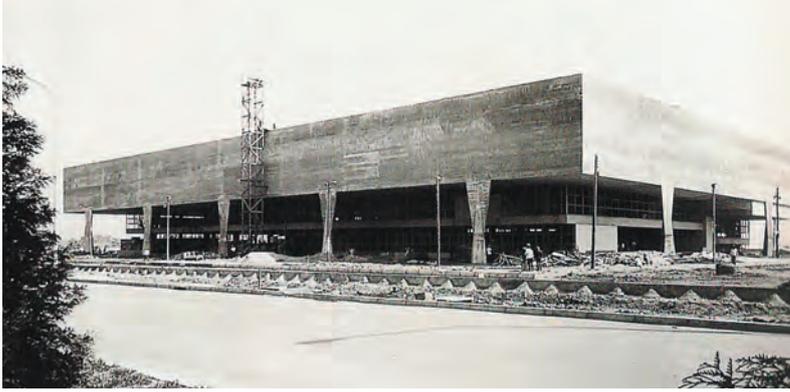


Niemeyer: Palácio da Alvorada, Brasília, 1956-8.



FAU/USP: vista externa.

⁴ Idem, apud BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 302.



FAU/USP: vista geral do volume.

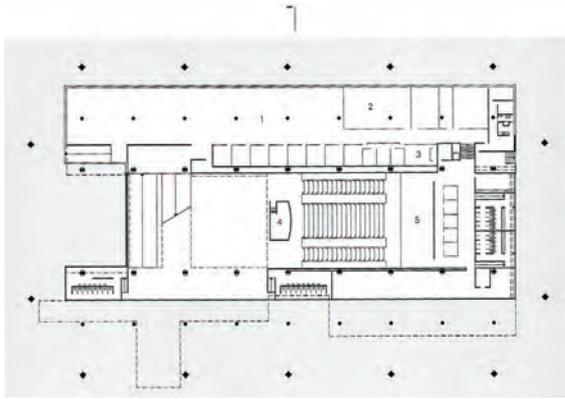
Artigas expõe as marcas da construção nas peças de concreto aparente não para obter uma dramaticidade plástica, como Le Corbusier em sua fase “brutalista”, mas para revelar o *processo* envolvido na construção daquelas formas, resultado do trabalho humano. O efeito geral do edifício, com suas enormes empenas opacas, é o de sobriedade e discrição, embora sua presença seja de certa forma imponente devido às grandes dimensões de seu volume (110m de largura por 66m de comprimento). Mesmo os andares inferiores mais transparentes não contribuem para a mobilização plástica da fachada, pois, por serem muito recuados, ficam quase sempre na sombra. Se o edifício da FAU/USP possui semelhança tipológica com o templo grego, ela se dissolve logo no peristilo, cujo espaço, pouco atingido pela luz, é atraído antes para o interior que para o exterior do edifício.

“Sempre achei que a obra que eu fazia não era para ser olhada do lado de fora, mas era para ser um espetáculo para quem desfruta dela”,⁵ dizia Artigas, e, de fato, é somente do lado de dentro que o arquiteto faz o edifício pulsar.

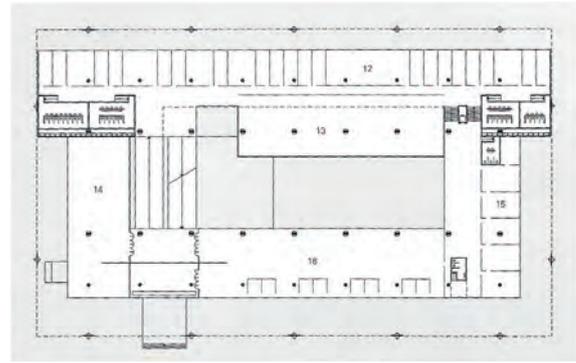
⁵ ARTIGAS, *A função social do arquiteto*, op. cit., p. 33.



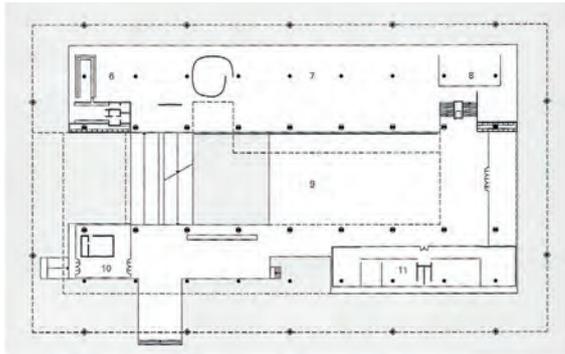
FAU/USP: vista interna a partir do Salão Caramelo.



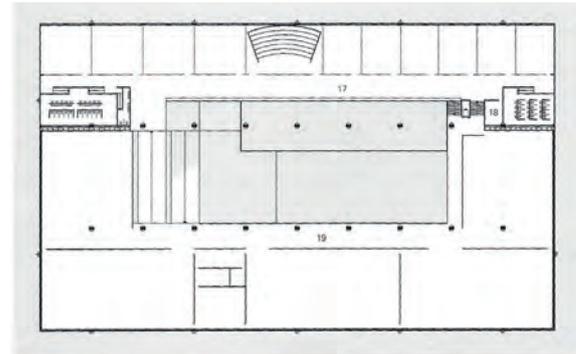
FAU/USP: Planta subsolo, oficinas e auditório.



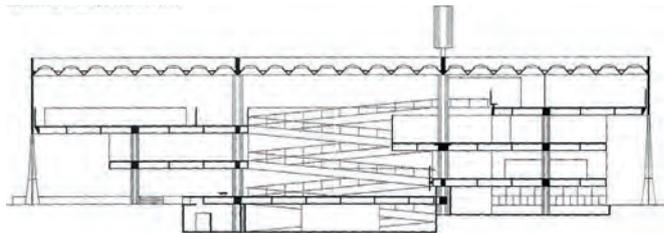
Planta diretoria e convivência.



Planta biblioteca e departamentos.



Planta estúdios e salas de aula.



Corte transversal.

Enquanto a simplicidade austera predomina na aparência exterior, a sensação é inteiramente modificada no interior da escola: o espaço se expande numa rica configuração volumétrica, que oferece ao visitante distintas visadas a cada metro percorrido. A fluidez que domina o espaço interno é uma característica inaugurada com o advento da arquitetura moderna, e constitui um dos princípios fundadores da nova espacialidade do século XX. Para explicitá-la, o arquiteto evitou ao máximo usar divisões verticais para organizar o programa. A solução adotada, já experimentada em outros projetos, foi distribuir as funções em duas alas, dispostas em meios níveis e conectadas por rampas. São esses planos inclinados que conduzem o usuário da entrada até o pavimento superior, num percurso contínuo sem a interposição de quaisquer barreiras. Entre as alas há um grande pátio central, chamado Salão Caramelo, de onde se podem avistar os diversos órgãos do edifício. De um lado estão, em ordem ascendente, a administração, a biblioteca e os estú-



FAU/USP, o pátio central do Salão Caramelo domina o espaço interno.

dios dos alunos, esses últimos separados por paredes baixas. Do outro lado estão os laboratórios gráficos, fotográficos e de maquetes, a lanchonete e a área livre do grêmio, os departamentos e, por último, as salas de aula, único setor que toca o plano da cobertura. Essa é uma retícula estrutural com domos translúcidas que conferem uma iluminação homogênea a todo o edifício. A organização formal dos blocos é extremamente movimentada, com alternância de planos recuados ou avançados, fechados com vidro ou concreto, e áreas abertas para o exterior.

Se o edifício concentra a atenção no espaço interno, não é na Antigüidade grega – cuja tipologia principal, o templo, tem seu interesse voltado para fora – que encontraremos as associações mais interessantes para o diálogo do edifício de Artigas com a tradição clássica. A amplitude interior é mais própria à espacialidade *romana* e às suas muitas reinterpretações ao longo da história. A sensação de amplitude que se tem no interior do edifício da FAU/USP se deve não apenas à dinâmica moderna de sua configuração espacial, mas também à contribuição significativa de um elemento tantas vezes usado na história da arquitetura: *o grande salão central*. É o “vazio” do chamado Salão Caramelo que permite que o olhar perceba a todo momento a dimensão total do edifício, tanto na horizontal quanto na vertical, e que provoca a sensação de unidade interior que o caracteriza. A espacialidade interiorizada da FAU/USP, girando em torno de um pátio central, é a principal pista para pensar sua eventual relação com o passado, tomando como referência a arquitetura romana – marcada pela delimitação precisa de lugares cercados por paredes – em oposição à arquitetura grega, caracterizada pela exterioridade.

Na Roma republicana, a atividade do arquiteto era reconhecida como fundamental para o funcionamento da sociedade, pois era ele o responsável pelas grandes e numerosas obras de engenharia e infra-estrutura do Estado. Vinculada sobretudo ao atendimento das necessidades práticas, a atividade da construção, como definiu Argan, “não aspira ao conhecimento especulativo, mas à posse prática do mundo”.⁶ Isso ajuda a explicar o fato de a arquitetura romana ter desenvolvido sua linguagem original em estrita relação com as técnicas construtivas – cada vez mais importantes conforme crescia a demanda por obras grandiosas. Suas formas são geradas pela articulação estrutural de grandes muros de alvenaria com vãos em arco e coberturas em abóbadas. Da arquitetura grega foi incorporado o vocabulário das ordens clássicas, aplicado a uma gama tipológica mais ampla, que, destinada a atender às diferentes exigências práticas controladas pelo Estado, não se prendia aos padrões ideais de beleza proporcional.

Esse sentido cívico alimentou também a arquitetura de Artigas, para quem a atividade profissional era indissociável da responsabilidade social. Sua formação técnica favorecia não apenas um domínio dos processos construtivos, mas também uma postura mais prática, voltada para a *ação* no mundo real, em oposição à idealidade plástica de Niemeyer. Nos palácios de Brasília, o arquiteto carioca não apenas reinterpretou a tipologia do templo grego como também deu atenção especial à proporção das formas, procurando equilibrá-las harmoniosamente. Se a arquitetura de Artigas não adere a uma concepção ideal de beleza, pode suscitar comparações com a Antigüidade no âmbito do *tipo* arquitetônico – entendido como *esquema conceitual* aberto a distintas interpretações formais. Como explica Argan:

“Diversamente do cânon grego, que consiste em um sistema de relações ou proporções ideais, o tipo é um esquema de distribuição de espaços e de partes em relação à função prática ou representativa do edifício. O *tipo*, mesmo conservando o esquema, permite as mais amplas possibilidades de variantes na determinação formal e na decoração”.⁷

Dentre os tipos arquitetônicos desenvolvidos pelos romanos, o templo não é a melhor referência para o diálogo da escola de Artigas com a tradição clássica, pois as cerimônias sagradas romanas ocorriam do lado de fora do edifício, assim como na Grécia. O Panteão de Roma, com seu salão cilíndrico coberto com uma cúpula vazada no centro, é um exemplo singular dentre os edifícios sagrados romanos, pois foi concebido de acordo com o desejo do impera-

⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: da Antigüidade a Duccio - vol. 1*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 167.



Exemplo de estrutura mural da construção romanoa.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 170.



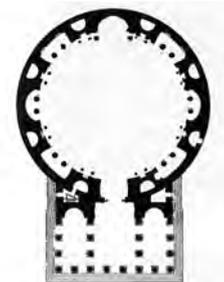
Reconstrução do Coliseu, Roma, 70-80 d.C., combinação das ordens clássicas com muros e aberturas em arco.

dor Adriano – profundo admirador da cultura grega – como a forma *ideal* do templo redondo.⁸ A basílica – edifício de enormes proporções que funcionava como centro administrativo, judiciário e de negócios – era, por sua vez, o típico edifício público com vida interior, tendo posteriormente dado origem às igrejas cristãs. Enquanto nos templos gregos e romanos a colunata era um elemento externo ao volume, na basílica ela é levada para dentro do edifício, o que confere plasticidade ao grande salão coberto freqüentado pela população. Se a configuração tipológica da basílica tem semelhanças com o salão da FAU/USP, não se pode dizer o mesmo das características estáticas de seu espaço interno, dada tanto pela rígida simetria axial quanto pelo peso das massas murais. Essa espacialidade definida por contornos construídos encontra seu equivalente urbano no fórum – praça pública onde funcionava o mercado – cujas configurações não possuem a mesma rigidez espacial, sendo mais complexas e dinâmicas que as da basílica. O fórum é, portanto, a referência romana mais interessante para a escola de Artigas, pois tratava-se de um “vazio” urbano qualificado por edifícios circundantes, que desempenhava um papel vital na vida da cidade. Segundo Argan,

“organismos abertos como os *fóruns* (mercados) podem ser considerados como verdadeiros e autênticos organismos arquitetônicos ou tipos de edifícios: quase sempre a função dominante dos edifícios que delimitam sua área é a de abrigar atividades complementares às do fórum, e definir sua forma arquitetônica”.⁹



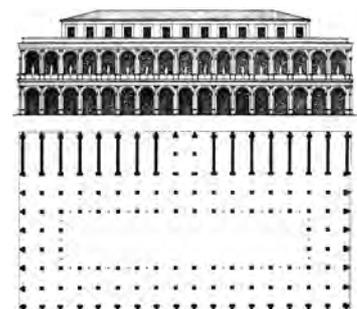
Modelo de Roma Imperial (início do século IV d.C.): o fórum imperial estende-se do canto inferior esquerdo ao centro e o fórum antigo segue o alinhamento que aponta para o Coliseu.



