

**Desenho concreto, obra abstrata :  
a simplicidade e seus desvios na Arquitetura Moderna Brasileira**

Danilo Matoso Macedo  
Arquiteto e Urbanista, Mestre em Arquitetura e Urbanismo  
Coordenação de Projetos – Câmara dos Deputados

SQN 107 bloco F AP. 303  
70.743-060 – Brasília – DF

Telefone: +61 3340-7597. Fax: +61 3216-4336

[correio@danilo.arq.br](mailto:correio@danilo.arq.br)

## Desenho concreto, obra abstrata :

### a simplicidade e seus desvios na Arquitetura Moderna Brasileira

#### Resumo

Desde a década de 1950, alguns núcleos dominantes da Arquitetura Moderna Brasileira passaram a caracterizar sua produção por uma crescente simplicidade formal. Esta economia de meios parecia unir o ideário moderno-nativista de cunho vernacular à expressão sintética da arte abstrata moderna. A construção cada vez mais prescindia de elementos de proteção solar, múltiplas cores e revestimentos; e o projeto destinado à construção desta arquitetura simples era, ele mesmo, uma espécie de composição abstrata cada vez mais sintética. Paredes, portas, janelas e estrutura transformavam-se cada vez mais em *pontos, linhas e planos* numa composição *concretista*, correspondente ao mundo da arte, destinada a delimitar um mínimo de fechamento necessário à conformação do espaço arquitetural. Esta fusão entre planta abstrata e arquitetura simples ocorre tanto na arquitetura de Oscar Niemeyer da década de 1960, como nos arquitetos representantes da nova geração paulista, passando – evidentemente – pelos trabalhos de Paulo Mendes da Rocha e João Vilanova Artigas.

A chave para o entendimento desta atitude, entretanto, talvez se distancie do mundo da arte e se aproxime do mundo da construção. Afinal, para que sejam levadas à materialização, tais manifestações abstratas implicam num elevado grau de convenção construtiva. Para que uma linha, em planta, seja entendida como parede, na realidade, é necessário um entendimento claro dos materiais e componentes constitutivos que convencionalmente compõem uma parede. Na via oposta, a arquitetura moderna passou a cobrar dos elementos construídos atributos próprios da abstração que os originara. Não se trata mais de construir simplesmente uma porta convencional – com verga, marco e alizar –, mas de construir uma porta que se assemelhe a um *plano* tão puro quanto possível – do piso ao teto.

Construtivamente, o efeito é inverso ao pretendido com a síntese artística original. Perde-se o *valor de convenção* do desenho abstrato na sua transposição para arquitetura abstrata. Construir formas simples acaba sendo oposto a construir com simplicidade. E a busca pela forma concisa leva à obra de execução dificultosa e complexa.

**Palavras-chave:** Arquitetura Moderna, Desenho Arquitetônico, Construção

#### Abstract

Since the 1950s, some dominant groups of Modern Brazilian Architecture leaned their work towards an increasing formal simplicity. Such an economy of means seemed to bring together the modern regionalism, in some way vernacular, and the synthetic expression of modern abstractionism. Progressively, sun-shading elements, multiple colors and cladding began to disappear from the new conceptions. The architectural drawings committed to that simple architecture was itself a kind of synthetic abstract composition. Walls, doors, windows and structure became *points, lines and plans*, in a concrete composition corresponding to an artistic universe, aiming to enclose as much architectural space as possible with minimal enclosure elements. This merging between abstract architectural drawing and plain architecture took place in the works of Oscar Niemeyer, on the 1960s, and also in the architecture of Artigas and Paulo Mendes da Rocha – as well as it does in the buildings by the new generation of some architects from São Paulo.

The key for understanding this attitude, however, maybe departs from the world of art to the world of construction. Such abstract conceptions need a high degree of constructive *convention* to be built accordingly. For a line, in a drawing, to be understood as a wall, some clear understanding of the conventionally used building materials is necessary. On the other way, Modern Architecture started demanding a certain *abstract* aspect form its built elements. It is not about building a conventional door anymore, it is about building a door that resembles a geometric plan as much as possible.

Tectonically, an inverted effect takes place instead of the intended artistic synthesis. Thus as *convention-value* is lost in the abstract design, building simple forms becomes the opposite of plain building methods. And the search for a concise form leads to a difficult and complex constructions process.

**Keywords:** Building, Modern Architecture, Architectural Drawing

## Desenho concreto, obra abstrata :

### a simplicidade e seus desvios na Arquitetura Moderna Brasileira

Deve-se reconhecer que no Brasil se alcançou um certo nível de realização que vem sendo mantido. Se certas características são claramente visíveis nas obras de algumas individualidades excepcionais, elas não estão ausentes no nível médio da produção arquitetônica. Isso não ocorre na maioria dos outros países. Por exemplo: a maior parte dos arquitetos brasileiros parece ser capaz de resolver os diversos problemas de um programa complexo com uma planta baixa simples e concisa e cortes claros e inteligentes.

Sigfried Giedion, 1956<sup>1</sup>

#### Introdução

Ao longo da década de 1950, alguns setores dominantes do campo da Arquitetura Moderna Brasileira operaram uma mudança radical em sua produção. O multicolorido e complexo *brazilian style*<sup>2</sup> corbusiano da década anterior pouco a pouco transmutou-se numa arquitetura sintética, constituídas de formas puras, representadas em publicações em *plantas baixas simples e concisas e cortes claros e inteligentes*. Dos princípios então enunciados, nasceu não apenas a arquitetura de Oscar Niemeyer de Brasília em diante, mas também o brutalismo paulista e seus desdobramentos, bem como uma considerável parcela da produção arquitetônica nacional que com estas vanguardas dialogou ao longo dos cinquenta anos de sua história. Este artigo tem por objetivo desvendar algumas das causas, dos princípios e das conseqüências daquele vértice através de uma narrativa e de uma análise focada naquelas *individualidades excepcionais*.

Primeiramente, buscaremos delinear as características e os precedentes formais e conceituais da geração de arquitetos brasileiros que chegou à metade do século em posição hegemônica no cenário nacional e internacional, num breve apanhado histórico. Buscaremos então encontrar as características sociais determinantes daquela arquitetura, relacionando-a com a eclosão do concretismo no Brasil. Em seguida, passaremos a identificar os elementos formais e construtivos que caracterizaram a produção daqueles arquitetos, decodificando parte de sua linguagem e discutindo do ponto de vista atual alguns de seus elementos.

---

<sup>1</sup> Giedion, Siegfried in Mindlin, *Arquitetura moderna no Brasil*, 17.

<sup>2</sup> O termo *brazilian style*, alcunhado pela imprensa internacional, nos é explicado por Zilah Deckker: “In spite of Goodwin’s caution not to label it, the ‘Brazilian Style’ came to be known through the illustrations in ‘Brazil Builds’; its seemingly regional image was seen as the expression of necessity. ‘Brise-soleils, pilotis, azulejos,’ and the tropical landscape became the icons of the style. According to most contemporary interpretations, the ‘Brazilian Style’ expressed a stage forward in the maturity of the Modern Movement.” In: Deckker, *Brazil Built*, 160-161.

## Nativismo e simplicidade

A Arquitetura Moderna Brasileira ganhou notoriedade internacional em 1943, com a realização da exposição *Brazil Builds*, em 1943, e a publicação de seu catálogo.<sup>3</sup> Se a guerra havia produzido lacunas consideráveis no campo cultural arquitetônico ocidental, a produção Latino-Americana delas se aproveitou para nele firmar-se a partir de então. Os edifícios brasileiros passaram a freqüentar regularmente periódicos especializados, como a revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* ou a inglesa *Architectural Review*.

Em 1950, Stamo Papadaki publica nos Estados Unidos *The work of Oscar Niemeyer*,<sup>4</sup> a primeira monografia estrangeira sobre um arquiteto brasileiro. No Brasil, revistas de viés moderno como a mineira *Arquitetura e Engenharia* (iniciada em 1947), ou a paulista *Acrópole* (1938) ganharam reforço significativo com as revistas *Habitat* – editada por Lina Bo Bardi em São Paulo a partir de 1950 – e *Módulo* – editada por Oscar Niemeyer no Rio de Janeiro a partir de 1955. Se em sua gênese, trinta anos antes, a Arquitetura Moderna Brasileira havia sido fecundada pelas revistas e livros de arquitetura europeus, agora passava a exportar suas próprias publicações bilíngües para a Europa e os Estados Unidos. E se em 1943, a *Doutrina Monroe* norte-americana havia gerado *Brazil Builds*, em 1956 o nosso Itamaraty produziria no exterior o livro de Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil* (também lançado em francês, mas não em português) de cujo prefácio extraímos nossa epígrafe. Trata-se portanto de um fluxo de idéias engendrado no seio das relações internacionais entre Estados, das quais alguns arquitetos participavam ativamente em decorrência de posições sociais destacadas.

As cidades brasileiras ainda passavam por um período de metropolização incipiente devida ao ainda baixo nível de industrialização de nosso país, e a paisagem urbana nacional – com extensas favelas e bairros carentes de infra-estrutura – refletia o quadro de desigualdade social em que ainda hoje nos encontramos. Os arquitetos brasileiros se aperceberam de que não era necessária uma alteração efetiva em nossas urbes para que as fotos, textos e desenhos de relativamente poucos edifícios significativos, criteriosamente escolhidos, pudessem projetar uma cultura nacional vanguardista no exterior. Evidentemente, o reconhecimento internacional representaria um argumento de autoridade decisivo para reforçar a hegemonia daqueles profissionais em seu próprio país, repercutida na circulação de publicações especializadas. De fato, os ideais arquitetônicos daqueles arquitetos, definindo o que é arquitetura e o que deve ser objeto desta disciplina, marcaram profundamente o estabelecimento da profissão do arquiteto no Brasil – cujo reconhecimento oficial pelo Estado havia sido feito em 1935<sup>5</sup> – constituindo um sistema autônomo de validação social. Nos termos de José Carlos Durand, este foi o *movimento necessário a todo*

---

<sup>3</sup> Goodwin, *Brazil builds : architecture new and old, 1652-1942*.

<sup>4</sup> Cf. Papadaki, *The work of Oscar Niemeyer*.

<sup>5</sup> Brasil, *Decreto n. 23.569*.