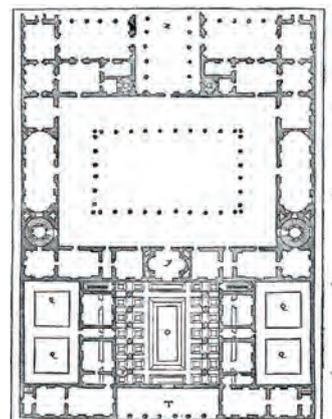
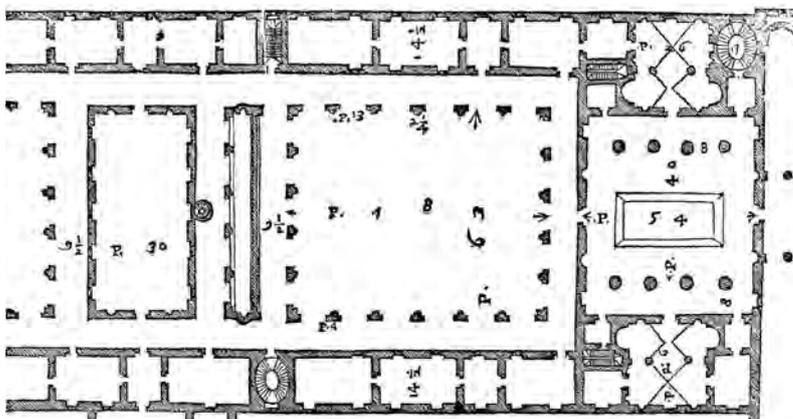
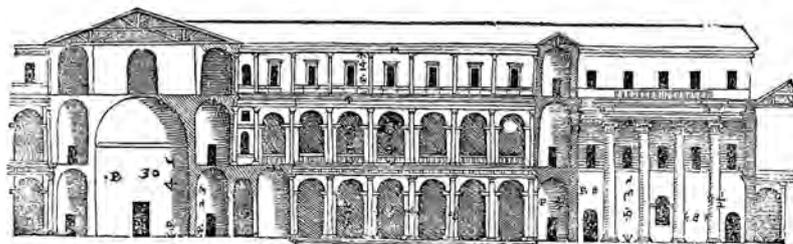
Panteão de Roma, reconstruído por Adriano em 124 d.C.: vista interna e planta.

⁸ Conferir idem, ibidem, p. 180.

⁹ Idem, ibidem, p. 172.



Basilica de Júlia, Roma, C. 46 a.C.: reconstrução da fachada e planta.

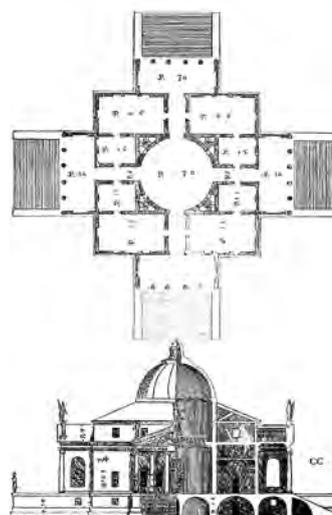


Desenhos de Palladio: Convento de la Carità, Veneza, 1561, planta e corte; reconstrução da casa romana.

O Salão Caramelo – pátio banhado de luz natural e envolvido pelos “edifícios” que abrigam o programa da escola – funciona como uma praça, que, trazida para dentro do edifício, confere a ele caráter urbano, público. Seguindo seu espírito cívico, Artigas desejava criar no interior do edifício um ambiente favorável às trocas entre os indivíduos, de um modo livre e democrático, como na cidade.

A idéia da equivalência entre o espaço público das praças e o interior dos edifícios percorreu uma longa trajetória na história da arquitetura. Vitruvius dedicou boa parte do livro VI de seu tratado *Da Arquitetura* para descrever as características das casas romanas, cujos cômodos organizavam-se ao redor de espaços centrais agregadores como o átrio, ambiente de recepção pública, e o pátio, reservado à família.¹⁰ Na interpretação que o seiscentista Andrea Palladio fizera do texto de Vitruvius, a casa romana típica possuía o mesmo princípio organizador que a cidade, sendo o pátio central, rodeado por cômodos, equivalente à praça pública – ou fórum –, cercada de edifícios. Desejando a máxima fidelidade aos antigos, Palladio organizava seus palácios urbanos e *villas* segundo um princípio hierárquico, com a disposição dos cômodos ao redor de pátios descobertos ou vestibulos cobertos de grande altura, que condensavam o sentido monumental dos edifícios. Dentre as obras de Palladio, o Convento da Carità, construído em Veneza em 1561, é a que mais se aproxima do modelo residencial romano, e sua casa mais conhecida, a *Villa Rotonda*, realizada em 1550 nas proximidades de Vicenza, é uma interpretação do

¹⁰ Conferir VITRÚVIO. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec; FUPAM - Fundação Para a Pesquisa Ambiental, 1999, pp. 140-57.



Desenhos de Palladio: *Villa Rotonda*, Vicenza, 1550, planta e corte/elevação.

mesmo modelo, tendo como foco o espaço coberto do vestíbulo. Palladio procura aplicar em seus edifícios as regras de perfeição geométrica e proporcional que estariam, segundo a visão humanista da época, em consonância com a idéia de harmonia cósmica. Colin Rowe comparou o raciocínio matemático de sua arquitetura às estratégias modernas de projeto das *villas* de Le Corbusier dos anos 1920. Como vimos, o edifício de Artigas não é dotado desse sentido idealizado de beleza proporcional e geométrica, em comunhão com a natureza. Será mais interessante, portanto, pensar sua relação com a tradição a partir de outros exemplos da história.

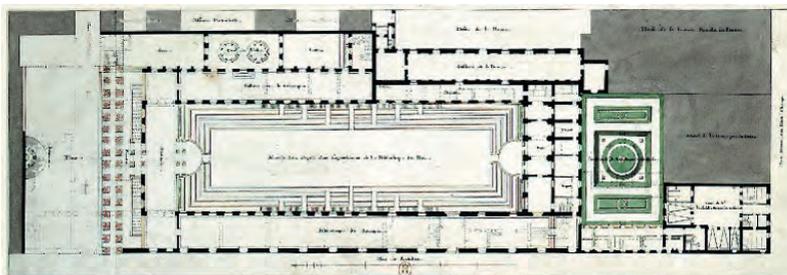
4.2

O espaço cívico e o Neoclassicismo

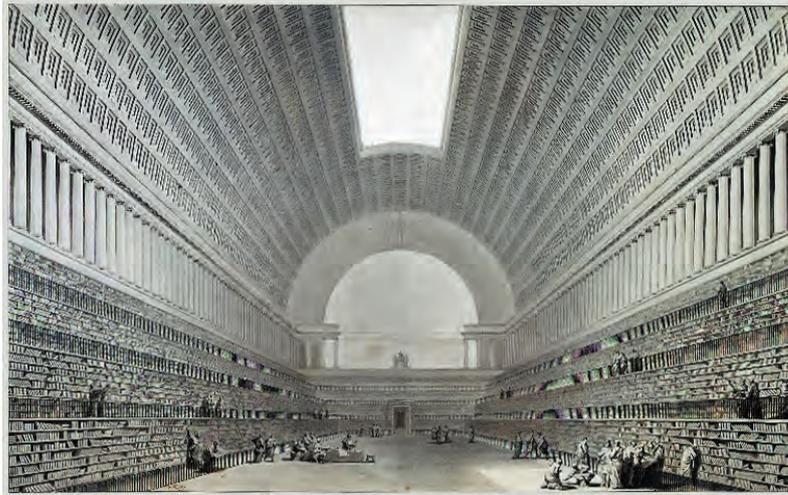
Apesar de ter operado uma grande revolução no modo de articular os elementos, a arquitetura neoclássica continuou dotando seus edifícios de grandes salões centrais. Esses espaços, porém, deixam de ser articulados segundo regras proporcionais preestabelecidas – vinculadas à idéia de harmonia cósmica – e passam a ser um recurso quase obrigatório para conferir aos edifícios expressão simbólica associada a valores cívicos. Mostra disso é a freqüência com que essa configuração espacial aparece nos projetos apresentados para os concursos da *Académie Royale d'Architecture* de Paris a partir das últimas três décadas do século XVIII.¹¹ Como aponta Richard Etlin, “como um legítimo descendente do Iluminismo, Boullée provê cada um de seus edifícios cívicos com um espaço com as características de um templo consagrado à idéia da instituição ali abrigada”.¹² O autor lembra que, no projeto para a *Bibliothèque Royale de Paris*,

¹¹ Conferir ETLIN, Richard A. *Symbolic space: french Enlightenment architecture and its legacy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p. 24.

¹² Idem, *ibidem*, p. 20 (tradução minha).



Boullée, *Bibliothèque Royale de Paris*, 1785: planta e cortes.



Bibliothèque Royale de Paris: perspectiva do salão central.

concebido como uma tradução arquitetônica da Escola de Atenas de Rafael, Boullée imaginou o salão principal como “um gigantesco anfiteatro de livros onde as sombras das grandes mentes do passado estariam em comunhão, por assim dizer, entre si mesmas e com os leitores”.¹³ O discurso de sua arquitetura, centrado em temas morais e ideológicos, não dependia de expedientes literários, como a adoção de elementos figurativos da tradição, mas de uma identidade fundamental entre idéia e forma arquitetônica. E era no espaço central que Boullée provocava o ápice da experiência estética que traduziria a dimensão simbólica do edifício, concentrando ali a expressão de seu *caráter*.

Sendo o Neoclassicismo a origem histórica da arquitetura moderna, trata-se de outra boa referência para compreender a relação do edifício de Artigas com a tradição da disciplina, sobretudo no que se refere à dimensão simbólica. Evidentemente não é possível negligenciar os aspectos que contrastam produções separadas por pelo espaço de dois séculos de intensas transformações no campo arquitetônico, bem como na cultura em geral. Seria muito fantasioso imaginar o edifício da FAU/USP como uma “arquitetura falante”, expressão associada às obras dos mestres neoclássicos Boullée e Ledoux, pela maneira inédita com que eles manipulavam os elementos arquitetônicos, aguçando seu caráter comunicativo e simbólico. Essas qualidades icônicas estão presentes também na arquitetura de Niemeyer, mas o edifício de Artigas é uma presença quase muda na paisagem rarefeita da Cidade Universitária.

Muito viva na época do Iluminismo, a crença na capacidade de os monumentos dedicados aos grandes ideais serem propulsores de comportamentos exemplares teve longa duração, chegando ainda com fôlego à arquitetura do século XX. Os construtivistas russos, cuja experiência



Rafael Sanzio, *Escola de Atenas*, Vaticano, 1508-11

¹³ Idem, *ibidem*, p. 20 (tradução minha).

foi importante para a construção da ideologia reformista moderna, procuravam expressar na arquitetura os valores dinâmicos da revolução soviética, dando ênfase aos programas coletivos chamados de “condensadores sociais”. Na concepção de Artigas, sempre preocupado em explicitar e desenvolver o caráter político de sua arquitetura, o edifício da FAU/USP deveria favorecer a experiência democrática. Em suas palavras,

“a sensação de generosidade espacial que sua estrutura permite aumenta o grau de convivência, de encontros, de comunicação. Quem der um grito, dentro do prédio, sentirá a responsabilidade de ter interferido em todo o ambiente. Aí, o indivíduo se instrui, se urbaniza, ganha espírito de equipe”.¹⁴

Se a concepção democrática – expressa na continuidade espacial – domina o partido geral do projeto, é no Salão Caramelo que sua conotação simbólica se concretiza mais claramente. Configurado como um *fórum*, trata-se não apenas de um local reservado à realização de exposições, festas, debates, assembléias e das mais variadas manifestações universitárias, mas sobretudo de um espaço que, por ser central e sempre visível no interior do edifício, está permanentemente convidando a comunidade da escola a realizar atividades coletivas e lembrando-a de sua importância, mesmo quando está vazio.

É preciso ressaltar que idéias como essa podiam ser consideradas extremamente subversivas na época das acirradas oposições políticas, o que ajuda a entender o afastamento compulsório de Artigas da escola em 1969, em razão do endurecimento da ditadura militar que se instalara no país cinco anos antes. O arquiteto não deixa dúvidas quanto à sua visão da arquitetura como veículo de transmissão de idéias:

“Esse valor comunicativo gigantesco, que a forma arquitetônica de localizar o espaço tem, passa a dialogar com o homem, mesmo como obra humana, e ganha personalidade, que é imutável em relação às idéias que a fizeram no tempo”.¹⁵

Num ambiente de plena repressão à democracia, lá estava o Salão Caramelo a exaltá-la. Sua grande capacidade de comunicação deve-se, em boa medida, à sua monumentalidade – entendida, no sentido moderno, como a qualidade de manter vivos valores elevados e identificados com a comunidade. Essa qualidade é alcançada com uma configuração plástica que, com meios absolutamente abstratos e modernos, reinterpreta uma tipologia muito presente na



Konstantin Melnikov, Pavilhão Soviético da Exposição de Artes Decorativas de Paris, 1925

¹⁴ ARTIGAS, *Vilanova Artigas*, op. cit., p. 101.

¹⁵ Idem, *A função social do arquiteto*, op. cit., p. 20.



FAU/USP: Salão Caramelo ocupado em 1968, na ocasião da assembléia anual de discussão do ensino de arquitetura, chamada de "Fórum".

tradição arquitetônica, tanto no fórum romano, quanto nos salões centrais da arquitetura neoclássica.

Mesmo sem haver no Brasil grandes monumentos dessa tradição, seria difícil ter escapado completamente de sua influência tendo em vista os fortes laços de dependência que ligaram o país à cultura européia desde a época colonial até pelo menos meados do século XX. A vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, representou um importante marco nesse processo, pois pôde consolidar o projeto de implantar aqui um sistema atuante de difusão cultural, amparado pela Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Dentre os diversos artistas enviados pela Missão, destaca-se Grandjean de Montigny, arquiteto de algum prestígio em Paris, onde conquistara diversos prêmios na *École d'Architecture*, e que se tornaria a figura mais importante na história do Neoclassicismo no Brasil. Mais que pela elevada qualidade de seus projetos e obras, a contribuição de Montigny alcançou sua abrangência sobretudo por sua atuação didática à frente da academia, tendo sido responsável também pelo projeto do edifício que sediou a nova escola. Segundo Roberto Conduru, trata-se de uma

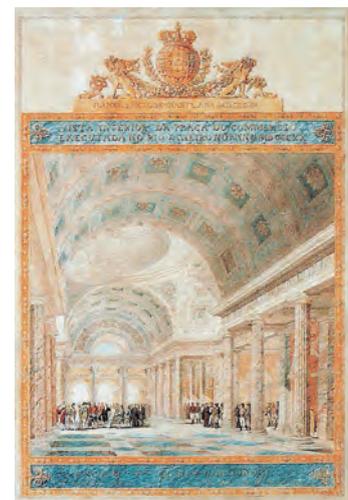
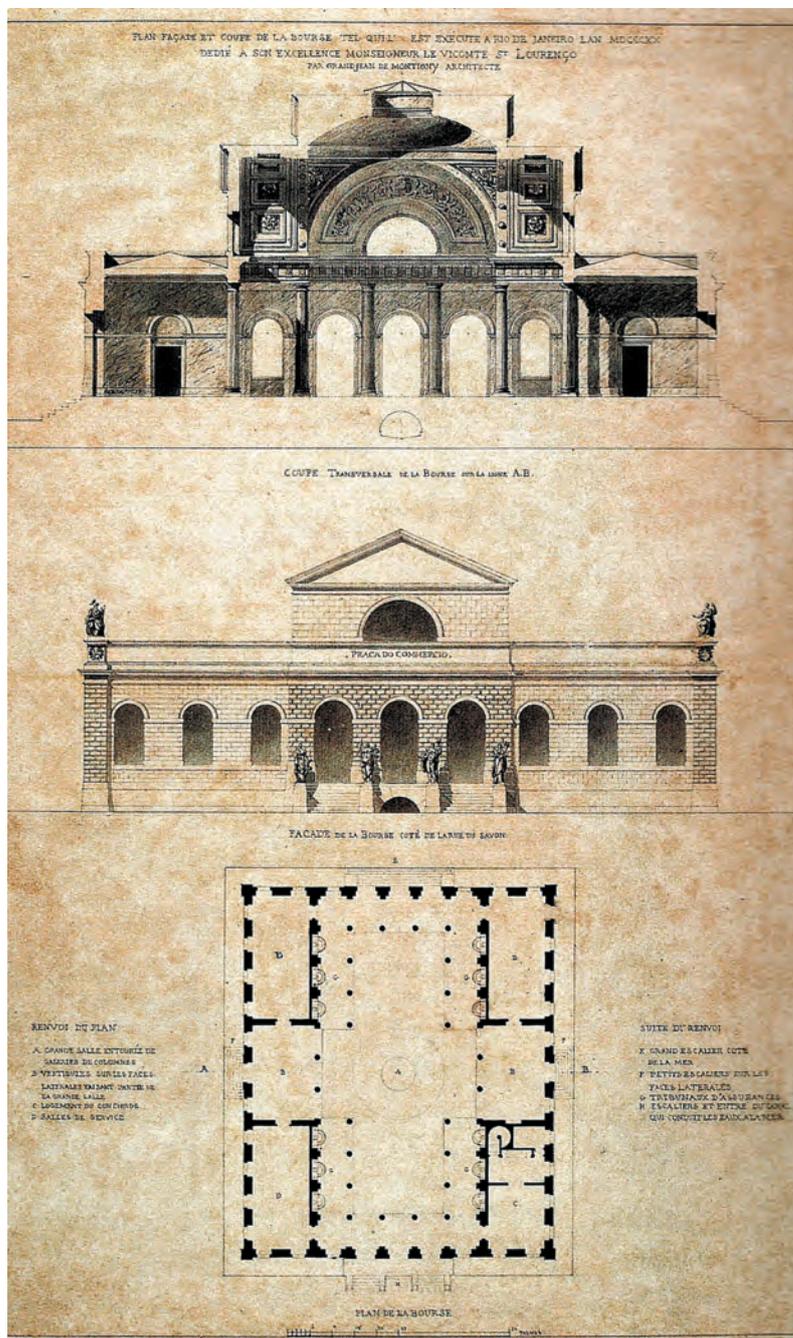
“coincidência na autoria do projeto do edifício e na orientação do ensino de arquitetura só observável novamente no Brasil nos anos 1960, com Vilanova Artigas, autor do projeto do edifício e principal referência do curso da FAU/USP”.¹⁶

Podemos dizer que ambos os arquitetos compartilhavam ainda da preocupação em valorizar a dimensão pública de

¹⁶ CONDURU, Roberto. “Grandjean de Montigny - um Acadêmico na Selva”. In: BANDEIRA, Julio; XEXÉU, Pedro; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003, p. 180.

sua profissão, conferindo-lhe caráter civilizatório. Embora atuando em situações culturais e sociais tão distintas, algo da consonância de intenções entre os arquitetos pode ser observada também em alguns de seus edifícios, como na FAU/USP e na Praça do Comércio do Rio de Janeiro, de 1819, cuja espacialidade deriva da tipologia da basílica romana. Como observou novamente Conduru,

“ainda que a perspectiva aquarelada da Praça do Comércio apresente espaços com dimensões e proporções maiores do que as do edifício, revela a grandiosidade pretendida e razoavelmente alcançada pelo arquiteto. Monumentalidade que so-



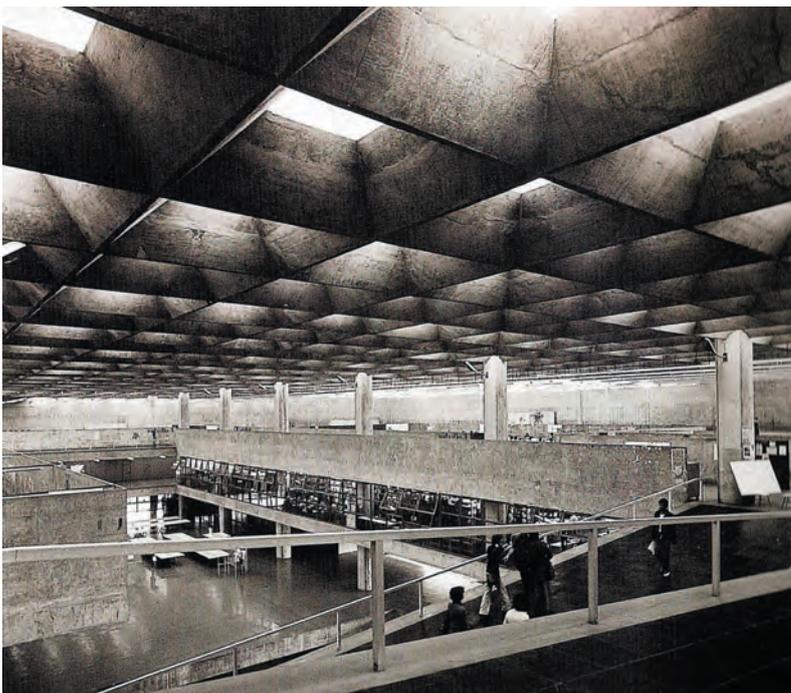
Desenhos de Grandjean de Montigny para a Praça do Comércio do Rio de Janeiro, 1819-20.



Interior da Praça do Comércio do Rio de Janeiro, atual Casa França-Brasil.

bressai também devido ao contraste existente entre as escalas da fachada e do interior, com a discreta severidade externa guardando a surpresa espacial interna. Contraste que permite comparar esse edifício com as estruturas espaciais criadas por Vilanova Artigas, como no edifício da FAU/USP, embora estas sejam mais porosas em relação ao exterior e espacialmente fluidas”.¹⁷

¹⁷ Idem, *ibidem*, pp. 191-8.



Interior da FAU/USP: espaço organizado em torno do Salão Caramelo.

Mas além do “contraste” entre exterior e interior, podemos estender a comparação ao sentido de monumentalidade dos dois edifícios, pois Artigas desejou corporificar no edifício da FAU/USP seus mais elevados ideais, um procedimento familiar ao neoclássico Montigny. Assim como nos típicos saguões centrais filiados à tradição palladiana, e também à neoclássica, o Salão Caramelo amplia-se na altura e recebe luz da cobertura, oferecendo, ainda, visão privilegiada da principal circulação vertical. Articulados pelo raciocínio planar moderno que rege o edifício da FAU/USP, todos esses elementos distribuem-se nele de maneira distinta daquela tradição. A começar pelo fato de que o salão não é a entrada da escola, nem seu centro de distribuição, pois é lateral ao eixo de circulação das rampas, embora seja plenamente visível ao longo delas. A luz zenital, que nos edifícios tradicionais – como a Praça do Comércio de Montigny – serve para reforçar o ponto central do espaço, penetra a FAU/USP de modo homogêneo por toda a área de cobertura reticulada por domos translúcidos, provocando o efeito inverso de dispersar o olhar e conduzi-lo às bordas do volume, evitando o efeito cênico de focalização do centro.¹⁸ O salão central da escola não deixa, porém, de atrair para si o olhar, pois, em grande parte do edifício, fechado com as empenas de concreto, não se pode olhar para fora. Essa atração não implica, porém, uma hierarquização excessiva, pois a amplitude vertical do salão é contraposta à atenção horizontal do teto homogêneo que cobre todo o edifício de modo indistinto. O projeto é, afinal, norteado pelas estratégias modernas, e por isso sua planta permite um circuito fluido, sem se prender a eixos rigorosos de simetria. Os próprios limites do Salão Caramelo são muito variados, com áreas transparentes, outras abertas e um bloco cego que avança em balanço sobre o perímetro do piso.

A linguagem moderna do edifício não impede a manifestação de sua dimensão simbólica. Não é à toa que o Salão Caramelo é dominado numa das faces pelo corpo da biblioteca, cujo fechamento em vidro de piso a teto a transforma numa vitrine iluminada, sinalizando sua importância para a escola. O Salão Caramelo assume plenamente sua condição de foco central quando é ocupado por atividades coletivas, povoado de pessoas. É assim que a escola de Artigas dialoga de modo mais intenso com as referências da tradição, realizando uma atualização moderna do tipo romano do fórum, e incorporando, ao mesmo tempo, a dimensão simbólica e cívica tão explorada pelos neoclássicos, com sua alusão no espaço à experiência coletiva e democrática.

¹⁸ Segundo Condruru [op. cit.], o edifício da Praça do Comércio contava também com aberturas altas nas paredes externas (destruídas por ocasião da reforma dos anos 1980), que proviam o interior de iluminação para as atividades que ali se desenvolviam. Embora ajudassem a caracterizar as várias centralidades do edifício, essas aberturas não se confundiam em hierarquia com o lanterim sobre o cume da abóbada, destinado a garantir importância máxima ao centro geométrico da composição, iluminado de modo cênico.



Interior da FAU/USP: a biblioteca ocupa posição destacada, dominando uma das faces do Salão Caramelo.

4.3 Artigas e Frank Lloyd Wright

A espacialidade interior e o espírito cívico da arquitetura romana, e também sua interpretação neoclássica, funcionam como uma referência interessante para pensar a relação da escola de Artigas com a tradição clássica. O mesmo ocorre de maneira bem menos intensa com a arquitetura grega, marcada pela exterioridade plástica e pela concepção ideal de beleza proporcional das formas, que tem maiores afinidades com a obra de Oscar Niemeyer. De certa maneira, as diferentes concepções espaciais desses dois arquitetos brasileiros encontram um paralelo na distinção que Bruno Zevi faz entre as obras de Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, evidente na apreciação de ambos sobre a arquitetura do templo grego:

“O templo grego é caracterizado por uma enorme lacuna e uma supremacia incontestada através de toda a história. A lacuna consiste na ignorância do espaço interior, a glória na escala humana. Se ainda hoje vemos opostos nos seus juízos os dois mais conhecidos arquitetos modernos e assistimos à admiração que Le Corbusier lhe manifesta e ao desprezo de Wright, isto depende de uns terem considerado a negação do espaço e outros a escala humana”.¹⁹

O crítico e historiador da arquitetura dedicou boa parte de seus estudos a compreender a obra de Wright, e defendia a tendência “orgânica” do mestre norte-americano contra o formalismo plástico filiado à linguagem corbusiana.²⁰ Embora Wright tenha manifestado diversas vezes sua repulsa à arquitetura tradicional do ocidente, sua obra não estaria isenta de ser “contaminada” por ela. Isso é especialmente evidente em alguns de seus edifícios públicos, cujos amplos espaços internos exerceram reconhecida influência sobre Artigas,²¹ que alternou ao longo de sua carreira movimentos de aproximação e distanciamento com relação ao mestre norte-americano.