*meio cultural erudito, a saber, o fechamento em torno de si próprio.*<sup>6</sup> Tanto que, por ocasião da construção de Brasília, no final da década de 1950, os arquitetos

já controlavam bem o ensino oficial de arquitetura, que já tinha currículo e faculdades próprias e independentes da formação em engenharia. Tinha também, por intermédio das revistas de circulação dirigida, tomado conhecimento dos projetos dos colegas de várias partes do Brasil. Veiculando projetos e discussões, a imprensa de arquitetura ajudou a consolidar entre profissionais e estudantes um padrão consistente de identidade cultural e profissional.<sup>7</sup>

Como se pode depreender do mecenato estatal para a construção e disseminação desta arquitetura, as ações afirmativas dos arquitetos entre 1930 e 1960 eram fruto de um esforço consciente cuja chave nos dá seu principal idealizador, Lucio Costa, afirmando já em 1952 que:

essa amplitude no conceber e intentar de que se beneficia a arte contemporânea não resultou de uma atitude excepcionalmente receptiva e generosa da parte dos artistas, mas tão-somente das facilidades e do remendo alcance dos processos modernos de registro, transmissão e divulgação do conhecimento: informação no tempo – as obras criadas na mais remota idade são-nos familiares nos seus mínimos pormenores; informação no espaço – as realizações de maior significação, elaboradas onde quer que seja, vêm-nos ao alcance quase instantaneamente através da publicação nos periódicos especializados, com abundância de texto elucidativo e de reproduções fidelíssimas, ou diretamente, por meio das exposições individuais ou coletivas, dos cursos de conferências e da literatura especializada.<sup>8</sup>

Se a legitimidade Arquitetura Moderna Brasileira apoiava-se de um lado no diálogo com seus pares internacionais, por outro lado firmava-se também no diálogo com o projeto estatal – assumido a partir da Era Vargas – de cultivo do mito nacional, ou *brasilidade*,<sup>9</sup> como cimento social necessário à industrialização do país. Daí a importância do duplo papel documental – reduzindo distâncias no espaço e no tempo – das publicações especializadas, evocado por Lucio: era necessário criar uma leitura histórica da arquitetura *autenticamente brasileira* que situasse exclusivamente a arquitetura praticada pelo seu grupo como resultante de um *processo evolutivo* constituinte de nossa identidade nacional.

A partir da década de 1930, Lucio e seus colegas *filtrariam* então os preceitos nativistas da já amadurecida arquitetura Neocolonial – de cujo desenvolvimento ele mesmo participara desde os tempos de estudante – aplicando-os ao arcabouço conceitual europeu de Le Corbusier – e conseqüentemente ao esqueleto estrutural de concreto armado, cuja tecnologia nossos engenheiros já dominavam. Esta filiação à arquitetura colonial luso-brasileira passaria a ser definitivamente a base para o nativismo arquitetônico nacional, sobretudo com a participação dos próprios arquitetos modernos como técnicos do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, criado por Rodrigo Mello Franco de Andrade em 1937.<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Durand, *Arte, privilégio e distinção*, 156.

<sup>7</sup> *Ibidem.*, 256.

<sup>8</sup> Costa, "Considerações sobre a arte contemporânea", 1952. In: Costa, *Registro de uma vivência*, 254-255.

<sup>9</sup> O então Ministro da Educação, Francisco Campos justificava o recurso ao mito nacional: "o irracional é o instrumento da integração política total, e o mito, que é sua expressão mais adequada, a técnica intelectual de utilização do inconsciente coletivo para o controle político da nação." In Pereira, *Arquitetura, texto e contexto*, 66.

<sup>10</sup> Hugo Segawa refere-se à doutrina historiográfica criada pelo grupo de arquitetos e historiadores do SPHAN de Rodrigo Mello Franco de Andrade como *Tradição do Patrimônio*. Cf. Segawa, "Histórias das histórias das arquiteturas do Brasil."

O critério para esta *filtragem* conceitual foi o gosto modernista pela cultura popular, expressada na literatura, por exemplo, pelo uso da ortografia nacional em oposição à norma gramatical culta portuguesa então vigente. No cerne desta atitude estava o apreço à simplicidade de expressão vernácula, bem como uma declarada repulsa fórmulas acadêmicas eruditas. O manifesto mais claro de Lucio Costa nesse sentido seria o texto *Documentação necessária*, publicado no primeiro número da revista do SPHAN em 1937, onde afirma:

A arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a “erudita” – servindo da expressão usada, na falta de outra, por Mário de Arndrade, para distinguir da arte do povo a “sabida”. É nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se mostram melhor. Sem o ar afetado e por vezes pedante de quando se apura, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, adivinhando-se na justeza das proporções e na ausência de “make-up”, uma saúde plástica perfeita, - se é que podemos dizer assim.<sup>11</sup>

A partir desta leitura, o critério de simplicidade se materializaria inicialmente no agenciamento sistemático de elementos contraditórios em nossa arquitetura civil colonial, como avarandados, telhas cerâmicas do tipo capa-canal, painéis de azulejos estampados, arrimos de pedra bruta, janelas de madeira perfuradas em panos de alvenaria branca, gelosias e integração à vegetação tropical exuberante – projetada ou não.<sup>12</sup>

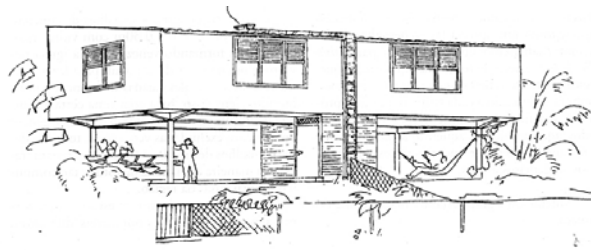


Fig.1 – Casa operária em Monlevade, MG (Lucio Costa, 1934)

A articulação desse vocabulário era realizada sobre um esqueleto estrutural de concreto armado – comparado por Lucio às paredes de *pau-a-pique* comuns na arquitetura colonial – e com uma articulação de rampas, desníveis e *pilotis* claramente advindos da vanguarda européia. Esta interpretação fora idealizada em 1934 por Lucio Costa com o projeto para a vila operária de Monlevade (1934), e ganharia sua primeira realização no projeto de Oscar Niemeyer para o Hotel de Ouro Preto (1938), a partir de então, todos os arquitetos desta geração realizariam ao menos uma obra segundo estes princípios.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Costa, "Documentação necessária", 1938. In: Costa, *Registro de uma vivência*, 457.

<sup>12</sup> Para uma leitura deste vocabulário, cf. Macedo, *Da matéria à invenção*, cap. 4.

<sup>13</sup> Uma pequena lista de projetos nativistas de Oscar Niemeyer, por exemplo, incluiria: Grande Hotel, Ouro Preto, Minas Gerais. 1938; Residência M. Passos, Miguel Pereira, Rio de Janeiro. 1939; Residência Cavalcanti, Rio de Janeiro. 1940; Residência Francisco Peixoto, Cataguazes, Minas Gerais. 1941. Residência Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro. 1942. Residência Johnson, Fortaleza, Ceará. 1942.



Fig.2 – Residência em Cataguazes, MG (Oscar Niemeyer, 1941)

No campo da técnica construtiva, a estratégia de Lucio Costa mostrava-se viável pela presença de três fatores. Desde o início do século a engenharia brasileira vinha avançando excepcionalmente no campo das estruturas de concreto armado, através do aprendizado do cálculo nos escritórios de filiais de firmas estrangeiras e através do desenvolvimento de métodos de ensaio e controle de resistência por laboratórios cariocas e paulistas.<sup>14</sup> Este estrito controle tecnológico permitia a execução do concreto com a mão-de-obra desqualificada – a única abundante no Brasil pré-industrial. Por fim, a *roupagem* vernácula tornava possível a execução das obras *por convenção* conduzida junto aos mestres-de-obras – normalmente os únicos responsáveis pela coordenação da execução de uma residência. Em tese, esta afinidade tornaria a interpretação moderna do vernáculo preferível ao ecletismo, ao neocolonial, ao Art-Nouveau, ou ao Art-Déco. É o próprio Lucio Costa que, ao criticar o movimento neocolonial, nos explica:

Foi quando surgiu, com a melhor das intenções, o chamado “movimento tradicionalista” de que também fizemos parte. Não percebíamos que a verdadeira tradição estava ali mesmo, a dois passos, com os mestres-de-obras nossos contemporâneos; fomos procurar, num artificioso processo de adaptação – completamente fora daquela realidade maior que cada vez mais se fazia presente e a que os mestres se vinham adaptando com simplicidade e bom senso – os elementos já sem vida da época colonial.<sup>15</sup>

Embora estes *ensaios nativistas* possam ser considerados conceitualmente ascendentes do tipo de síntese do *brazilian style*, eles continuariam a ser adotados e desenvolvidos pelos arquitetos modernos até a atualidade. A comunhão destes fatores múltiplos resultaria, via de regra, em obras multicoloridas, com diversidade de texturas e escalas unificadas por composições claramente definidas em volumes *puristas* modernos. Em contrapartida, a simplicidade corriqueira dos

<sup>14</sup> Para uma visão histórica destas pesquisas tecnológicas cf. Vargas, “O início da pesquisa tecnológica no Brasil”, in : Vargas, *História da técnica e da tecnologia no Brasil*, 218-221.

<sup>15</sup> Costa, “Documentação necessária”. In: Costa, *Registro de uma vivência*, 461-462.

materiais descritos *adoçava* esta pureza formal de modo a livrá-la da excessiva *carrure* francesa de que descende.<sup>16</sup>

*Grosso modo*, a passagem desse nativismo, por assim dizer, *figurativo*, para a identidade nacional do *brazilian style* se daria pela via do abandono das telhas cerâmicas e pela adoção de lajes de concreto impermeabilizadas articuladas em prismas puros, abóbadas ou em *formas livres*, mantidos os demais elementos. Outras variações surgiriam nesta *paleta híbrida* de materiais – como o recurso a estruturas de madeira de um lado e ou a tijolos de vidro de outro – e o critério da simplicidade seria a constante a unificar no tempo as sucessivas etapas de desenvolvimento desta linguagem. Conforme nos ensina Glauco Campello:

(...) o apanágio da simplicidade parece ter sido a força aglutinadora ou, se quisermos, o veículo redutor a uma expressão peculiar, tipicamente brasileira.