Com suas *prairie houses*, construídas na década de 1900, Wright era um dos primeiros a romper com a arquitetura eclética, inaugurando alguns dos princípios mais fundamentais para o desenvolvimento da arquitetura moderna – o espaço dinâmico e fluido, concebido com a interpenetração de planos e de volumes abstratos, que se expandem a partir da lógica interior e deixam à mostra as técnicas envolvidas na construção. Nas casas construídas por Artigas em São Paulo entre 1940 e 1943, a linguagem nitidamente “wrightiana” se faz sentir não apenas na con-

¹⁹ ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978, p.48.

²⁰ Enquadrada nessa tendência, a arquitetura de Oscar Niemeyer foi alvo de duras críticas de Zevi. Conferir WISNIK, Guilherme. “Doomed to Modernity”. In: FORTY, Adrian; ANDREOLLI, Elisabetta. *Modern Brazilian Architecture*. Phaidon Press, London, 2004 (no prelo).

²¹ Conferir ARTIGAS. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”. In: *Caminhos da Arquitetura Moderna*. São Paulo: LECH - Livraria Editora de Ciências Humanas, 1981.



Frank Lloyd Wright, *Robie House*, Chicago, 1906-9.

tinuidade espacial interna, mas também na expansão desse interior para fora, no jogo complexo de volumes que avançam horizontal e assimetricamente sobre o terreno, cobertos por telhados virtuosos de grandes beirais. Exemplos da espacialidade desse período são a “casinha” que construiu para si em 1942 – cujos ambientes são dispostos ao redor de um núcleo fechado que concentra o banheiro, a bancada da cozinha e a lareira, interligando-se num percurso circular ininterrupto – e a residência Rio Branco Paranhos, de 1943 – que apresenta uma expansão volumétrica ainda mais desimpedida, acomodando os ambientes em diversos níveis sobre o terreno muito íngreme. Segundo João Masao Kamita, Artigas preferia a honestidade construtiva de Wright, compatível com as possibilidades da técnica artesanal disponível àquela época em São Paulo, ao racionalismo das casas paulistas do pioneiro Gregori Warchavchick, que, em sua visão, escondiam essa mesma técnica por trás de uma aparente modernidade.²²

Embora identificado com a valorização dos ideais democráticos de Wright, o engajado Artigas, recém-ingresso no Partido Comunista, não tardaria a reconhecer os limites



Artigas, primeira residência do arquiteto, a “casinha”, São Paulo, 1942.

²² KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.



Artigas, Residência Rio Branco Paranhos, São Paulo, 1943.

do alcance social da linguagem “individualista” do mestre americano, e a procurar novas referências para o desenvolvimento de sua arquitetura. Aproximou-se então do racionalismo de Le Corbusier, mas, depois de alguns anos, voltou seu espírito crítico para ele também. No clima de acirramento da Guerra Fria, fazia sentido enquadrar as obras de ambos os mestres como representantes do “imperialismo americano”, como expressou Artigas em seus áspersos artigos do início dos anos 1950.²³

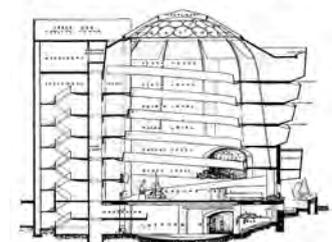
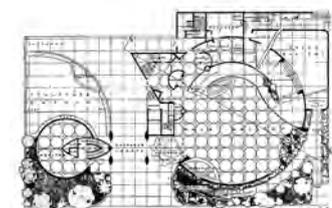
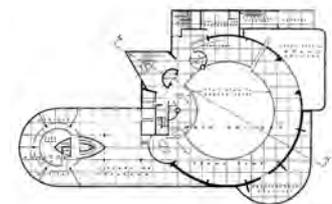
Já em 1960, o arquiteto foi encarregado de escrever uma breve apresentação da obra de Wright, para o catálogo da exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.²⁴ Distante do tom belicoso dos textos da década anterior, seja porque não convinha à ocasião, seja porque a maturidade lhe devolvera a afeição pelo mestre, Artigas não se furta a reconhecer no arquiteto americano um personagem fundamental para o desenvolvimento da arquitetura moderna. Ao apresentar a abordagem projetual de Wright, passa de modo genérico pelas casas e cita nominalmente apenas três obras, sendo elas o *Larkin Building* (Buffalo), o *Unity Temple* (Oak Park), ambos do início dos anos 1900, e o Museu Guggenheim (Nova Iorque), construído cinco décadas mais tarde. Não à toa, podemos ver nesses edifícios uma relação direta com a espacialidade interior que Artigas começara a empregar por essa época, e que atinge o auge logo em seguida, no edifício da FAU/USP.

O Museu Guggenheim, cujo projeto teve início em 1943, foi uma das últimas obras de Wright a ser construída, tendo sido inaugurado somente em 1959, apenas dois anos antes de Artigas iniciar o projeto da FAU/USP. Por fora, a forma espiralada do edifício gera um curto-circuito na malha ortogonal que determina a rígida volumetria dos prédios da cidade, o que, para Artigas, era “sem dúvida um gosto na paisagem monótona de arranha-céus de Nova Iorque”.²⁵

²³ Conferir ARTIGAS. “Le Corbusier e o Imperialismo” e “Os caminhos da arquitetura moderna”. In: *Caminhos da arquitetura moderna*, op. cit.

²⁴ Idem. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”. In: *Caminhos da arquitetura moderna*, op. cit.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 92-3.



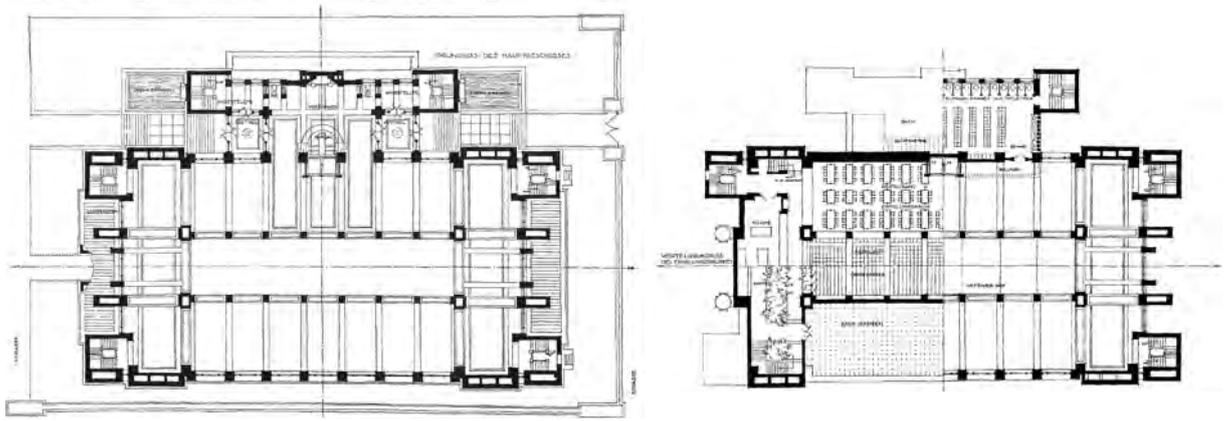
Frank Lloyd Wright, Museu Guggenheim, Nova Iorque, 1943-59: vistas externa e interna, plantas e corte.

Mas a verdadeira polêmica em torno do projeto de Wright foi causada pela solução museológica sem precedentes históricos. O museu foge completamente do sistema tradicional de galerias cúbicas para a fruição de objetos de arte, sem adotar sequer a referência horizontal do piso, pois as obras ficam dispostas nas paredes que acompanham as rampas espiraladas, que, por sua vez, conduzem o visitante num passeio contínuo de cima abaixo do edifício. Podemos observar também no edifício da FAU/USP que o percurso ininterrupto das rampas reforça o sentido de continuidade do espaço interno, ainda que a solução formal seja bastante distinta. A escola de Artigas é contida num volume retangular, e as rampas fazem uma conexão ponto a ponto, ligando as duas alas dispostas em meios níveis, sem se confundir com os limites do espaço, como no museu.

Apesar de toda a radicalidade e inovação do Museu Guggenheim, seu espaço espiralado gira em torno de um grande saguão iluminado por cima, que, como vimos, compõe a longa tradição da tipologia de espaços centralizados, e será outro aspecto em comum com o edifício da FAU/USP. Mas nessa época é mais difícil pensar nas eventuais aproximações de Wright com a tradição clássica, pois essas já haviam se tornado bastante abstratas. Como veremos a seguir, nas obras institucionais do início de sua carreira podemos observar a presença mais viva das referências tradicionais.

Em 1904, quando convidado a projetar a sede administrativa da *Larkin Company*, Wright já era bastante reconhecido por suas *prairie houses*, mas tinha tido poucas oportunidades de construir edifícios que não fossem para fins residenciais. O partido do *Larkin Building* chama a atenção por sua configuração reclusa, voltada para o interior, exibindo para a rua maciços volumes simétricos e verticais ora cegos, ora com poucas aberturas, possivelmente porque o edifício tinha vizinhos incômodos, como uma linha de trem e uma fábrica de gás. As características exteriores contrastam com a expansão horizontal, assimétrica e integrada ao sítio das *prairie houses*, o que levou Bruno Zevi a considerar o edifício uma “perfeita antítese dos da pradaria”.²⁶ Mas, longe de romper com o sistema que vinha desenvolvendo até então, Wright procurou adaptá-lo aos novos fins. É o que vemos na manutenção dos elementos verticais agregadores, que nas casas concentram a circulação junto ao núcleo da lareira, e no *Larkin Building* abrigam as escadas, distribuídas não no centro, mas nos vértices da planta dos dois blocos retangulares, deixando os salões dos escritórios livres de barreiras e mantendo, assim, a idéia de espaço contínuo. Mesmo a simetria que domina o edifício não é uma novidade na linguagem do arquiteto, já que é um

²⁶ ZEVI. *Frank Lloyd Wright*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 64.



Frank Lloyd Wright, Larkin Building, Buffalo, 1904: plantas térreo e pavimento tipo.

elemento organizador dos principais ambientes internos de suas casas – como os salões de estar e jantar –, embora não regule nelas a volumetria externa. Nesse sentido, o *Larkin Building* tem uma conformação bem mais estática que o edifício da FAU/USP, cujo esquema estrutural, que contém uma malha de apoios espaçados regularmente em grandes vãos, permite grande liberdade nos arranjos espaciais.

O dado que diferencia significativamente o *Larkin Building* das residências de Wright é seu caráter monumental, alcançado não apenas pela sobriedade exterior, mas sobretudo pela amplitude que o átrio central, iluminado pela



Larkin Building, sobriedade externa contrasta com a amplitude interna.

cobertura, confere ao interior. Enquanto nas casas o arquiteto procura favorecer a convivência no ambiente íntimo e acolhedor da família, o que está em jogo nesse edifício é a valorização de outra das instituições fundamentais da cultura norte-americana: o trabalho, cuja natureza *coletiva* e *pública* é mais afeita ao clima de exaltação. Trata-se, no fundo, de fundir as duas coisas na espacialidade do edifício, pois, como observou Zevi, “o grandioso ‘poço’ iluminado pela parte de cima determina uma atmosfera comunitária adaptada a uma grande família de pessoas que trabalham”.²⁷ Nessa configuração, que procura a comunhão entre os pólos público e privado da vida social, Wright imprime sua versão particular de democracia, que pressupõe a valorização mútua entre indivíduo e coletividade.

Levando a outra escala a consistência dos princípios formais que vinha desenvolvendo, o arquiteto conferiu ao seu edifício uma dimensão grandiosa capaz de expressar a elevação dos valores que tinha em alta conta, conferindo-lhe caráter. O teor simbólico é obtido, ainda, com a tradução para um novo contexto de uma configuração espacial amplamente consagrada na história dos templos. Como apontou William Curtis, “com sua silhueta severa e dominante, seu forte caráter axial e seu atmosférico espaço interior que lembra uma nave, é possível compreender por que o Larkin building foi apelidado de ‘catedral do trabalho’”.²⁸ A impressão de que o ambiente é dotado de uma aura de respeitabilidade “sagrada” confirma-se definitivamente com a presença de lemas escolhidos pela empresa – inteligência, entusiasmo e controle; cooperação, economia e indústria; liberdade, igualdade e fraternidade; integridade, lealdade e fidelidade e outros –,²⁹ que, como ícones de um santuário, são inscritos em baixo-relevo nas laterais superiores do átrio, exaltando a conotação moral do trabalho e conferindo-lhe valor religioso.

Se a particular espiritualidade de Frank Lloyd Wright podia ser admirada por um materialista histórico como Artigas é porque ela era essencialmente laica: tinha como ente supremo a democracia, que, mais que um mero deus de adoração, era um objetivo a ser perseguido na ação sobre o mundo, na prática do projeto. No catálogo para a exposição de Wright, Artigas observa que

“com o notável *Larkin Building*, infelizmente demolido há pouco tempo, ele provou que o edifício burocrático das pujantes organizações industriais podia diferenciar-se das masmorras cubiculares já conhecidas e tomar aspectos novos, onde o espaço interno cantasse um hino ao trabalho”.³⁰



Larkin Building, lemas inscritos ao redor do átrio central.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 66.

²⁸ CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. New Jersey: Prentice Hall, 1987, p. 89 (tradução minha).

²⁹ Ao redor do átrio central do *Larkin Building*, havia quatorze painéis, cada um com três lemas, de modo que esses pudessem ser lidos seqüencialmente, a partir de qualquer início. Escolhidos por William Heath, administrador da empresa, as palavras inscritas eram: Intelligence/Enthusiasm/Control; Simplicity/Tenacity/Stability; Cheerfulness/Patience/Contentment; Imagination/Judgment/Initiative; Liberty/Equality/Fraternity; Thought/Feeling/Action; Adversity/Refinement/Sympathy; Faith/Hope/Charity; Integrity/Loyalty/Fidelity; Aspiration/Truth/Nobility; Sincerity/Humility/Courage; Co-operation/Economy/Industry; Prudence/Learning/Wisdom; Generosity/Altruism/Sacrifice.

³⁰ ARTIGAS, “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”, *op. cit.*, p. 92-3.

O que está sendo valorizado ali é a contribuição específica dos arquitetos na transformação social, que tem na ação do projeto sobre o ambiente seu instrumento de intervenção crítica,³¹ com o que concorda Zevi, ao afirmar que, no *Larkin Building*, “a arquitetura promove uma renovação dos conteúdos e das funções sociais, um diálogo democrático entre dirigentes e empregados, muito raro na América de então”.³²

Se o vetor de transformação está no projeto (entendido como desenho, de “*desígnio*, intenção”),³³ a identificação de Artigas com Wright não poderia estar baseada no campo abstrato das idéias, e sim na materialização arquitetônica da *forma*. O principal valor que Artigas retém para si no edifício é a amplitude do espaço interior, cuja configuração – que destila da tradição características abstratas – é capaz de expressar simbolicamente ideais, e, mais que isso, concretizá-los na realidade, ao sugerir e possibilitar novos modos de vida.

A conjugação de exterior opaco com interior amplo e focado num salão central será usada novamente por Wright no *Unity Temple*, concluído em 1907. Mantendo-se firme em sua postura de recusa aos elementos simbólicos “literários” da linguagem acadêmica ainda dominante em sua época, e que eram demanda quase obrigatória em edifícios religiosos, o arquiteto confere espiritualidade ao templo por meio de recursos exclusivamente tectônicos, ou seja, com meios do domínio específico da arquitetura. Ainda assim, inscreveu o salão da assembléia, principal ambiente do conjunto, num volume cuja forma é plena de conotações simbólicas: o cubo, imagem de perfeição geométrica usada desde a Antigüidade Clássica para evocar unidade, equilíbrio e estabilidade.

Apesar da sobriedade da volumetria exterior, feita de muros cegos de concreto aparente e organizada de modo simétrico, esse também não é um exemplo de ruptura com

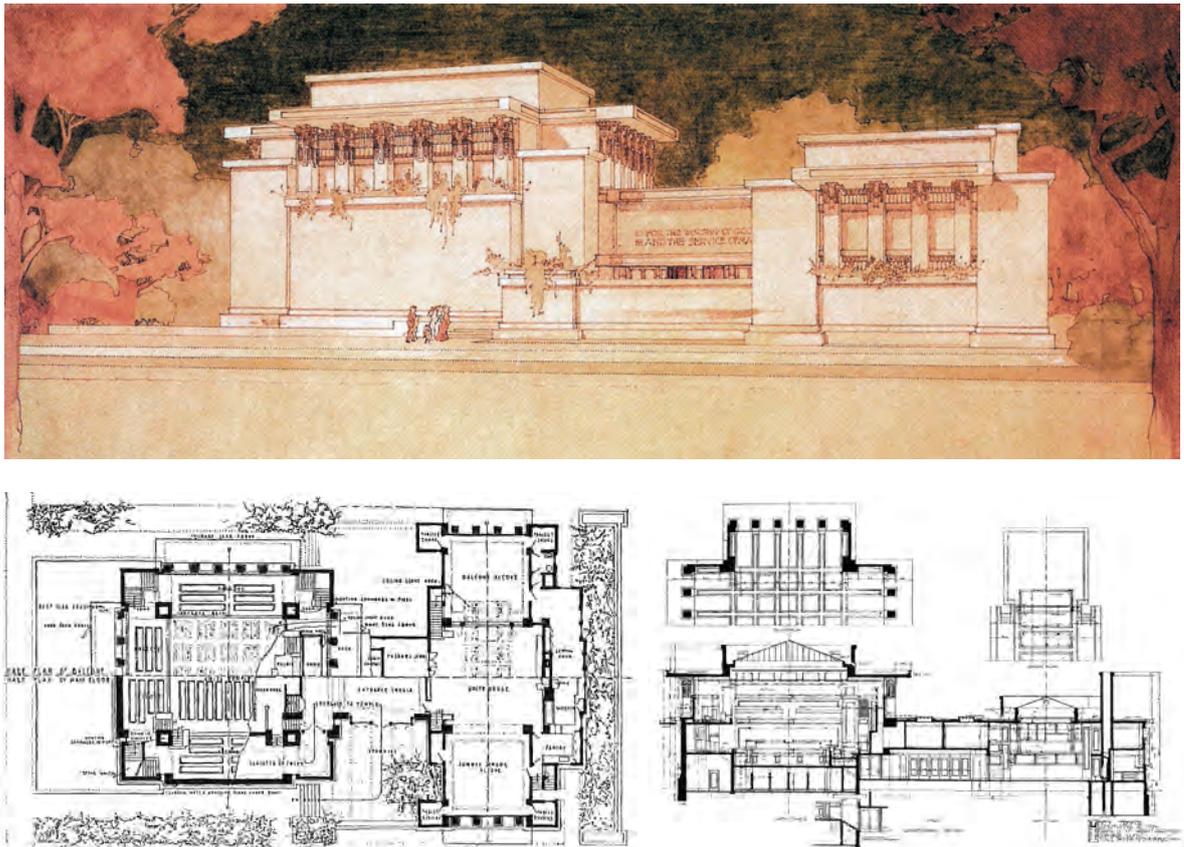
³¹ Isso nos lembra a posição de Artigas diante dos debates sobre as formas de oposição à ditadura militar, quando defendia o *desenho* como o recurso mais poderoso dos arquitetos, contra o combate armado, a que muitos colegas aderiram. Conferir ARTIGAS. “O Desenho”. In: *Caminhos da arquitetura*, op. cit.

³² ZEVI, ibidem, p. 68.

³³ Como defendido por Artigas no texto “O Desenho”, op. cit.



Frank Lloyd Wright, *Unity Temple*, Oak Park, 1907: vista exterior.



Unity Temple, desenhos de Wright: perspectiva externa, plantas dos salões e da cobertura e corte longitudinal.

os princípios que Wright desenvolvera até então nas casas, e sim sua adaptação à destinação sacra, à qual a monumentalidade não é uma característica estranha. Vemos também no templo a reverberação no exterior do espaço interno da assembléia e a presença de núcleos que concentram apoios e circulação. Nos quatro cantos da planta do salão há piers estruturais seguidos por prismas de base quadrada, onde se concentram os lances de escada. Dos lados externos das faces do cubo acoplam-se blocos retangulares abertos para o salão, sendo um deles ocupado pelo púlpito e pela entrada e os outros três por fileiras de assento para os fiéis, voltadas para o centro do espaço. Os diversos volumes agregados são separados entre si por sulcos sombreados que, por serem de menor altura, não encobrem no exterior o volume cúbico do salão central, que é a matriz do conjunto. Desenvolvendo-se simetricamente a partir do prolongamento de um dos eixos da assembléia, há outro cubo mais baixo, inscrito num volume retangular, que abriga as atividades laicas do templo. A ligação das duas partes se faz por uma ala por onde as pessoas entram e se distribuem à direita ou à esquerda.

Mesmo regendo a composição geral dos blocos, Wright relativiza a rigidez simétrica do conjunto por meio de um circuito de circulares, montando um percurso de aproxima-

ção feito basicamente de desvios e linhas diagonais, evitando a todo tempo o eixo ordenador. A principal escadaria de acesso não leva diretamente ao centro da entrada, mas obriga o visitante a subir os degraus em direção oposta à do templo, quase voltando-lhe as costas. Para entrar na assembléia, o fiel deve ainda percorrer um corredor num nível inferior para depois subir aos diversos níveis do espaço de culto. O percurso ascensional é reforçado pela luz natural que vem de cima, dos domos e também dos planos envidraçados das paredes, cuja superfície luminosa passa na frente dos apoios e faz com que todo o plano da cobertura pareça flutuar, completando a sensação de amplitude do cubo vazio. Mas a idéia de ascensão é contida pelos limites geométricos das vigas da clarabóia, pois, como observou Zevi, “a filosofia dos ‘unitários’ exclui a evasão na transcendência. A ação não se faz dos homens para Deus, mas antes no sentido contrário, e o objetivo do templo é levar à reflexão sobre a existência, sobre os deveres imanentes a afrontar.” Nesse sentido, a espiritualidade do templo de Wright difere da fé cristã, e lembra a religiosidade da antiga república romana, cujos ritos tinham um caráter intrinsecamente cívico.³⁴

No âmbito da construção, a clarabóia que cobre todo o quadrado central do templo revela a unidade “orgânica” que Wright assimilara do mestre Louis Sullivan, pois as vigas que formam uma retícula estão precisamente alinhadas com os pilares, relacionando num único conjunto forma geradora, elementos estruturais e luz natural. Mais que nas características um tanto genéricas da combinação de sobriedade exterior e amplitude interior do *Unity Temple*, vemos em sua cobertura translúcida outro antecedente

³⁴ Conferir SENNET, Richard. *Carne e pedra - o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1999.



Unity Temple: salão da assembléia.

do sistema de domos da FAU/USP. Também no edifício da escola, os quadrados de luz são os vazios deixados pelas vigas estruturais, que cumprem ainda a função de calhas de escoamento de águas pluviais, sendo indício de uma íntima familiaridade com a unidade “orgânica” de Sullivan, a quem Artigas também admirava.³⁵ Para o arquiteto,

³⁵ Conferir ARTIGAS. *Caminhos da arquitetura moderna*, op. cit..

“antes de Wright, antes de *Unity Church*, não havia memória de uma solução americana, original, para o templo inconformista. Em face de um novo problema, inventava”.³⁶

³⁶ ARTIGAS. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”, op. cit., p.93.

Mesmo reconhecendo a originalidade da solução de Wright, não se pode deixar de observar que, no templo, ele se vale de procedimentos formais consagrados na história da arquitetura, que são de fato reinterpretados de modo novo, mas não abandonados. Ainda que o arquiteto seguisse fiel aos princípios essenciais de sua arquitetura, avesso a historicismos de qualquer ordem, eles não se chocam com a aura clássica do *Unity Temple*, que não passou despercebida por seus contemporâneos, apesar da dinâmica pulsante e moderna do espaço da assembléia. Nas palavras de William Curtis:

“Parece que Wright estava plenamente consciente das ressonâncias clássicas em seu projeto, e foi sugerido recentemente que ele pode ter sido influenciado pelo classicismo nu de Schinkel, arquiteto alemão do início do século XIX, que era bem conhecido e admirado na Chicago daquela época. (...) Valores clássicos foram abstraídos e transfigurados até o ponto em que as formas do arquiteto parecessem possuir um caráter quase natural. Esta magnífica síntese lembra, mais uma vez, que Wright, apesar de todo o seu poder de inovação, era um tradicionalista que se importava com os ‘fundamentos da lei e da ordem inerentes a toda grande arquitetura’”.³⁷

³⁷ CURTIS, *Modern architecture since 1900*, op. cit., p. 89 (tradução minha).