(...)

O certo é que a simplicidade, essa peculiar característica trazida com a arquitetura do colonizador, senão com a sua cultura e a sua índole, encontrou na Colônia e no ambiente por ele criado, favorável às misturas raciais, étnicas e sincréticas, um arcabouço social propício ao seu florescimento e transformação. Desde logo adoçando-se e amaneirando, ou despontando depois em momentos, estilos e circunstâncias diferentes. Resplandecente, nas construções religiosas dos séculos XVII e XVIII ou nas igrejas dos aventureiros e mestiços da civilização do outro. Pura, nas casas de fazendas dos bandeirantes. Conciliadora, na arquitetura neoclássica da Missão Francesa. Adequada, nas obras do movimento modernista, preciosa, na arquitetura de Niemeyer.<sup>17</sup>

O apreço português pela simplicidade em arquitetura talvez tenha firmado suas raízes autóctones no chamado *Estilo chão* do século XVI, em substituição ao rebuscamento do gótico manuelino. No *estilo chão*, de inspiração a uma vez renascentista e vernácula, *os interiores eram enriquecidos apenas pelo refinamento das proporções, e os exteriores friamente racionais desses edifícios subsistiram sem maior ornamentação por quase um século.*<sup>18</sup> Ainda hoje, a arquitetura portuguesa da chamada *Escola do Porto* (Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, por exemplo) distingue-se pelo gosto ascético de suas composições.

Mais além da profusamente ornamentada arquitetura religiosa barroca, a geração de arquitetos do SPHAN passou a voltar-se também para a delicadeza da decoração rococó e para a simplicidade e robustez da arquitetura militar e civil, como pode ser atestado pelos artigos sobre este tema divulgados na revista do órgão,<sup>19</sup> por publicações como *Documentário Arquitetônico*,<sup>20</sup> de José Wasth Rodrigues, ou pelo conjunto da obra historiográfica de Sylvio de Vasconcellos.

Esta genealogia pode parece estranha ao leitor acostumado à historiografia corrente, baseada naquela feita pelos próprios arquitetos modernos, opondo radicalmente sua produção às

<sup>16</sup> Expressões de Lucio Costa em *Ibidem.*, 458.

<sup>17</sup> Campello, *O brilho da simplicidade*, 28-30.

<sup>18</sup> *The interiors were enriched only by proportional refinement, and the coolly rational exteriors of these buildings subsisted without further ornamentation for about a century.* Kubler, *Portuguese plain architecture*, 4.

<sup>19</sup> Veja-se por exemplo o artigo publicado por Joaquim Cardozo na Revista do SPHAN sobre arquitetura rural no Rio de Janeiro: Cardozo, "Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio."

<sup>20</sup> Wasth Rodrigues, José. *Documentário arquitetônico* relativo à antiga construção civil no Brasil. 5th ed. Reconquista do Brasil, 3ª série 1. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia/ Ed. da Universidade de São Paulo,, 1979.



interpretações neocoloniais que os precederam.<sup>21</sup> A associação entre obras que pertencem a *estilos* aparentemente tão díspares também pode parecer, à primeira vista, algum excesso interpretativo.

A observação da história, entretanto, mostra que, para afirmar-se em seu campo, as sucessivas gerações de arquitetos – sobretudo no século XX – empenhavam-se em negar radicalmente as gerações precedentes, desqualificando-as e recusando qualquer vínculo direto com elas.<sup>22</sup> Cabe cautela, portanto, ao se tomar como verdade a historiografia construída por eles mesmos para avaliar as suas relações com o contexto cultural em que se encontravam imersos.

Do mesmo modo, se a historiografia corrente tende a associar cada estilo arquitetônico a uma época e a um lugar específico, a profusão de meios de comunicação e de registro histórico – conforme vimos, apontada pelo próprio Lucio Costa – colocam esta visão estanque em xeque. George Kubler explica-nos que:

O projetista, em qualquer lugar ou momento está empenhado em escolher seus materiais no passado, combinando-os e ajustando-os de acordo com suas próprias necessidades e preferências. Estas, por sua vez, são continuamente transformadas por sua exposição às novas possibilidades oferecidas pelo passado.<sup>23</sup>

## Arquitetura e o estabelecimento da Arte Moderna no Brasil

Como já mencionamos, a estratégia dos arquitetos modernos foi bem sucedida do ponto de vista profissional. No início da década de 1950, a Arquitetura Moderna Brasileira – sobretudo a vertente do *brazilian style* – já era conhecida de profissionais de todo o Brasil e do exterior. Prova deste reconhecimento externo foi, por exemplo, o convite de Wallace Harrison a Oscar Niemeyer em 1946 para compor a equipe que desenvolveria o anteprojeto para a sede das Nações Unidas em Nova York. Na década de 1950, antes mesmo de projetar Brasília, Lucio Costa recebia homenagens no exterior<sup>24</sup> e participava de júris de concursos internacionais. Nacionalmente, acreditamos, talvez o encargo de projeto e construção de Brasília seja a demonstração mais cabal da quase cega confiança depositada pela sociedade brasileira na capacidade dos arquitetos brasileiros e em sua habilidade de construir símbolos duradouros da imagem do país.

Àquela época, portanto, a arquitetura moderna estava suficientemente estabelecida e legitimada socialmente para avançar mais decididamente rumo à depuração de seus valores autônomos – sempre mantendo um pé no diálogo e reconhecimento com seus pares no exterior e sempre

---

<sup>21</sup> Santos, *Quatro séculos de arquitetura*, 115.

<sup>22</sup> Para Garry Stevens: “a história do Movimento Moderno é precisamente a história das tentativas afinal vitoriosas da vanguarda de desvalorizar completamente o capital ‘beaux-arts’ em favor do seu próprio capital”. In : Stevens, *O círculo privilegiado*, 91.

<sup>23</sup> *The designer at any place and moment is engaged in choosing his materials from the past, combining and adjusting them according to his own needs and preferences. These, in turn, are continually transformed by his exposure to the unused possibilities of the past.* In : Kubler, *Portuguese plain architecture*, 4

<sup>24</sup> Cf. Schlee, “A praça do maquis.”.

reforçando suas práticas como expressões inequívocas de *brasilidade*. O mesmo, porém, não ocorria com as artes plásticas, notadamente a pintura. Cabia então à arquitetura a *condução da modernidade visual*<sup>25</sup> no meio artístico de nosso país. Ronaldo Brito revela-nos que:

No Brasil, pensamos, a arte moderna em seus conceitos fundamentais, só veio de fato a ser compreendida e praticada a partir da “vanguarda construtiva”. Tarsila, Di Cavalcanti, Guignard, Portinari, entre outros, realizaram a passagem e tiveram uma atuação mais ou menos semelhante à dos grupos que precederam na Rússia o surgimento do suprematismo e do construtivismo, como relata Camila Gray. Foi na década de 50 que o meio de arte brasileira começou a lidar com os conceitos da arte moderna e as implicações deles advindas, seja crítica ou produtivamente. E é a partir do contato com esses conceitos que vão se produzir os discursos concretos e neoconcretos, com a intenção explícita de levá-los adiante.<sup>26</sup>

Evidentemente, arquitetos, escritores e artistas plásticos brasileiros – sobretudo aqueles que freqüentaram os gabinetes do Ministério da Educação e Saúde Pública de Capanema nos anos 30 – estavam unidos numa tentativa uníssona, até certo ponto, de promoção da Arte Moderna. Prova disso é o modo quase clássico com que era realizada *integração das artes na arquitetura* operada pela via corbusiana desde o projeto do edifício do MES. Ao incorporar as obras de pintores e escultores de modo acessório, ou decorativo, em seus edifícios, o arquiteto agrega o *Valor de Arte*<sup>27</sup> àquele elemento da edificação – e por extensão, à sua obra. Por sua parte, ao ter seu trabalho integrado à arquitetura e aos espaços públicos seu campo de trabalho, o artista plástico amplia consideravelmente seu campo de atuação para além das galerias e salões de arte.

Oscar Niemeyer explica-nos a estratégia corporativa e o procedimento adotados pelo grupo:

Sou, sem falsa modéstia, o arquiteto que maior número de obras de arte incluiu na arquitetura. Uma prática antiga, antiqüíssima, que Gustavo Capanema, ex-ministro da Educação e Saúde, soube repetir ao construir o edifício-sede daquele ministério.

Inteligente e culto, o nosso amigo deixou aos seus arquitetos essa tarefa, convidando, por nossa indicação, Portinari, Celso Antônio, Bruno Giorgi e Lipchitz, que, naquela época, era o escultor mais ligado a Le Corbusier.

Ninguém pensou em concurso. Ninguém assumiu a atitude provinciana de limitar a escolha aos artistas do Rio. Tratava-se de completar uma obra de arquitetura, e aos arquitetos – somente a eles – cumpria resolver o assunto.<sup>28</sup>

Nas vanguardas européias que antecederam ao nosso modernismo, entretanto, os pintores, escultores, escritores, arquitetos e artistas em geral participavam de grupos onde esta ascendência clássica da arquitetura sobre os demais campos era menos clara. De fato, na década de 1910 foram os pintores os principais teóricos e líderes de movimentos como o purismo francês, o construtivismo russo, o *De Stijl* Holandês ou a Bauhaus alemã. Afinal, o campo da pintura fora o

<sup>25</sup> Durand, *Arte, privilégio e distinção*, cap. 8.

<sup>26</sup> Brito, *Neoconcretismo*, 36. O crítico Agnaldo Farias vai ainda mais longe, afirmando que: “Passando em revista a produção modernista, fica difícil não concordar com o juízo que dela faz Rodrigo Neves, considerando um conjunto de produções epifenômicas, que não se consolida nunca porquanto desconectadas umas das outras, adiando essa tarefa para os anos 1950, quando da implantação entre nós do projeto construtivo, obra dos Concretistas paulistas e cariocas.” In: Farias, “Portinari na Pampulha,” 152

<sup>27</sup> Termo alcunhado por Aloïs Riegl colocando-o lado a lado como *Valor de Novidade*, onde: *Newnes-value has always been identified with art in the eyes of the masses, while relative art-value can only appreciated by the aesthetically educated modern perso.:* Riegl, “The modern cult of monuments,” 642. A posição daquelas vanguardas passava portanto a beneficiar-se de ambos os *Valores presentes*.