Tais ressonâncias não devem ser consideradas estranhas se lembrarmos da força da arquitetura neoclássica para a afirmação da identidade americana, como se pode ver na capital Washington. Wright certamente não se identificava com esses exemplos, mas é preciso lembrar que foi com o Neoclassicismo – o primeiro movimento amplamente internacional da arquitetura, difundido no período do Iluminismo – que começa a se desenvolver a tendência a conferir teor simbólico aos edifícios institucionais fazendo uso de recursos especificamente arquitetônicos, como a articulação das massas construídas. Os diversos elementos da composição eram emprestados não apenas da história, como os das ordens gregas, mas também das imagens de sólidos

geométricos puros, muitas vezes despidos de ornamentos figurativos, sendo manipulados de forma inédita. Olhando para os dois primeiros edifícios públicos de Wright, concebidos na primeira década do século XX para representar ideais elevados, vemos que seu êxito comunicativo deve muito à forma monumental de expressar o caráter do edifício, que, desenvolvida na arquitetura a partir do século XVIII, continuou influente na arquitetura acadêmica do século XIX. Talvez Wright tenha intuído a dificuldade em alcançar a representatividade requerida nos edifícios institucionais com as formas mais diluídas e dispersas da arquitetura moderna, daí a opção por formas mais concentradas e enfáticas, que permitem a aproximação com referências tradicionais. Sobre a presença da tradição nessas obras de Wright, é esclarecedora a análise de Richard Etlin, relacionando-as aos ensinamentos dos mestres franceses da arquitetura iluminista:

“Os edifícios institucionais seminais de Wright, o *Larkin Administration Building* (...) e o *Unity Temple* (...) têm um modo de distinguir espaços principais e circulação que remete diretamente ao sistema de projeto de Durand. A unidade das massas exteriores está em perfeita sintonia com os requisitos de Blondel para *une grande architecture*. As afinidades quanto ao espírito estético entre a austeridade das massas do *Larkin Building* e a austeridade neoclássica imaginada por Boullée e Ledoux refletem uma orientação similar para a composição monumental. E, finalmente, a organização de cada edifício ao redor de um ‘salão nobre’, investido de uma aura espiritual, revela um ponto de vista análogo à orientação simbólica de Boullée e seus contemporâneos. Por ter sido a arquitetura de Wright, na especificidade de suas formas, tão surpreendentemente nova e moderna, pode parecer paradoxal que essas obras fossem imbuídas de princípios essenciais ao pensamento acadêmico. No entanto, como têm mostrado as recentes pesquisas e críticas, o débito de Wright para com a tradição clássica foi amplo e profundo.”³⁸

Sendo Wright personagem vital da fundação de uma nova “tradição” – a arquitetura moderna – não é de admirar que características entranhadas de modo “amplo e profundo” em sua obra continuassem a ser transmitidas aos seus sucessores, mesmo sendo essas vinculadas a um passado que o arquiteto ajudou a transpor. A identidade entre as formas de seus edifícios públicos e os ideais modernos que desejava difundir era algo que Artigas também buscava alcançar. Se essas formas são referência importante para o edifício da FAU/USP, e são, ao mesmo tempo, debitárias

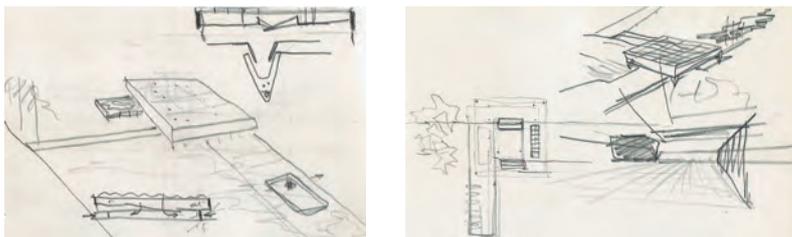
³⁸ ETLIN, *Symbolic space: french Enlightenment architecture and its legacy*, op. cit., p. 85 (tradução minha).

da tradição clássica, encontramos em Wright uma possível conexão entre Artigas e essa mesma tradição. No projeto da FAU/USP, o vínculo se dá pelo desejo de expressar o caráter do edifício, conferindo dimensão simbólica ao seu espaço interior, e impregnando-o dos valores morais que o arquiteto desejava difundir.

Se sua obra não contém qualquer sentido nostálgico com relação ao passado, tampouco uma idealidade alienada da realidade, vemos que, na FAU/USP, assim como nos edifícios públicos de Wright, a função representativa é alcançada por meio da configuração espacial que remete à tipologia de antigos edifícios sagrados. O próprio Artigas ajuda a consolidar essa idéia, ao afirmar:

“Este prédio acrisola os santos ideais de então: pensei-o como a *especialização da democracia*, em espaços dignos, sem portas de entrada, porque o queria como um *templo*, onde todas as atividades são lícitas”.³⁹

Conferir, no espaço da arquitetura, dignidade aos ideais cívicos de liberdade e democracia – tal é o desejo que move o projeto de Artigas. No edifício da FAU/USP, o partido do pátio central, já experimentado em outras escolas como os ginásios de Itanhaém (1959) e Guarulhos (1960), ganha eloquência pela identificação total do arquiteto com o programa. Em sua opinião, não há nenhuma função mais importante para o conjunto social que a escola, porque somente o conhecimento e a convivência que ela propicia é capaz de levar a cada indivíduo o aprendizado da cidadania. Mas a escola de arquitetura não é uma escola qualquer, é o local privilegiado para o exercício do espírito crítico que permitirá transformar idéias em espaços concretos, em novas formas de vida, daí sua importância fundamental. Como artista-comunista, Artigas só podia conceber seu ofício como uma atividade potencialmente transformadora da sociedade, que o edifício da escola devia não apenas abrigar, mas comunicar de maneira elevada. Recorrendo a uma tipologia consagrada pela história, Artigas desejou conferir à sua escola de arquitetura o mais alto estatuto, concebendo-a como um verdadeiro templo moderno.



Primeiros croquis de Artigas para a FAU/USP.

³⁹ ARTIGAS. *Vilanova Artigas*, op. cit., p. 101 (grifos meus).



Artigas, Ginásio de Itanhaém, 1959: pátio interno.

4.4

Identidade entre estrutura e espaço

A recriação simbólica da cidade e do convívio público no interior do edifício da FAU/USP deixa evidente o desejo de Artigas de impregnar sua arquitetura dos valores de democracia e liberdade. Essa busca não implica, porém, uma atitude idealizada, distante da realidade, pois seu esforço era fazer da arquitetura um processo de reflexão crítica, que expusesse – de modo poético – os conflitos entre o ideal e o real. Sendo assim, a investigação dos vínculos de sua obra com a tradição arquitetônica torna-se mais produtiva se confrontada com o campo específico de questões da arquitetura moderna, e de sua crise na segunda metade do século XX.

A arquitetura de Artigas – e a arquitetura paulista, em geral – possuem características bastante distintas da produção brasileira mais valorizada no exterior, especialmente daquela produzida pelos cariocas até o final da década de 1950.⁴⁰ A inauguração de Brasília, em 1960, marca o início do declínio da arquitetura carioca e coincide com um momento de profundas revisões no meio internacional. O debate que ocorre no Brasil se dá de maneira um tanto isolada do contexto exterior, embora a arquitetura paulista tenha afinidades com o chamado “brutalismo” associado à nova fase de Le Corbusier e à produção de jovens arquitetos ingleses, e também com a tendência às “mega-estruturas” que se manifestava em diversos países do mundo.

O edifício da FAU/USP, paradigmático desse momento crítico, mostrava que aquela característica transparente e expansiva da arquitetura moderna, identificada com o otimismo que dominou a produção anterior à II Guerra Mundial, tinha, pelo menos para Artigas, perdido sua razão de ser. Índice disso é a opção por configurar a escola dentro de uma “caixa” opaca, constituída por elementos estruturais e voltada para seu próprio espaço interior. Se a Cidade Universitária não oferecia uma situação urbana pronta, a qual o edifício pudesse complementar, possuía as qualidades de um parque, disponível a uma ocupação expansiva. Mas a arquitetura que Artigas tinha em mente prescindia de uma interlocução com a paisagem, sendo antes uma estrutura voltada sobre si mesma. A solução interiorizada reflete sua distância de modelos ilustres da arquitetura moderna, como veremos adiante.

O mais famoso precedente de uma escola moderna de arquitetura é o da Bauhaus de Walter Gropius (Dessau, 1926), que, apesar de construída muito antes, não deixou de ser uma importante referência para o curso que se pretendia

⁴⁰ Embora a arquitetura paulista seja também reconhecida no exterior, nunca obteve tanta receptividade quanto a produção carioca das décadas de 1940 e 1950. Conferir WISNIK, Guilherme, “Doomed to Modernity”, op. cit.



Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926: vista externa.

montar em São Paulo. Ambas as escolas foram projetadas simultaneamente à concepção do programa de ensino e ambas valorizavam a formação interdisciplinar do arquiteto e sua atuação global sobre o ambiente, abrangendo desde a escala do objeto até a urbana. Organizado em volumes funcionais que se espalham em múltiplas direções, o edifício da Bauhaus exibe-se para o exterior por meio do enorme plano transparente de vidro da fachada dos estúdios de trabalho e deixa-se até mesmo atravessar por uma rua, apresentando-se como protótipo de uma nova cidade, ao conferir dinâmica urbana a uma região a princípio desocupada. Um exemplo historicamente mais próximo, mas também muito distinto da FAU/USP, é o da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, de Jorge Machado Moreira (Rio de Janeiro, 1957, atual FAU/UFRJ), também construído num campus universitário até hoje muito pouco ocupado. Moreira, que participou da equipe do projeto do Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro, 1936), elaborado sob a liderança de Lucio Costa com a consultoria de Le Corbusier, mostra no edifício da faculdade sua filiação à linguagem corbusiana. Isso é evidente na combinação do prisma retangular das salas de aula com os volumes menos rígidos que abrigam os espaços de recepção e convívio, e também no desejo de integração com o sítio por meio da vasta área de pilotis do bloco prismático e das amplas superfícies envidraçadas nos pavimentos inferiores.

Artigas também experimentara a linguagem corbusiana, e se aproximara da arquitetura carioca, quando, em meados da década de 1940, desiludira-se com Wright. Essa fase de sua obra, que vai de 1944 a 1952, coincide com um período de grande otimismo com relação ao desenvolvimento do país e ao potencial do projeto moderno como agente de transformação social, o que se refletia na linguagem expansiva, transparente e aberta à cidade. Exemplos desse período são o edifício Louveira (1946) – prédio de apartamentos para a classe média, que promove uma integração visual dos jardins de seu lote à praça pública em frente –, e



Jorge Machado Moreira, FAU/UFRJ, Rio de Janeiro, 1957.



Artigas, Edifício Louveira, São Paulo, 1946.



Artigas, Rodoviária de Londrina, 1950.

a rodoviária de Londrina (1950) – constituída basicamente pela estrutura da cobertura, cuja combinação dos perfis abobadados com o de “asa de borboleta” remete de maneira inevitável à arquitetura expansiva dos cariocas Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy.

Assim como tinha feito a crítica à obra de Wright, o arquiteto acabou também por problematizar a ideologia moderna filiada a Le Corbusier, que se tornou, mais que uma referência desconfortável, alvo das duras críticas publicadas no ambiente politicamente tenso da época. Se era preciso recuperar para o projeto moderno seu alimento primordial – o espírito crítico diante da realidade –, a bem-sucedida arquitetura de então não lhe parecia mais capaz de cumprir esse papel, pois se enfraquecia como proposta de ruptura, ao mesmo tempo que conquistava cada vez mais a posição de representante oficial do *status quo*. Para que a arquitetura moderna restaurasse sua potência transformadora, era preciso livrá-la de seus mitos, como a idéia de revolução pela forma, a visão do lado exclusivamente benéfico da tecnologia e a crença no urbanismo como técnica neutra e pacificadora dos conflitos sociais. A arquitetura brasileira tinha se desenvolvido em conformidade com esses parâmetros, mas adotara ainda formas expansivas, leves e variadas, que mesmo alguns críticos adeptos do racionalismo identificavam como falta de engajamento com os sérios problemas do país.

Como afirmou Kamita, a busca de Artigas por novos caminhos para a arquitetura “parte da constatação de que a relação entre interior e exterior, tal como consubstanciada na idéia moderna de transparência da forma, se tornou problemática”.⁴¹ Nesse contexto – em que a integração fluida da arquitetura com o ambiente urbano exterior pode indicar uma entrega dócil à realidade – vemos voltar à obra de Artigas o sentido de interioridade orgânica, que, nascido inicialmente das afinidades com Wright, vem agora despido daquela linguagem das primeiras casas. Depois das residências Olga Baeta (1956) e Rubens de Mendonça

⁴¹ KAMITA, *Vilanova Artigas*, op. cit., p. 24.



Artigas, Residência Olga Baeta, São Paulo, 1956.



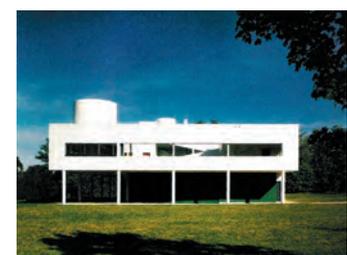
(1958), cujas empenas cegas das fachadas negam o contato visual com a rua, Artigas experimenta, na residência Bittencourt (1959), a amplitude interna que marcará a fase madura de sua carreira, e que permite estabelecer alguns vínculos de sua obra com a tradição disciplinar. Em oposição à implantação usual das residências paulistanas, a casa inverte a disposição do programa e dilata sua ocupação no lote, transformando-o em espaço interior. Se podemos nos remeter aqui à tipologia da casa romana, com seus pátios reclusos, devemos também considerar a poética particular de identidade entre espaço e estrutura que Artigas começa a desenvolver. O arquiteto reduz o conjunto estrutural da casa a um sistema porticado, que, vazado no meio por um pátio ajardinado, libera o solo para um engenhoso arranjo de cortes e desníveis. Assim como na FAU/USP, o programa é disposto dos dois lados do vazio central e conectado por rampas que vencem meia altura a cada lance. A amplitude do interior, voltado para um jardim envidraçado, contrasta com a aparência exterior de reclusão e sobriedade.

A realização de uma espacialidade interior complexa limitada por uma moldura geométrica regular tem um antecedente ilustre na *Villa Savoye*, exemplo do que Le Corbusier definiu como o gênero mais “difícil” de composição, e também o mais apto a “satisfazer o espírito”. A partir dessa fase, no entanto, não é mais possível identificar na arquitetura de Artigas qualquer desejo de comunhão com o meio – que a obra de Le Corbusier dos anos 1920 compartilhava com a Antigüidade Clássica –, mas um modo de inserção que oferece resistência ao ambiente, recriando-o artificialmente sob o domínio da construção. A geometria é um elemento expressivo na obra de Artigas, mas não se apresenta como signo da ordem ideal do mundo. Ela expressa a lógica do jogo de forças que dinamizam a estrutura, o elemento primordial de contornos básicos e apoios complexos que abrigará as ricas configurações dos espaços interiores. Como já vimos, os possíveis vínculos da obra madura de Artigas com a tradição arquitetônica passam longe da idealidade da forma geométrica pura em harmonia com a paisagem idílica, totalmente despropositada para o ambiente crítico em que a arquitetura moderna se encontrava.