<sup>28</sup> Niemeyer, *As curvas do tempo*, 218.

principal afetado pelo surgimento e disseminação da fotografia e do cinema. Nesse novo contexto, de *reproduzibilidade técnica das obras de arte*,<sup>29</sup> a luta pela criação de novos valores que justificassem a autonomia da pintura e da escultura estava no centro das preocupações teóricas dessas vanguardas. Com este propósito, o abstracionismo – e em conseqüência o neoplasticismo, o construtivismo e o concretismo – foi talvez a estratégia mais eficaz. Ronaldo Brito explica-nos os caminhos dos discursos desses artistas:

A arte abstrata surgira como uma medida de emancipação do trabalho de arte: uma afirmação de sua autonomia diante da realidade empírica, um reconhecimento de seu índice de abstração e possibilidade de formalização, necessários afinal a todo processo de conhecimento. Mas, enquanto os diversos informalismos abstratos aproximaram-se mais e mais do sensível, do mítico, do plano romântico da inspiração, as tendências construtivas radicalizaram o seu caráter racional, abstrato, buscando integrá-la à ciência e à técnica no processo de transformação social. A arte deixava o seu lugar à sombra, fora do *Logos*, fora da História, e passava a integrar a ordem dos saberes práticos e do conhecimento positivo.<sup>30</sup>

Tomando por base estes precedentes, seria normal a afinidade de nossa arquitetura aos valores e aos discursos concretistas. Afinal, a idéia de arquitetura como um saber prático – o domínio da forma associada ao uso – aliada ao nosso apreço *nativista* pela *simplicidade* encaminharia naturalmente o nosso campo rumo à adoção de valores estritamente plásticos e sintéticos dominados somente por arquitetos e artistas, garantindo a autonomia de nosso campo. O movimento decisivo nesse sentido ocorreu por diversos motivos concorrentes.

Diversos dos arquitetos e artistas europeus participantes das vanguardas do início do século – como Mies van der Rohe, Marcel Breuer e Walter Gropius – haviam migrado para os Estados Unidos durante a Segunda Guerra, em sua maioria convidados pelas universidades, formando em menos de uma década um meio artístico norte-americano receptivo às suas idéias. A expansão econômica dos Estados Unidos no pós-guerra – evidentemente voltada também para o mercado consumidor americano como um todo – elevou naturalmente a dominação cultural deste país sobre o Brasil, trazendo nesse influxo de autoridade o gosto pela arte concreta.

No Brasil, este período assistiu também a criação do Museu de Arte de São Paulo em 1947 por Assis Chateaubriand, com a curadoria de Pietro Maria e Lina Bo Bardi, bem como a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo por Cicilio Mattarazzo e a instituição pelo mesmo mecenas ítalo-paulista da Bienal Internacional de Arte de São Paulo – ocorrida pela primeira vez em 1951. As três iniciativas mencionadas tiveram seus acervos e mostras constituídos não apenas com a bonança econômica do pós-guerra no Brasil como também pelos baixos preços conseguidos por obras de arte *clássicas* e modernas na Europa em recuperação. A arte abstrata, nesse contexto, interessava sobretudo a um grupo de empresários enriquecidos no século XX cujo reconhecimento social não havia acompanhado sua fortuna, e para quem o mecenato da arte era poderosa moeda de troca simbólica.

---

<sup>29</sup> Referência ao artigo de Walter Benjamin que é a base para o argumento. Cf. Benjamin, “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica.”

<sup>30</sup> Brito, *Neoconcretismo*, 13-14.

Estes fatores começam a fundir-se quando Lina Bo Bardi cria a já mencionada revista Habitat, e quando um dos premiados na primeira Bienal volta ao Brasil na condição de membro do júri da segunda, em 1953, para criticar nos jornais e na revista de Lina a Arquitetura Moderna Brasileira. Seu nome era Max Bill, um escultor e designer suíço, professor da Hochschule für Gestaltung (Escola Superior da Forma) de Ulm, na Alemanha. Formado nos ideais da Bauhaus, o *inteligente iconoclasta*<sup>31</sup> acreditava firmemente na *função do arquiteto na sociedade moderna*. Aos seus olhos, a maior parte dos recursos que diferenciavam a arquitetura brasileira eram variações de um formalismo gratuito: as formas livres, a adoção de pano de vidro em clima tropical, o emprego indiscriminado de *brise-soleil*, o uso de estruturas com desenho diferenciado (pilares em “V”), os pilotis, a má qualidade construtiva e, finalmente, os painéis de azulejos decorativos.<sup>32</sup> No ano seguinte, a revista inglesa *Architectural Review* publicou um número especial sobre o Brasil,<sup>33</sup> com depoimentos de todos os demais membros do júri sobre a Arquitetura Moderna Brasileira: Peter Craymer Walter Gropius, Ernesto Rogers, Hiroshi Ohye e, é claro, Max Bill – com cujos principais pontos críticos todos concordaram.



Fig.3 – Unidade tripartida (Max Bill, 1948) – Vencedora da primeira Bienal de São Paulo

---

<sup>31</sup> Cf. Bill, “Max Bill : o inteligente iconoclasta.”

<sup>32</sup> In: Bill, “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade.”

<sup>33</sup> Cf. Bill et al., “Report on Brazil.”

Lucio Costa<sup>34</sup> e depois Oscar Niemeyer<sup>35</sup> foram a público defender-se das críticas em nome da Arquitetura Moderna Brasileira. A defesa, infelizmente, passou pela desqualificação xenófoba dos críticos e foi declarado *oficialmente* que não mais se falaria no assunto.<sup>36</sup> Na verdade, o episódio fez parte de um debate mais amplo que vinha ocorrendo entre o abstracionismo das bienais e o figurativismo pós-cubista dos pintores modernos nacionais consagrados. Como a maioria dos arquitetos cariocas era ligada a este segundo grupo, os defensores do grupo emergente vieram ao seu enalço para buscar a sua primazia no campo da arte. O debate foi confuso e carregado de posturas ideológicas desconexas. O arquiteto comunista Vilanova Artigas, por exemplo, criticou veementemente num artigo a arte abstrata – a mesma arte abstrata construtivista das vanguardas soviéticas –, acusando-a de *arte decadente* que a Bienal traria *do estrangeiro* para criar uma elitista *classe compradora*.<sup>37</sup> A partir da década de 1940, o Partido Comunista Brasileiro seria uma das grandes forças aglutinadoras do meio artístico, criando uma corporação de ajuda mútua entre companheiros cuja atividade só vinha a público a partir de manifestações inesperadamente irracionais de seus membros em prol ou contra alguma causa, como era aqui o caso de Artigas – evidentemente aqui defendendo os companheiros de partido, como Portinari.

O episódio a uma vez definiu e deu parâmetros para a nova arte concreta brasileira, que se formaria a partir de 1950. Segundo Ronaldo Brito:

Tratava-se de levar à frente o trabalho de Malevitch e Mondrian e, mais para perto, de Max Bill e dos concretistas suíços. O prêmio da Bienal de São Paulo de 1951 concedido à peça de Bill *Unidade tripartida* foi sintoma do entusiasmo local pelos postulados racionalistas da arte concreta.(...)

Do ponto de vista teórico, as formulações de Bill são pouco mais do que um arremate e uma síntese do que já se vinha pensando nessa direção: retomando o termo concreto, criado por Van Doesburg, ele pretendeu consolidar a autonomia dos processos de produção em arte com relação ao mundo natural e acentuar o seu caráter construtivo e sistemático.<sup>38</sup>

No conjunto de crítica de 1953, acreditamos, está no germe de uma profunda alteração que já vinha se operando na obra de Oscar Niemeyer e que viria à tona em 1955 com o projeto para o Museu de Arte de Caracas – uma pirâmide invertida simples no alto de uma elevação. De fato, desde a virada da década, as formas complexas e imbricadas da arquitetura da Pampulha já vinham se convertendo, na prancheta de Niemeyer, em formas mais puras, próprias da arquitetura de Mies van der Rohe. E mesmo seu desenho, o modo como representava seus projetos em publicações, vinha se tornando cada vez mais sintético.

---

<sup>34</sup> Cf. Costa, “Oportunidade perdida.” (vale a pena verificar a diferença entre este artigo e o publicado em *Registro de uma vivência*)

<sup>35</sup> Niemeyer, “Crítica da arquitetura brasileira : fala Oscar.”

<sup>36</sup> Visão dos editores da Módulo e Oscar Niemeyer, compartilhada também pelos que criticam o episódio, como Hugo Segawa. Cf. Segawa, *Arquiteturas no Brasil*, 110.

<sup>37</sup> Artigas, João Batista Vilanova, apud Durand, *Arte, privilégio e distinção*, 140.

<sup>38</sup> Brito, *Neoconcretismo*, 36-37

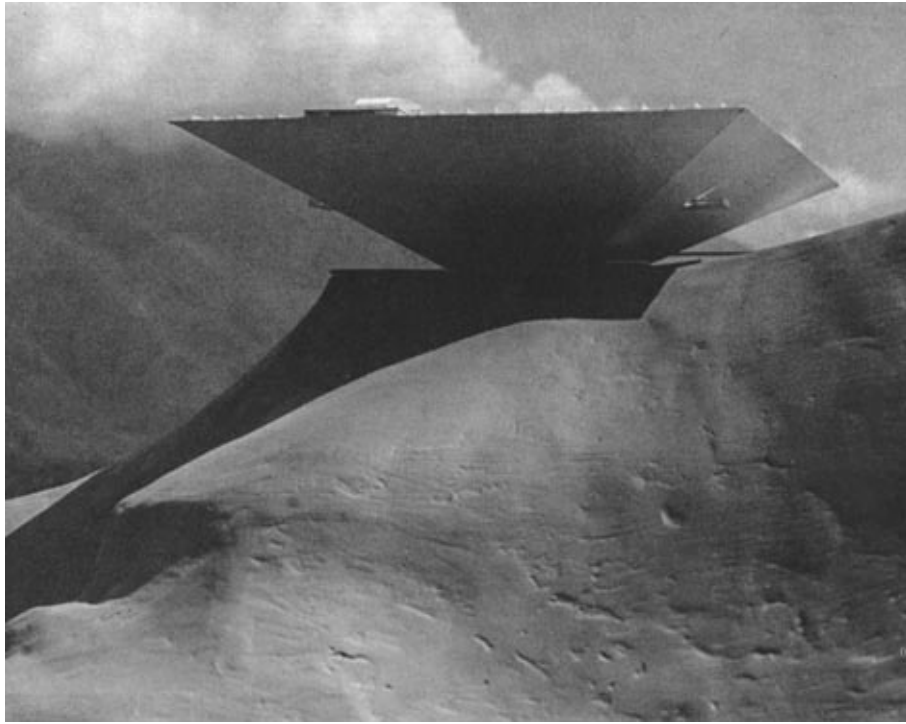


Fig.4 – Museu de Arte de Caracas (Oscar Niemeyer, 1955).

Plantas de projetos como o da Praça de Esportes de Diamantina (1950), ou a casa Cavanelas em Pedro do Rio (1954) bem poderiam ter saído das pranchetas de algum discípulo californiano de Mies van der Rohe. A inventividade de Niemeyer, entretanto, levava-o a associar a mesma economia de meios a formas mais complexas, presentes no desenho de elementos estruturais ou mesmo em planta, numa nova conformação das *formas livres* em curvas de diversos raios, de feição *primitivista*. Esta mudança progressiva – ao contrário do que se pensa, anterior às obras de Brasília – seria enunciada claramente pelo arquiteto em 1956 por ocasião de uma palestra em São Paulo em que apresentava o projeto do Museu de Caracas,<sup>39</sup> alcançando maior desenvolvimento teórico nos textos que Niemeyer passaria a publicar a partir de então até 1963 – quando abandona a argumentação objetiva para fechar-se no discurso repetido *ad nauseam* até a presente data. Daqueles preciosos escritos,<sup>40</sup> o mais célebre e impactante foi *Depoimento*, publicado na revista Módulo em 1958.

---

<sup>39</sup> Niemeyer, “Museu de Arte Moderna de Caracas.”

<sup>40</sup> Para Hugo Segawa, esta série de textos pode ser considerada *entre as mais importantes manifestações por escrito de um arquiteto moderno brasileiro, depois dos ensaios de Lucio Costa*. In. : Segawa, *Arquiteturas no Brasil*, 143.

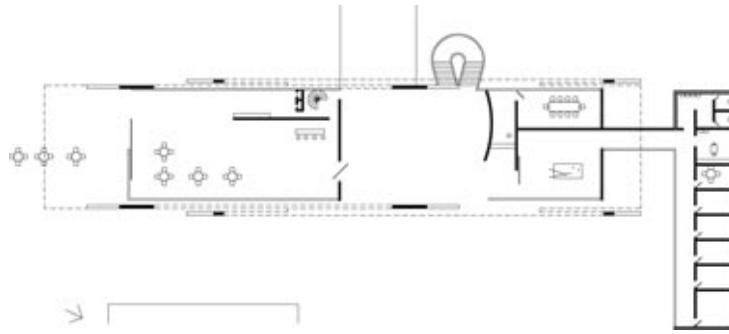


Fig.5 – Praça de Esportes em Diamantina (Oscar Niemeyer, 1950) - Planta

Nesse texto, Niemeyer estabelece *para os novos projetos uma série de normas que buscam a simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos. Estas normas passavam sobretudo pela busca da unidade e harmonia entre os edifícios, construídos em soluções compactas, simples e geométricas de modo que eles não mais se exprimam pelo seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original.*<sup>41</sup>

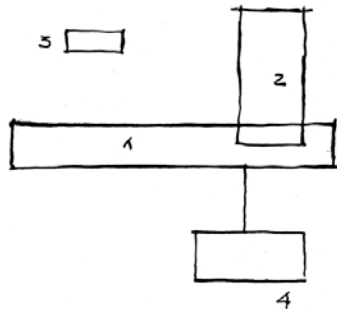


Fig.6 – Colégio Estadual Central (Oscar Niemeyer, 1954) - Implantação

Para alguns historiadores, como Yves Bruand, a mudança de orientação de Oscar Niemeyer – e da Arquitetura Moderna Brasileira – vinha de sua primeira viagem à Europa em 1953 (quando foi a Moscou receber um prêmio) e da experiência no canteiro de obras em Brasília cobrava soluções de construção mais rápida e com um caráter monumental mais evidente devido ao programa. Acreditamos, conforme explicado, que a necessidade de consenso nacional – e internacional – acerca da qualidade de seu trabalho também jogou importante papel nesse conjunto de fatores. De fato, arquitetos brasileiros como Niemeyer gradualmente associavam o seu modo de projetar às estratégias compositivas abstratas preferidas por seus críticos. Adotava-se sobretudo os neoplasticistas de que se valera e de que se valia Mies van der Rohe: volumes “desmontados” em

<sup>41</sup> Niemeyer, “Depoimento,” 3-6.

planos soltos salientes dos perímetros da edificação, articulados em hélice, formas “soltas” em ambientes livres maiores, permitindo sua apreciação como volume e não como parede de fechamento, etc.

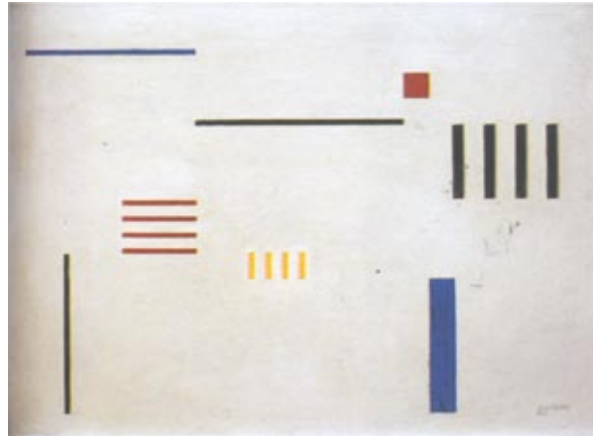


Fig.7 – Concreção (Luís Sacilotto, 1952)

Os avanços realizados por Oscar Niemeyer rumo a *formas livres* que se articulassem harmonicamente com esta linguagem não podia ser visto na obra de nenhum arquiteto europeu até então. Era uma nova síntese que mantinha a arquitetura brasileira em condições de diálogo com interlocutores internacionais. Desta vez, porém, como se pode depreender da passagem de Ronaldo Brito acima, os pintores e escultores brasileiros lograram constituir uma autonomia efetiva de seu próprio campo, articulada em torno dos novos museus e das Bienais, conformando o *projeto concreto* brasileiro e seu desdobramento no *neconcretismo* no fim da década.

### O concretismo e o concreto

Conforme já sugerimos, a radicalização da autonomia da arquitetura pela via da adoção das estratégias abstratas era de se esperar. O discurso nativista pela via da simplicidade associado à manutenção do diálogo internacional – em que a arte abstrata havia atingido vigorosa hegemonia através da produção norte-americana – teria seu reflexo brasileiro numa associação mais franca entre os processos de produção e difusão da arquitetura. Adotando decididamente as estratégias das vanguardas européias da década de 1910, os arquitetos brasileiros passaram a realizar composições em planta que se assemelhavam às composições de linhas retas, curvas e planos da pintura abstrata.

Esta “contaminação” do desenho técnico pela arte concreta e suas estratégias compositivas está no cerne do novo formalismo – e brutalismo – que passaria a vigorar em grupos dominantes da arquitetura nacional a partir de então. Evidentemente, este tipo de questão não é exclusivo da



Arquitetura Moderna. Na verdade, esta prática parece estar arraigada no início da cultura do livro impresso, no século XVI e em suas conseqüências para a arquitetura ocidental. Conforme nos lembra Mario Carpo,

O sistema das cinco ordens da Renascença, tais como definidos em particular no *Quarto livro* (1537) de Sebastiano Serlio, era um catálogo de componetes gráficos que eram padronizados e repetíveis – o que Benjamin teria chamado de “projetado para a reprodutibilidade”. (...) Este método arquitetural impõe uma teoria de projeto implicada e inevitavelmente leva à repetição de um certo número de componentes idênticos. Mas este processo de reprodução gráfica, ou tipográfica, não tinha nada a ver com a manufatura material do objeto de arquitetura. As ordens renascentistas não eram pré-fabricadas. Elas eram pré-projetadas. Com poucas exceções, os tratados da Renascença definem as “ordens” de arquitetura (colunas, capitéis, lintéis etc.) carentes de peso material. De que são feitos? Madeira, mármore, pedra, tijolo, estuque? Como são feitos? Por quem? Com que instrumentos? A que preço? Os livros não nos dizem.<sup>42</sup>

Quando arquitetos como Palladio publicavam junto a suas formulações teóricas os desenhos de suas obras, eles a uma vez demonstravam graficamente seu domínio do cânon clássico e estabeleciam novos valores dentro dessa norma, dentro de um sistema simbólico pertencente agora à aristocracia cortesã, e não mais ao canteiro de obras medieval. Um desenho técnico publicado num livro de arquitetura, a partir de então, ganha uma conotação a artística que situa o arquiteto num plano social mais elevado que o dos construtores. Nesse sistema de valores culturais autônomos, quase literários,<sup>43</sup> o desenho e a geometria passam a ter portanto um papel decisivo. Como nos lembra Alfonso Corona Martínez, *os arquitetos do Renascimento inventaram uma competência profissional a partir dos meios de representação, ao dar importância maior aos problemas formais, de tal modo que estes somente poderiam ser resolvidos pelos arquitetos com o emprego de seu novo instrumental.*<sup>44</sup> O que está em jogo aqui, portanto, é o estabelecimento de uma autonomia da arquitetura através dos seus instrumentos de representação.

---

<sup>42</sup> *The system of the five Renaissance orders, as defined in particular in the Fourth Book (1537) of Sebastiano Serlio, was a catalog of graphic components that were standardized and repeatable – what Benjamin would have called “designed for reproducibility”. (...) This architectural method imposes a simplified theory of design and inevitably leads to the repetition of a certain number of identical components. But this process of graphic, or typographic, reproduction has nothing to do with the material manufacturing of the architectural object. The Renaissance orders were not prefabricated. They were predesigned. With few exceptions, Renaissance treatises define architectural “orders” (columns, capitals, lintels, etc.) that are singularly lacking in material weight. What are they made out of? Wood, marble, stone, brick, stucco? How are they made? By whom? With what instruments? At what price? The books don’t tell us.* Carpo, *Architecture in the Age of Printing*, 7.