O próprio Le Corbusier já havia há muito abandonado a linguagem “purista” dos cubos brancos, associada à crença



Artigas, Residência Bittencourt, São Paulo, 1959: plantas térreo e primeiro pavimento, corte, vistas externa e interna.



Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, 1929.

progressista na civilização maquinista, e voltado sua pesquisa plástica para a expressão vernacular, em sua fase chamada “brutalista”. Seu projeto para as casas Jaoul, concluídas em 1955, expunha os diversos materiais de construção sem revestimento e evitava aberturas de grandes dimensões, criando, segundo Kenneth Frampton, “a impressão de uma atitude conscientemente hostil ao mundo exterior”.⁴² Embora o projeto tenha sido uma referência importante para o desenvolvimento da arquitetura paulista, e possua a mesma “hostilidade” ao ambiente exterior que Artigas passara a explorar, não apresenta a amplitude interior que determina a espacialidade da FAU/USP.

A conformação reclusa, que guarda a expansão somente para o interior, marca a tomada de posição de Artigas de resistência ao caos urbano e social. Sua linguagem despe-se do franco otimismo moderno e volta-se para a exposição concreta dos processos dialéticos que geram a forma arquitetônica, assumindo uma feição inevitavelmente mais grave. Na opinião de Kamita:

“Sob a pressão irremediável dessa turbulenta e constrangedora realidade, não procede conceber a forma arquitetônica exclusivamente como plano de projeção de uma ordem futura. Ao contrário, Artigas almeja um ideal que se realize no presente, que interfira de modo direto no ambiente da vida. Daí a busca por uma linguagem arquitetônica enfática e contundente para que o edifício seja percebido como presença concreta e palpável no espaço. Daí, também, a preocupação em assegurar solidez e perenidade à ordem da arquitetura”.⁴³

Se “solidez e perenidade” pareciam faltar à linguagem moderna, esses eram alguns dos atributos fundamentais da arquitetura tradicional que voltaram a ser considerados por diversos arquitetos a partir dos anos 1960, como Louis Kahn, que não escondia seu fascínio pela arquitetura romana. A tendência de Artigas a concentrar os esforços plásticos de sua arquitetura numa grande estrutura que abriga todo o programa e define um espaço interno unitário permite pensar em analogias de outra ordem com a arquitetura romana, a partir da própria referência tipológica. Os romanos desenvolveram sua linguagem arquitetônica – certamente “enfática e contundente” – em estreita relação com as técnicas construtivas, gerando formas cuja solidez contrasta com as estruturas mais arejadas dos templos gregos. Como explica Argan, com a articulação de massas murais com arcos e abóbadas, a arquitetura romana criou “um forte sistema de forças combinadas que permite cobrir grandes vazios e, sobretudo, estabelecer uma clara distinção entre o espaço ex-



Le Corbusier, Casas Jaoul, Neuilly-sur-Seine, 1952-5.

⁴² FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 273.

⁴³ KAMITA, *ibidem*, p. 23.

terno, em que está situado o edifício, e o interno, contido no edifício”.⁴⁴ A tipologia do edifício voltado sobre si mesmo coincide, em ambos os casos, com uma solução estrutural e espacial totalizante: os grandes pórticos em concreto de Artigas e as coberturas abobadadas dos romanos. Na Casa Bittencourt, a solidariedade do sistema estrutural, que comporta num único elemento a função de pilar, viga e também de parede confere ao interior maior autonomia com relação ao exterior. Na FAU/USP, dada a enorme dimensão da área coberta, a estrutura se completa com o auxílio de pilares intermediários.

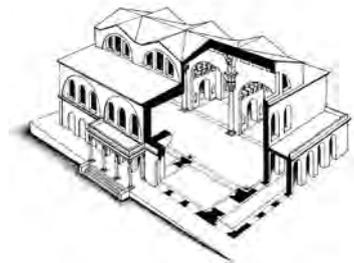
Apesar dessa coincidência entre tipologia espacial e solução estrutural, não se pode desconsiderar que as estruturas de concreto de Artigas são engendradas a partir da lógica moderna, gerando espaços contínuos e dinâmicos, evidentemente opostos ao espaço estático feito com as espessas estruturas murais da arquitetura romana. Na FAU/USP, podemos ver como o arquiteto empregou os recursos mais básicos da linguagem moderna, com vistas a não condicionar a subdivisão da planta a uma distribuição espacial celular, determinada de antemão pela estrutura. Colin Rowe chamou a atenção a esse respeito, explicando que, para garantir a planta livre e gerar edifícios cuja expressão concentra-se preferencialmente na periferia, e não no centro, dois recursos foram essenciais na linguagem da arquitetura moderna. Um deles é a manutenção da face inferior das lajes de cobertura e pisos intermediários como superfícies planas e horizontais, sem a interferência de elementos estruturais, pois:

“a aparência de vigas tenderia a prescrever posições fixas para as divisões; e, como essas posições fixas seriam determinadas pelo alinhamento das colunas, tornou-se essencial, para afirmar com alguma eloquência a independência entre colunas e paredes, que a face inferior da laje fosse expressa como uma superfície horizontal ininterrupta”.⁴⁵

Outro expediente para manter a continuidade do espaço foi marcar formalmente a diferença entre coluna e parede, adotando apoios com seções cilíndricas ou em cruz, que aparecessem como mera “pontuação de um espaço horizontalmente expandido”. Desse modo,

“a coluna não é mais que uma interpolação, uma pausa num espaço genérico, e a expressão estrutural dos vãos estruturais é subordinada estritamente à expressão espacial da laje plana suportada pelas colunas”.⁴⁶

⁴⁴ ARGAN, *História da arte italiana: da Antigüidade a Duccio* - vol. 1, op. cit., p.170.



Basilica de Maxêncio, 306-312 d.C.: reconstrução e ruínas.

⁴⁵ ROWE, Colin. “Neo-‘Classicism’ and modern architecture II”. In: *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: The MIT Press, 1982-1997, p. 143.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 143.

Essa linguagem desenvolvida para dar fluidez ao espaço, que tem nas obras de Le Corbusier e de Mies van der Rohe dos anos 1920 sua expressão mais típica, foi usada também por Artigas no prédio da FAU/USP, que dispõe de colunas cilíndricas no interior e de lajes de fundo plano nos pisos intermediários. Somente as colunas externas continuam o perfil da parede, justamente onde ocorre uma efetiva cisão espacial. Ao mesmo tempo, o arquiteto evidencia a malha estrutural da cobertura, reticulando toda sua superfície com os perfis triangulares das vigas-calhas de concreto, vazadas com domos translúcidos em cada módulo quadrado. Segundo Rowe, esse é um aspecto que tenderia a determinar a compartimentação do espaço, pois

“coberturas em abóbadas, abóbadas em cruz, repetição de cúpulas, até mesmo lajes nervuradas, todos esses são obviamente recursos de centralização alternativos à cúpula única e singular. Eles modulam o corte do edifício, introduzem concavidades, sulcam a laje de cobertura, animam o espaço abaixo, e impõem uma organização celular à planta”.⁴⁷

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 152.

O autor observa que essas características, embora imediatamente identificadas com o sistema espacial da *Beaux-Arts*, voltaram a aparecer na arquitetura na década de 1950, quando a crise da arquitetura moderna coincide com a volta a uma contenção volumétrica mais próxima da sobriedade clássica. Embora Mies van der Rohe seja a referência mais importante da modernidade “clássica” dessa época, seus projetos continuaram evitando os recursos dos espaços centralizados, mantendo planas e contínuas as faces inferiores das lajes e impedindo que a estrutura, muitas vezes colocada no exterior do edifício, determinasse a compartimentação do espaço. É o caminho oposto ao



FAU/USP: cobertura marcada pela malha de vigas e domos.

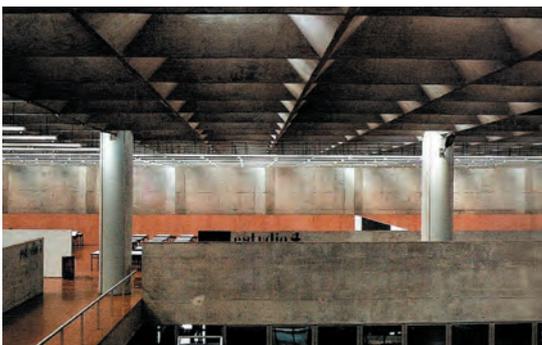


Louis Kahn, *Yale Center for British Arts*, New Haven, 1969: malha da cobertura determina divisão celular do espaço.

de Louis Kahn, que não se identificava mais com a leveza imaterial da linguagem moderna, e desejava produzir uma arquitetura densa, inspirada diretamente nas ruínas romanas. Rowe mostra como “Kahn é capaz de aceitar a pressão da estrutura sobre o espaço”, ao reintroduzir em seus edifícios a divisão celular – com a marcação expressiva das malhas estruturais – e o espaço centralizado. Interessante, sobretudo, explorar a substância interna da arquitetura. Seu edifício para o *Yale Center for British Art* (New Haven, Connecticut, 1969-1977) é um volume retangular de fachadas predominantemente cegas, com quatro andares organizados ao redor de dois pátios centrais de maior altura. O edifício é inteiramente coberto por domos de vidro, no intervalo regular e quadrado formado por vigas de concreto. Se todos esses aspectos são muito semelhantes ao edifício da FAU/USP, o edifício de Artigas guarda uma dinâmica interna que Kahn não procurou alcançar. Isso é evidente nas soluções de cobertura, que, embora parecidas entre si, servem a propósitos distintos em cada caso. No *Yale Center* as linhas das vigas estão em rigorosa correspondência com as divisões dos espaços, que chegam até o alto do edifício, limitando a realização plena da planta livre. Na FAU/USP, por sua vez, apenas as salas de aula tocam o teto, que, no mais, flutua desimpedido por todo o corpo da escola. A co-



Yale Center e FAU/USP: volumes retangulares voltados para o interior, iluminados por coberturas translúcidas.



FAU/USP: fluidez do espaço interno, marcação da cobertura não corresponde a divisões.

bertura reticulada funciona, portanto, não para determinar previamente as divisões, mas para favorecer a impressão de unidade interna. A espacialidade do edifício baseia-se na lógica planar e na idéia de espaço contínuo, e por isso mantém aqueles requisitos modernos definidos por Rowe, mesmo quando adota a solução reticulada da cobertura.

Kahn assumiu francamente seu débito com a tradição, e por isso recorreu com freqüência a figuras geométricas puras, desejando conferir transcendência à sua arquitetura. Mantendo as referências clássicas no campo das formas abstratas, sua produção não deixa de ser moderna, embora pertença a um momento de revisão crítica. A essa mesma crise, Artigas preferiu responder com a explicitação das tensões que envolvem o processo projetual e construtivo da arquitetura, e, se não abriu mão de seus ideais, buscou confrontá-los com a realidade de sua experiência, como artista politicamente engajado. O edifício da FAU/USP foi a oportunidade mais importante para realizar a correspondência entre unidade espacial e integração social numa arquitetura que manifestasse o desejo de incentivar a vida comunitária. Não é um desejo de transcendência, como o que animava Kahn, que dá sentido à aproximação do edifício da escola com a tradição, e sim o modo como Artigas concebia a arquitetura como veículo de expressão de conteúdos políticos. Daí ser a referência romana – tanto voltada para a ação prática no mundo quanto dotada de caráter público e cívico – a interlocução mais rica do diálogo da obra de Artigas com o passado. A ênfase expressiva tão vinculada em sua poética às questões intrínsecas da construção é, ao mesmo tempo, uma coincidência com a antiga tradição romana e um indício de seu engajamento no presente. Mas, se a configuração da escola possui antecedentes na tradição arquitetônica, e ampara-se ainda no campo simbólico, isso não contradiz sua importância como obra de referência da arquitetura moderna brasileira, estando o edifício no próprio centro da particular revisão crítica que ocorreu em São Paulo nos anos 1960. A arquitetura de Artigas está, sem dúvida, imbuída dos conflitos mais atuais de seu tempo.

5 Conclusão

Ao fim das análises das obras de Vilanova Artigas e Oscar Niemeyer, talvez tenha prevalecido a impressão de que os diálogos com a tradição se dão de maneira oposta em cada um deles. Isso porque a abordagem de Niemeyer parte de uma noção idealizada de beleza formal – que permite aproximá-lo do ideal de beleza grego –, enquanto Artigas incorpora ao projeto suas convicções políticas, voltando-se para a ação concreta na sociedade – o que facilita estabelecer afinidades com a atitude cívica da arquitetura romana. Essa distinção não deve, no entanto, conduzir a uma polarização radical, levando à conclusão apressada de que cada um dos arquitetos *pertença* a esta ou aquela “tradição”, localizadas em momentos distintos da história da arquitetura. Vale reafirmar que este trabalho não teve como objetivo comprovar qualquer tese dessa natureza, e sim favorecer o debate, para que o tema possa amadurecer ao lado de contribuições futuras.