<sup>43</sup> Ao falar dos critérios de valoração do patrimônio edificado, John Summerson agrupa-os em dois conjuntos. Dando-nos estéticos e literários, dando-nos a pista definitiva para as limitações de nossa historiografia: *literary values, (by which I mean those associated with history and a sense of continuity) are never absent from an old building. Neither are aesthetic values. But aesthetic values, unlike literary values, are not enhanced with the passage of time.* In Summerson, “The past in the future”, in Summerson, *Heavenly mansions and other essays on architecture*, 222

<sup>44</sup> Martínez, *Ensaio sobre o projeto*, 15.

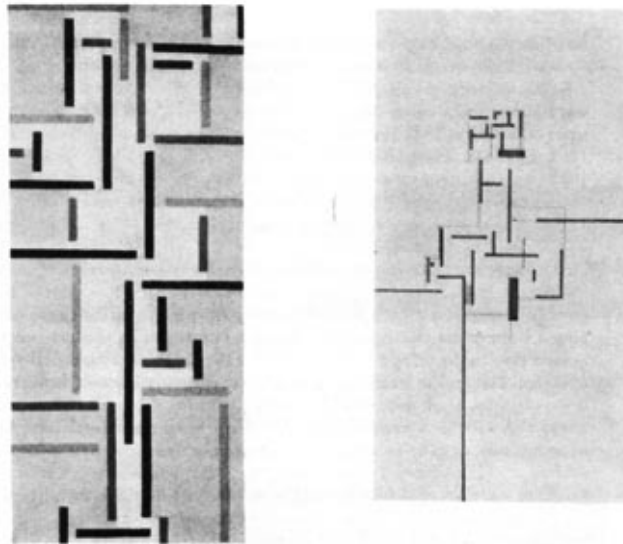


Fig.8 – Dança russa (Theo van Doesburg, 1918) |  
Planta da Casa de Campo de Tijolos (Mies van der Rohe, 1924)

O problema é análogo ao colocado à classe artística quando da virada do século XX. O artista deveria ser capaz de produzir obras que possuíssem não apenas um valor informativo para a construção, mas também cujo *valor de representação* da prática artística – e portanto privilegiada – pudesse ser aferido em revistas e livros impressos especializados. Assim, para Mies van der Rohe, as plantas de seus projetos da década de 1924, da Casa de Campo de Tijolos ao Pavilhão de Barcelona, assemelhavam-se a pinturas neopasticistas. Nessas composições – assemelhadas às telas de Theo van Doesburg, por exemplo –, as linhas soltas seriam paredes, as cruces ou pontos seriam pilares, e a delimitação dos espaços seria feita de modo a definir espaços internos e externos da maneira mais sutil e graduada possível.<sup>45</sup>

Desde o início de seu convívio com Amedée Ozenfant, Le Corbusier passaria a produzir pinturas puristas, em que as formas de objetos identificáveis eram reduzidas às suas formas mais simples, interpenetrando-se através de um jogo de transparências. E as mesmas formas *puras*, constantes naqueles quadros poderiam ser vistas nas suas residências da década de 1920.

Embora certamente diferentes de uma planta *convencional*, estas plantas nem sempre resultavam em elementos arquiteturais construídos que fossem facilmente identificáveis com a plástica bidimensional que lhes era correspondente. Para que um plano *solto* em planta, ou uma parede em *forma livre* seja identificável como tal na realidade, é necessário que possam ser observados plenamente de seus dois lados – caso contrário se torna um volume. Frank Lloyd Wright, em suas *Prairie Houses* lograva este efeito com peitoris e guarda-corpos de alvenaria. Mies e Le Corbusier

<sup>45</sup> De fato, na própria origem do termo *Arte concreta*, vemos a manifestação clara de Doesburg em 1930: (...) *nada é mais concreto nem mais real do que uma linha, uma cor, uma superfície (...). Uuma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos no estado natural, mas, no contexto da pintura, são abstratos, ilusórios, vagos, especulativos – enquanto um plano é um plano, uma linha é uma linha; nem mais, nem menos.*” Doesburg, Theo, apud. Rickey, *O construtivismo*, 60.

dispunham aquelas *formas puras* ou bem em áreas externas ou bem dentro de ambientes amplos, freqüentemente com pés-direitos avantajados que permitissem sua observação superior – quase que em planta.<sup>46</sup>

Embora sejam evidentes os benefícios da associação da prática arquitetônica à prática artística – quando publicadas – a profusão de discursos associados às estratégias resultantes em formas concretas bastante similares certamente dificulta a compreensão de seus processos formativos. Por exemplo: o mesmo Mies van der Rohe que projetava a Casa de Campo de Tíjolos afirmava na revista *G* um ano antes, em 1923:

Recusamo-nos a reconhecer os problemas da forma, a não ser os problemas de construção. Forma não é o objetivo de nosso trabalho, mas somente o resultado.

Forma, por si mesma, não existe. Forma como objetivo é formalismo, e isso nós rejeitamos.

Essencialmente, nosso trabalho é libertar a prática da construção do controle dos especuladores estéticos e restaurá-la ao que ela deve ser: construção.<sup>47</sup>

Talvez o discurso e a prática do mestre alemão tenham se afinado melhor na fase americana de sua carreira, quando prismas com esqueletos externos (tectônicos, portanto) passaram a conformar grandes salões internos onde – agora sim, eram lançados planos e volumes “soltos”.

Já Le Corbusier não recusava a arbitrariedade do que ele chamava de *lirismo* da arquitetura. Ao contrário, para o suíço:

A trajetória atingiu seu objetivo. A partir de elementos materiais que estão na ordem do dia e que, por consequência, são móveis, efêmeros, mas que nem por isto deixam de constituir a plataforma de onde ela se projeta, essa trajetória passou através do sonho humano para chegar a valores eternos: a obra de arte que é imortal e que nos tocará ao longo de todos os séculos.<sup>48</sup>

Esta crença na forma eterna, na beleza como valor funcional – tratando-a como um conceito universal – está na base da conceituação que Lucio Costa faria da escala de valores em jogo na arquitetura. O brasileiro postulava a *arte pela arte como função social, nova conceituação capaz de desfazer o pseudo dilema que preocupa a tantos críticos e artistas contemporâneos, ou seja, o da gratuidade ou militância da obra de arte*.<sup>49</sup>

A partir da argumentação de Le Corbusier, vemos que a busca por formas puras, claramente definidas, está relacionada não apenas ao platonismo formal de alguns setores da arte abstrata, mas também a uma associação dessas formas puras às demandas construtivas e funcionais determinadas pelo cálculo<sup>50</sup> ou pelas funções desempenhadas no interior de um volume – de onde o *slogan* da *máquina-de-morar*.

---

<sup>46</sup> Alfonso Corona Martínez faz uma interessante associação desta estratégia com a estratégia clássica do *poché*, como uma possibilidade criada pela planta livre de conciliação entre uma necessidade urbana e uma necessidade interna igualmente estritas. Cf. Martínez, *Ensaio sobre o projeto*, 183.

<sup>47</sup> Mies van der Rohe, apud Frampton, *Studies in Tectonic Culture*, 161.

<sup>48</sup> Le Corbusier, *Precisões*, 49.

<sup>49</sup> Costa, "Considerações sobre a arte contemporânea", in: Costa, *Registro de uma vivência*, 253.

<sup>50</sup> Le Corbusier explica: *Sem persegui uma idéia arquitetural, porém simplesmente guiados pelos efeitos do cálculo (derivados dos princípios que geram nosso universo) e a concepção de UM ÓRGÃO VIÁVEL, os ENGENHEIROS de*

Realizar formas geométricas puras e claramente perceptíveis – como o são nas plantas publicadas – passou a ser, a partir de então, o parâmetro estético subjacente a grande parte da arquitetura moderna. Por outro lado, **construir formas simples não é equivalente a construir de modo mais simples**. As primeiras conseqüências dessa premissa são de natureza compositiva.

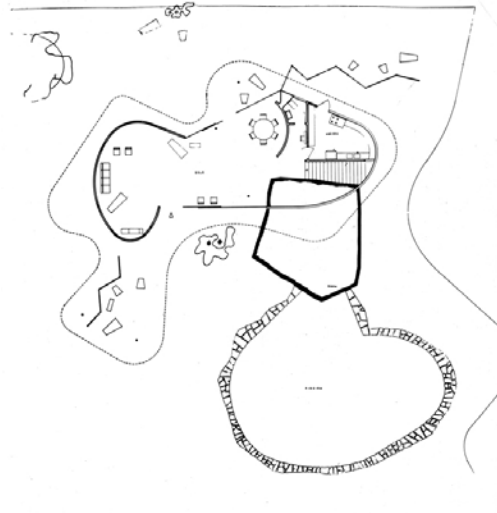


Fig.9 – Planta da Casa de Canoas (Oscar Niemeyer, 1953)

Mencionamos que a percepção de uma *forma pura* somente é possível se é facultado ao observador enxergá-la segundo mais de um ponto de vista.<sup>51</sup> Embora esta afirmação pareça um truísmo ingênuo, suas conseqüências para a tomada de decisões na arquitetura moderna é crucial. Na escala urbana, ou no campo externo, isso significa que o edifício não pode estar encostado às divisas laterais, mas delas deve estar afastado em ao menos três lados, de modo a ser visualizado como volume, e não como fachada planar apenas. Em espaços internos, visualizar formas puras implica em ter área livre adjacente a elas – ou mesmo acima delas – para que se possa percebê-las. Niemeyer provavelmente já se apercebera disso ao realizar o batistério da Igreja da Pampulha (1940) ou o mezanino do Pavilhão de Nova York (1939). Entretanto, a estratégia se tornaria cada vez mais radical e explícita em seus projetos da década de 1950. Sua Casa de Canoas (1953) é uma das melhores sínteses nesse sentido. Primeiramente, o acesso é feito pela porção superior do terreno, de modo que o visitante enxerga a paisagem sobre a casa, divisando-lhe a cobertura em formas livres e apreendendo-a em seu conjunto. Sob esta laje, o

---

*hoje empregam elementos primários e, coordenando-os segundo regras, provocando em nós emoções arquiteturais, fazendo ressoar assim a obra humana com a ordem universal.*" In Le Corbusier, *Por uma arquitetura*, 17

<sup>51</sup> Para Sigfried Giedion esse tipo de demanda pelo movimento do no espaço é a base da arquitetura moderna.: *the essence of space as it is conceived today is its many sidedness, the infinite potentiality for relations within it. Exhaustive description of an area from one point of reference is, accordingly, impossible; its character changes with the point from which is viewed.* In Giedion, *Space, time and architecture*, 356

volume da sala numa curva primitiva de raios variáveis desloca-se a uma extremidade sem contudo tocar o perímetro da cobertura, separada do volume da cozinha e da escada por dois panos de vidro totalmente transparentes. Ao contrário, os quartos, abaixo, fazem uso do desnível para integrar-se à topografia e simplesmente não serem percebidos como parte da casa acima.



Fig.10 – Batistério da Igreja da Pampulha (Oscar Niemeyer, 1940, bronze de A. Ceschiatti)

Num nível mais aprofundado, vemos que a difusão e o consumo de publicações de arquitetura leva à formação de um gosto no que diz respeito ao aspecto dos elementos construtivos quanto às suas proporções entre si, pois determinadas proporções levam a determinadas relações de escala. Uma residência marcadamente horizontal, por exemplo, conota uma grande área interna. Do mesmo modo, em planta, elementos de vedação proporcionalmente finos – quase que linhas – conotam uma maior generosidade do espaço que delimitam. A inversão desta relação de causa e efeito é conseqüente, na tentativa dos arquitetos em tornar cada vez mais horizontais as fachadas e mais finos os vedos internos de edificações pequenas.

Em publicações, os desenhos técnicos são consideravelmente reduzidos de modo a caber nas dimensões da página impressa comercial. Plantas que, para ir à obra, são representadas na escala de 1:50, acabam passando para 1:500 em uma revista. A redução normalmente leva à simplificação da representação, de modo a torná-la compreensível mesmo em dimensões diminutas. Nesse jogo de redução, elementos estruturais, revestimentos, bonecas de portas e diversos outros detalhes são omitidos, não apenas por necessidade, mas também de modo a representar em si mesmos composições abstratas – onde chegamos ao problema colocado por Mario Carpo acima. O apelo plástico desses desenhos simplificados pode ser facilmente aferido

se desenhamos um projeto de Mies van der Rohe, por exemplo, representando todas as *bonecas* de portas, projeções e sentidos de aberturas da caixilharia.



Fig.11 – Casa de três pátios (Mies van der Rohe, 1934)

À esquerda tal como foi desenhada, à direita com uma disposição *convencional* de paredes e aberturas

No caso da arquitetura moderna, em que o desenho publicado ganhou uma insuspeitada autonomia, o modo cada vez mais simplificado como estes elementos compositivos passaram a ser representados e materializados encontrou correspondente numa progressiva simplificação – ou eliminação – de seus elementos construtivos na realidade. A forma pura desenhada, construtivamente sintética, passou conotar a construção daquele elemento em de maneira também sintética. **O desenho concretista, por assim dizer, passava a representar uma arquitetura cada vez mais abstrata.**

### Nativismo abstrato

Esta redução ao esquematismo construtivo total está na base de diversas correntes de nossa arquitetura desenvolvidas a partir de então, mas sobretudo do Brutalismo que, iniciado por Affonso Eduardo Reidy no início da década de 1950, seria plenamente desenvolvido em São Paulo a partir da obra de João Vilanova Artigas e retornando ao grupo carioca com a construção do segundo grupo de edifícios de Brasília, no início da década de 1960 – sobretudo a Universidade de Brasília e o Palácio do Itamaraty. A partir de então, os valores ali fixados voltaram a circular por todo o país, numa nova etapa da arquitetura moderna nacional. De modo geral, este brutalismo brasileiro diferencia-se do brutalismo inglês do casal Smithson – predominantemente funcionalista – e do

brutalismo original de Le Corbusier –voltado para a expressão plástica quase pitoresca em *béton brut*.

A obra de Oscar Niemeyer, por sua vez, passa por um período fecundo de explorações construtivas e formais na década de 1960. A diversidade de tipologias edilícias e de estratégias compositivas é tamanha que foge a uma sistematização rápida. É de se destacar, entretanto, as soluções clacissizantes, com estruturas externas de concreto aparente à guisa de *peristilos*, como o Itamaraty, o Palácio da Justiça, a sede da Editora Mondadori, e o Instituto Central de Ciências da Universidade de Brasília. Esta vertente foi particularmente influente em todo o país. Compartilhando tanto desta estratégia.

Num segundo momento, a partir da década de 1980, sua arquitetura passa a caracterizar-se decididamente por volumetrias cada vez mais puras, que evolui para grandes superfícies de concreto aparente ou pintadas de branco – podendo ou não ser cascas estruturais – e vidro. Infelizmente, a extensão e a importância da obra de Niemeyer tem levado a relativamente poucas discussões produtivas acerca de seu trabalho recente. Entre iconoclastas e iconólatras é cada vez mais dificultoso e raro dar com análises objetivas de seus trabalhos. Acreditamos, entretanto, que a leitura desses edifícios como frutos e expressão de uma síntese nativista – e não de um simplismo raso, como querem seus críticos – pode abrir as portas para a compreensão de muito do que vem sendo feito pelo nosso arquiteto maior.

O brutalismo paulista, especificamente, caracteriza-se pela redução máxima dos pontos de apoio (freqüentemente desenhados em *formas estruturais*), pelo fechamento externo quase que integralmente realizado em empenas cegas de concreto aparente e vidro e pela articulação em grandes salões, dentro dos quais outros volumes são dispostos livremente. Alguns recursos compositivos adotados por Artigas em seus projetos são também amplamente disseminados, como a distribuição do programa em meios-níveis articulados de modo a permitir maior continuidade espacial entre os pavimentos, bem como a adoção de exuberante paisagismo nos espaços livres internos do edifício.

A *escola paulista*, como ficou conhecida esta vertente da arquitetura nacional tornou-se particularmente dominante no cenário da década de 1970 – paulistas ou não – em nomes como Décio Tozzi, João Walter Toscano, Ruy Ohtake, Humberto Serpa, Milton Ramos, etc – além de ter influenciado os próprios mestres do primeiro período de nossa arquitetura moderna, como Sérgio Bernardes, Murício Roberto. Após uma explosão de diversidade arquitetural nas décadas de 1980 e 1990, com a virada do século uma geração mais jovens de arquitetos paulistas retornou a diversos daqueles princípios, levando a síntese construtiva novos patamares de concisão. A esta altura, a cultura arquitetônica internacional já havia alcunhado o nome de *minimalismo* para estas vertentes simplificadoras, da qual o maior expoente talvez seja o arquiteto japonês Tadao Ando, que utiliza quase que exclusivamente concreto armado aparente em seus trabalhos – por todo o mundo.

No caso nacional, que aqui nos interessa, o argumento da simplicidade como elemento nativista sempre se manteve no cerne do discurso de diversos de seus autores e dos historiadores.<sup>52</sup> A incorporação das estratégias concretista na década de 1950, entretanto, operou profundas transformações nas relações de causa e efeito entre forma simples e construção simples. Observe-se primeiramente que com a industrialização do país e a explosão de crescimento urbano de nossas metrópoles nos anos 70, houve uma expressiva alteração no perfil da mão-de-obra empregada e mesmo na escala das obras a encargo dos arquitetos. O país do *milagre econômico* demandava cada vez mais área construída e cada vez maiores edifícios. Com o aumento dos canteiros de obra – a partir sobretudo de Brasília, evidentemente –, aumentou também a disparidade de qualificação entre aqueles que pensavam a construção e aqueles que deveriam executá-la. Com a impossibilidade de formação de mestres-de-obras qualificados com a velocidade que o aumento no ritmo de obras necessitava, a analogia com a indústria se fez mais forte, e os pedreiros cada vez mais transformaram-se em operários alienados.<sup>53</sup>

Em parte devido a esta mudança no perfil dos construtores, em parte devido à carga simbólica formalista emanada daquela fusão entre arquitetura e arte abstrata, o período assistiu a uma gradual *depuração* formal nos componentes e elementos das edificações, que não necessariamente correspondiam a soluções construtivamente desejáveis do ponto de vista de seu funcionamento, de sua durabilidade e mesmo de seu aspecto. O espaço projetado pelo arquiteto lançou-se via de regra numa espécie de permanente experimentalismo em que invenções *de prancheta* sobre soluções construtivas consagradas no canteiro de obras passaram a determinar a construção do que outrora era definido por convenções. Perdia validade assim o argumento inicial de Lucio Costa em *Documentação necessária*, da viabilidade de um nativismo moderno devido à facilidade de execução de suas soluções *por convenção*.<sup>54</sup>

### **Alguns desvios construtivos das formas simples**

As soluções construtivas pouco convencionais paradoxalmente passaram a atrair para si, em certa medida, a prerrogativa para o estabelecimento claro daquilo que é projetado por arquitetos – *invenção* – e o que não o é – *convenção*.<sup>55</sup> A fuga de soluções construtivas convencionais e a

---

<sup>52</sup> Veja-se por exemplo o capítulo: “Tendências regionais após 1960”, in Ficher e Acayaba, *Arquitetura Moderna Brasileira*, 48-111.

<sup>53</sup> É desta época o início efetivo de esforços de desenvolvimento de métodos construtivos industrializados para a construção civil no Brasil, como é o caso das experiências com pré-moldados de João Filgueiras Lima, ou de trabalhos teóricos como o de Paulo Bruna, em : Bruna, Paulo. *Arquitetura, industrialização e desenvolvimento*. 2nd ed. Debates 135. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

<sup>54</sup> Há, evidentemente, exceções. Tal é o caso das janelas de correr executadas por Oscar Niemeyer em Cataguazes em 1941, conforme narrado em: Macedo, “Um nativismo esquecido.”