Se há de fato aspectos opostos na maneira com que cada arquiteto foi relacionado à tradição, parece, a essa altura, mais interessante ressaltar aspectos que os aproximem, e que permitam sintetizar o que afinal ficou compreendido como “tradição arquitetônica”, quando este conceito se conecta à arquitetura moderna. A expressão não traz em si um esclarecimento imediato, pois, a princípio, toda a história da arquitetura caberia nela, incluindo até mesmo o Modernismo. Pode-se, por outro lado, compreender o conceito de tradição associando-o à linguagem clássica, mas aí também não se ganha um limite preciso, pois ficam excluídos de saída apenas a arquitetura oriental, a gótica e a moderna. Ainda seria preciso definir se essa “tradição clássica” diz respeito apenas à Antiguidade greco-romana, ou se é possível estendê-la para o Renascimento e o Barroco, para o Neoclassicismo ou até às vésperas do Modernismo, para a produção acadêmica do século XIX. Essa precisão não teve maior relevância para o discurso que afirmava a arquitetura moderna como ruptura radical com o passado e defendia uma nova estética sem precedentes históricos.

Ao longo do trabalho, vimos que arquitetos modernos como Artigas e Niemeyer, atuando num país que nunca es-

teve no centro da “tradição clássica” – independente de como ela for definida –, produziram obras que podem ser relacionadas a diferentes momentos da história da arquitetura, desde os seus primórdios na Antiguidade greco-romana até os séculos XVIII e XIX, incluindo também os exemplos mais contemporâneos do século XX. Mais importante, talvez, do que atentar para *quais* referências valem para cada arquiteto, seja agora reafirmar *como* ambos se relacionam com elas. Vimos que nenhum deles adota citações figurativas da linguagem clássica, e que suas obras, mesmo dotadas de conotações simbólicas, permanecem indiscutivelmente no regime *autônomo* da arquitetura moderna. É por isso que as relações que estabelecem com exemplos do passado acontecem primordialmente por meio da reinterpretação tipológica. Sendo o tipo, como vimos, um esquema conceitual que não determina previamente a configurações formais, é possível atualizá-lo incorporando-o à linguagem moderna.

Essa disciplina formal – que, lidando com referências de diversas naturezas (figuras geométricas ou edifícios do passado), mantém-se como prática autônoma – configura-se, por fim, como uma *tradição*, pois, nascida no Neoclassicismo, continua a se desenvolver com a arquitetura moderna. A compreensão da produção do século XX como parte dessa “tradição disciplinar” invalida a idéia de que o Modernismo rompeu de modo radical com todo e qualquer passado. Uma vez, porém, que se possa conceber esse conceito de tradição como algo *dinâmico*, capaz de absorver transformações ao longo do tempo, podemos reconhecer a profundidade das inovações produzidas pela arquitetura moderna e, ao mesmo tempo, compreendê-la como debitária da prática autônoma inaugurada no século XVIII. A arquitetura moderna não funda, afinal, uma disciplina inteiramente nova, como ocorreu na modernidade com outros campos do saber. E, se é certo que dentre suas principais conquistas está a derrubada das últimas trincheiras da antiga noção de autoridade – associada à evocação do passado –, isso não impediu que a produção moderna continuasse a dialogar com exemplos da história, desde que esses fossem processados na nova linguagem, deixando de comunicar conteúdos *a priori* para participar da construção do sentido atual da arquitetura.

É essa visão da tradição como *disciplina projetual autônoma* que permite incorporar nela a produção moderna brasileira, pensando a relação de algumas obras com exemplos longínquos do passado, sem que seja preciso fazer costuras forçadas entre realidades históricas tão diversas. As análises aqui esboçadas não pretenderam inventar filiações de Oscar Niemeyer à tradição grega ou de Vilanova Artigas à

tradição romana, mas buscaram investigar como a história continuou participando da construção do sentido simbólico de obras tão representativas da arquitetura brasileira, ainda que essas tenham, sem dúvida, sido concebidas segundo o princípio moderno de atualidade.

6 Referências Bibliográficas

- ANELLI, Renato; GUERRA, Abílio & KON, Nelson. *Rino Levi - arquitetura e cidade*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- _____. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. *História da arte italiana: Da Antigüidade a Duccio - v. 1*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ARTIGAS, Rosa (org.). *Paulo Mendes da Rocha*. São Paulo: Cosac & Naify; Associação Brasil 500 Anos; Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- ARTIGAS, Vilanova. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Nobel, 1989.
- _____. *Caminhos da Arquitetura Moderna*. São Paulo: LECH - Livraria Editora de Ciências Humanas, 1981.
- BANDEIRA, Julio; XEXÉU, Pedro; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003.
- BANHAM, Reyner. *El brutalismo en arquitectura: zética ou estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1966.
- _____. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BONDUKI, Nabil Georges (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Lisboa: Editora Blau, 1999.
- BOTEY, Joseph Maria. *Oscar Niemeyer: obras y proyectos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.
- BROADBENT, Geoffrey. *Neo-Classicism*. London: Architectural Design - profile: 23, v. 49, no. 8-9, 1979.
- BROWN, Robert. *Roman architecture*. New York: George Braziller, 1971.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAVALCANTI, Lauro. *Guia de arquitetura 1928-1960: quando o Brasil era moderno*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

COLQUHOUN, Alan. *Essays in architectural criticism: modern architecture and historical change*. Cambridge: The MIT Press, 1995.

_____. *Modern architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

_____. *Modernity and the classical tradition: architectural essays, 1980-1987*. Cambridge: The MIT Press, 1991.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. "Protótipo e monumento, um ministério, o ministério". In: Revista *Projeto*, no. 102, agosto de 1987.

_____. "Teoria acadêmica, arquitetura moderna, corolário brasileiro". In: Revista *Gávea* no. 11. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, abril de 1994, pp. 180-93.

_____. "Uma certa arquitetura brasileira: experiência a reconhecer". In: *Arquitetura Revista*, v.5. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, pp. 22-8.

CONDURU, Roberto. *Álvaro Vital Brazil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____. "Diamantina - pedra de toque da arquitetura no Brasil". In: ROCHA, João Cezar de Carto (org.). *Nenhum Brasil existe - pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2003.

_____. "Ilhas da Razão: Arquitetura Racionalista do Rio de Janeiro no Século XX". Niterói: Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia do Centro de Estudos Gerais da UFF. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social (não publicada), 2000.

_____. "Razão ao cubo". In: CZAJKOWSKI, Jorge (org.). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura do Rio de Janeiro, 1999.

CORONA, Eduardo, LEMOS, Carlos & XAVIER, Alberto. *Arquitetura moderna paulistana*. São Paulo : Pini, 1983.

COSTA, Lucio. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. London: Phaidon Press, 1999.

CZAJKOWSKI, Jorge. "A arquitetura racionalista e a tradição brasileira". In: Revista *Gávea*, no. 10. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, março de 1993, pp. 23-35.

_____. "Arquitetura brasileira: tradição e crítica". In: Revista *Gávea* no. 2. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História.

_____. "Arquitetura e Mímese". In: *Caderno cinza*, Ano 1, no.1, Rio de Janeiro: Rio Arte, 1984, pp. 34-40.

_____. "Breve notícia de pesquisa. O nativismo carioca: uma arquitetura entre a tradição e a modernidade". In: Revista *Gávea*, no. 6. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, dezembro de 1998, pp. 140-3.

_____. (org.). *Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.

EGBERT, Donald Drew. *The Beaux-Arts tradition in french architecture*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

EISENMANN, Peter. "O Fim do clássico: o fim do começo, o fim do fim". In: *Malhas, Escalas, Rastros e Dobras na Obra de Peter Eisenmann*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Catálogo da exposição realizada entre maio e junho de 1993, pp. 27-36.

ETLIN, Richard A. *Symbolic space: french Enlightenment architecture and its legacy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. "Homenagem a Niemeyer", in: Revista *AU - Arquitetura e Urbanismo*, no. 15. São Paulo: Editora PINI, dezembro de 1987 a janeiro de 1988, pp. 58-9.

_____. *Le Corbusier*. London: Thames and Hudson, 2001.

GIEDION, Siegfried. *Arquitectura y Comunidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957.

_____. *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1973.

GOODWIN, Philip L. *Brazil builds: architecture new and old, 1852-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

GÖSSEL, Peter & LEUTHÄUSER, Gabriele. *Arquitetura no século XX*. Köln: Taschen, 2001.

GUADET, Julien. *Elements Et Theorie De L'Architecture*. Paris: Librairie De La Construction Moderne, 1909.

JUNOD, Philippe. "O Futuro no passado". In: Revista *Gávea* no. 4. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, janeiro de 1987, pp. 106-129.

KAMITA, João Masao. "Experiência moderna e ética construtiva: a arquitetura de Affonso Eduardo Reidy". Rio de Janeiro: Departamento de História e Geografia/PUC-Rio. Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Mestrado em História Social da Cultura (não publicada), 1994.

_____. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

KAUFMANN, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier: origen y desarrollo de la arquitectura autónoma*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

_____. *Le modulator: essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique*. Boulogne: Editions de l'architecture D'aujourd'hui, 1950.

_____. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

MAHFUZ, Edson. "O Clássico, o Poético e o Erótico". In: Revista *AU - Arquitetura e Urbanismo*, no. 15. São Paulo: PINI, dezembro de 1987, pp. 60-68.

MARTINS, Carlos Alberto A. F. "A constituição da trama narrativa na historiografia da arquitetura moderna brasileira". In: *Revista da Pós - O estudo da história na*

formação do arquiteto. São Paulo: FAUUSP, 1994.

_____. “Estado, cultura e natureza na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lúcio Costa, 1929-1936”. In: Revista *Caramelo*, no. 6. São Paulo: Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, outono de 1993, pp. 129-136.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

MONTANER, Josep Ma. & VILLAC, Maria Isabel. *Mendes da Rocha*. Lisboa: Editorial Blau; Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.

NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996.

OCKMAN, Joan (ed.). *Architectural Culture 1943-1968: a documentary anthology*. New York: Rizzoli, 1993.

PAPADAKIS, Andreas & WATSON, Harriet (org.). *New Classicism - Omnibus Volume*. New York: Rizzoli, 1990.

PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer*. New York: George Braziller, 1960.

PEIXOTO, Gustavo Rocha. *Reflexos das luzes na terra do sol: sobre a teoria da arquitetura no Brasil da Independência: 1808-1831*. São Paulo: ProEditores, 2000.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno : de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1995

PUNTONI, Álvaro; PIRONDI, Ciro; LATORRACA, Giancarlo & ARTIGAS, Rosa Carmargo. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas, 1997.

PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia*. Campinas: Coleção Pandora, Pontes/Unicamp, 1998.

ROWE, Colin. *As I was saying - recollections and miscellaneous essays*, vol. 2, Cornelliana. Cambridge: The MIT Press, 1996.

_____. *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: The MIT Press, 1982-1997.

_____ & KOETTER, Fred. *Collage City*. Cambridge, London: The MIT Press, 1984.

RYKWERT, Joseph. “A nefasta influência dos arquitetos neoclássicos Boullée e Durand sobre a arquitetura moderna”. In: Revista *Gávea* no.1, Rio de Janeiro: Curso de Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil da PUC-Rio, dezembro de 1984, pp. 83-86.

_____. “The École des Beaux-Arts and the classical tradition”. In: MIDDLETON, Robin (ed.). *The Beaux-Arts and nineteenth-century french architecture*. London: Thames and Hudson, 1982, pp. 8-17.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos [et. al.]. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela, Projeto Editora, 1987.

SCULLY Jr., Vincent. *Arquitetura moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

- SENNET, Richard. *Carne e pedra - o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- STAROBINSKI, Jean. *Os emblemas da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SUMMERSON, John. *A linguagem clássica da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *The architecture of the eighteenth century*. London: Thames and Hudson, 2001.
- SUTTON, Ian. *Western architecture*. London: Thames & Hudson, 1999.
- TAVERNOR, Robert. *Palladio and palladianism*. London: Thames & Hudson, 1997.
- TELLES, Sophia S. "Arquitetura Moderna no Brasil: o desenho da superfície". São Paulo: Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Dissertação de Mestrado (não publicada), 1988.
- _____. "Lucio Costa: monumentalidade e intimismo". Revista *Novos Estudos*, no. 25. São Paulo: Cebrap, 1989.
- _____. "Oscar Niemeyer: técnica e forma". Revista *Óculum*, no. 2. Campinas: FAUPUCCAMP, 1992.
- TSIOMIS, Yannis (ed.). *Le Corbusier - Rio de Janeiro: 1929, 1936*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1998.
- UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- VITRÚVIO (ou POLIÃO, Marco Vitruvius). *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec/FUPAM, 1999.
- WINCKELMANN, Johannes Joachim. *Historia del arte en la Antigüedad*. Madrid: Aguilar, 1989.
- WISNIK, Guilherme. "Doomed to Modernity". In: FORTY, Adrian; ANDREOLLI, Elisabetta. *Modern Brazilian Architecture*. Phaidon Press, London, 2004 (no prelo).
- _____. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- WITTKOWER, Rudolf. *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987.
- XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo & NOBRE, Ana Luiza. *Arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pini, Fundação Vilanova Artigas / Rio de Janeiro: Rioarte, 1991.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- _____. *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1993.