<sup>55</sup> George Kubler distingue duas tipologias básicas de comportamento inventivo que explicam melhor a possibilidade de avanço através das convenções: *invenções úteis* e *invenções artísticas*. *The difference between useful inventions and artistic inventions corresponds to the difference between changing the environment and changing our perception of the environment*. In Kubler, *The shape of time*, 69.



capacidade exclusiva do arquiteto em produzi-las passou a ser um instrumento a mais a garantir a autonomia do campo da arquitetura. Repetia-se assim, no campo da técnica, o que praticamente estivera no campo do desenho e da forma desde a Renascença, conforme a passagem de Corona Martínez acima. A maior parte destas *invenções* ocorreu devido ao desejo de compor com formas puras – volumes, planos, linhas – claramente visíveis como tais. Vejamos algumas delas.



Fig.12 – Pilares em “V” no Hospital Sul-América, no Rio de Janeiro (Oscar Niemeyer, 1952)

No campo das estruturas, ganhou popularidade o desenho de vigas e sobretudo pilares com formas complexas e em seções variáveis em função dos momentos solicitantes. Talvez a mais popular dessas soluções tenha sido os chamados *pilares em “V”*, que chegaram a ser codificados por Oscar Niemeyer no texto *Considerações sobre a arquitetura brasileira*, de 1957, destinados a reduzir o número de apoios no térreo, *a fim de criar vãos maiores e melhor aproveitamento das áreas cobertas*.<sup>56</sup> Desde o início do século na verdade, com os experimentos de Robert Maillart, criara-se uma tradição de valorização da qualidade plástica de uma estrutura por sua correspondência formal para com o diagrama de momentos fletores, força cortante, resistência à flambagem etc. A esta *tradição moderna* pertenceram Pier Luigi Nervi, Eduardo Torroja ou Félix Candela, por exemplo. A execução de fôrmas com este grau de complexidade, entretanto, revela-se tão dispendiosa que só torna a estratégia viável em grandes vãos. E numa espécie de inversão de valores, de modo a se justificar este recurso, passou-se a preferir grandes vãos estruturais mesmo onde não o seriam necessários – em pavimentos de escritórios ou em *pilotis*. Evidentemente, em qualquer caso, a economia de material resultante deste tipo de estratégia não corresponde ao custo das fôrmas. Chega, aliás, a ser despropositado falar de uso de formas estruturais, com a justificativa da economia, em edifícios em que empenas inteiras – que poderiam ser executadas de alvenaria por baixo custo – são feitas de concreto armado aparente .

A questão das empenas de concreto *minimalistas* nos levam ao segundo problema decorrente da sistemática simplificação formal dos edifícios modernos: as grandes fachadas lisas. A adoção de edifícios em forma de prismas *puros* imaculados levou à composição de extensos panos de fachada cegos ou de vidro. A execução de grandes superfícies lisas apresenta diversos problemas construtivos adicionais, em relação às fachadas divididas por janelas ou frisos e protegida por beirais. A primeira delas é executar uma superfície tão visível e tão extensa perfeitamente nivelada e aprumada – tarefa especialmente dificultada pelas sucessivas etapas de concretagem de um edifício. A segunda dificuldade a ser contornada – já prevista por Lucio Costa em *Documentação necessária*<sup>57</sup> – consiste em proteger as paredes da água da chuva. Em pequenos sobrados, o problema era classicamente contornado com o uso de beirais – recurso pouco efetivo em edifícios de mais de três pavimentos, onde é necessário impermeabilizar o perímetro da edificação. E mesmo completamente impermeabilizado, em grandes superfícies verticais o vento e a chuva geram uma velocidade tão elevada da água que escorre por fora que reduzem sensivelmente a vida útil dos revestimentos ou de qualquer elemento que esteja em seu caminho.



Fig.13 – Balneário de Águas de Lindóia (Oswaldo Bratke, 1952)

<sup>56</sup> Cf. Niemeyer, “Considerações sobre a arquitetura brasileira.”

<sup>57</sup> Vale lembrar o ensinamento clássico de Lucio Costa: *Diz-se por exemplo, que os beirais das nossas velhas casas tinham por função proteger do sol, quando a verdade é, no entanto, bem outra. Um simples corte faz compreender como, na maioria dos casos, teria sido ineficiente tal proteção; e os bons mestres jamais pensaram nisto, mas na cuba, isto é, afastar das paredes a cortina de água derramada do telhado.* in : Costa, “Documentação necessária, in Costa, *Registro de uma vivência*, 459-460.

Já as alvenarias internas, as protagonistas da *plan libre* de Le Corbusier, continuam a ser executadas predominantemente em alvenaria de tijolos rebocada, emassada e pintada. Em parte por economia, em parte por *plantismo* as paredes internas vêm sofrendo drástica redução de espessura. Algumas residências brutalistas chegaram a ser executadas com paredes de 7cm de espessura, em concreto armado. O desejo de torná-las planas, volumes ou superfície “soltos” no interior dos edifícios levou a três “desvios” comuns: o primeiro são os rodapés embutidos à guisa de junta, como se fossem aparelhos de apoio estrutural recuados em baixo-relevo. Os convencionais rodapés externos, sobrepostos à alvenaria, rara vez participam do vocabulário arquitetônico *abstrato*, por aparentarem ser – juntamente com os alizares das portas e janelas – *molduras* de natureza *clássica* a serem evitadas. Este componente construtivo, entretanto, cumpre tradicionalmente uma tripla função: oculta as trincas presentes na junta da alvenaria com o piso, evitando infiltrações; oculta em sua espessura as imperfeições de arremate do próprio material do piso, e protege a base da alvenaria do impacto de sapatos, vassouras, enceradeiras etc. Evidentemente, o rodapé em baixo-relevo não atende a todas estas demandas, deixando desguarnecido o local.

O segundo “*desvio*” nesse sentido é o recurso comum de realizar paredes de meia-altura, de modo que estas componham planos livres independentes do invólucro do ambiente. Paredes retas realizadas sem encunhamento junto ao teto são extremamente instáveis, entretanto, necessitando de contraventamento horizontal desempenhado por pilaretes embutidos engastados no piso encabeçados por “cintas” também de concreto. Mesmo a solução de paredes curvas – aparentemente estáveis – necessita de considerável enrijecimento interno, normalmente resolvido com plantas falciformes de alvenaria dupla.

O terceiro recurso comum aqui é a composição das aberturas de piso ao teto ou na forma de “fitas” junto ao teto, de modo a manter o aspecto de “plano puro” não recortado. A solução, em si – amplamente adotada por Marcel Breuer e pelos seus admiradores nacionais –, apresenta poucos problemas do ponto de vista da estabilidade do conjunto para além dos mencionados no caso anterior. Afetam diretamente, porém, a execução das portas e janelas.

A caixilharia das portas e janelas possui alguns tratamentos usualmente preferidos pelos arquitetos que lidam com a plástica *concretista* de que aqui tratamos. As portas são compostas sem vergas, ou bem da altura do pé-direito ou bem com bandeiras fixas até o teto, do mesmo material da folha. Evita-se assim o recorte da forma dos planos adjacentes por sobre a abertura. O mecanismo de abertura preferencial é o pivotante, de modo que nem os topos das folhas nem os marcos tenham seus desenhos maculados por dobradiças. A porta com *pivot* centralizado dentro no topo da folha, entretanto, gera um coice que torna virtualmente impossível uma solução de boa estanqueidade junto à verga – já que são necessários batentes nas duas faces da porta, um para cada sentido.



Fig.14 – Portas de piso a teto e com bandeira fixa em edifício residencial em Brasília  
(Mayumi e Sérgio Souza Lima, 1964)

Nas obras de Brasília, os arquitetos da Novacap desenvolveram um marco de uma tábua simples cujo batente é um pequeno sarrafo que vai do piso ao teto, dando unidade de leitura ao conjunto mesmo nos casos em que há bandeira fixa. A junção dos marcos com as alvenarias adjacentes – à semelhança do que ocorre com os rodapés – é comumente feita com frisos em baixo-relevo. Este último detalhe – a supressão do alizar tradicional – é muito popular entre arquitetos em todo o Brasil e possui os mesmos inconvenientes do rodapé análogo: não resolve o problema da junta entre materiais distintos, deixando a quina do reboco irregularidade do encontro exposta.

No campo das janelas, além das preferências formais já mencionadas, prevalece um desejo generalizado de compor *panos* tão regulares quanto possível pelo lado externo, preferentemente com o ritmo das esquadrias composto em submúltiplo dos vãos estruturais. Nesse sentido, o gosto *miesiano* pelos montantes verticais – presentes em edifícios norte-americanos totalmente climatizados internamente, sem abertura – generalizou-se no Brasil a partir da década de 1950, levando à adoção de janelas em guilhotina ou a basculantes do tipo *máximo ar*. Se o sistema de contrapesos das primeiras é um convite à manutenção constante, as segundas – especialmente em casos de *curtain walls* – são famosas por captar justamente a corrente de ar ascendente dos

andares inferiores – decorrente do calor por irradiação da fachada – conduzindo-a para dentro do edifício.

Em consonância com o sistema de comodulação estabelecido para as esquadrias, os revestimentos internos preferíveis são aqueles homogêneos, de modo a não criar as indesejadas molduras nos elementos. No caso de pedras e outros materiais, a estereotomia via de regra acontece ou bem por divisão do vão – o que leva à encomenda de peças sob medida –, ou bem pelo corte estrito das peças fora do módulo. Estas dificuldades de ajuste modular com tão poucos elementos para absorver as imprecisões de obra levou os arquitetos a usar materiais cujas dimensões unitárias são tão diminutas que não configuram um desenho de juntas visíveis – como é o caso das pastilhas de porcelana largamente difundidas –, ou bem a recobrir de rebocos e tintas especiais que dão ao edifício o aspecto unitário desejado.

## Conclusão

A constatação da ineficiência técnica crônica das diversas soluções preferidas pelos arquitetos para atingir as formas puras desejadas demonstra claramente não apenas a autonomia dos valores do campo arquitetônico, em que os arquitetos projetam mais para a satisfação de outros arquitetos que para a de seus usuários, como também – como vimos – a subordinação de diversos desses valores a questões plásticas decorrentes do meio impresso no qual as obras são divulgadas.

Se, num primeiro momento, esta autonomia contribuiu para o fortalecimento e a consolidação do campo arquitetônico, a médio prazo a endogenia excessiva dos problemas a que os arquitetos se dedicam a resolver levou-os a simplesmente produzirem edifícios pouco duráveis, ineficientes no funcionamento de sua construção e – via de regra – destinados à obsolescência do gosto vigente quando se sua concepção. Evidentemente, tratamos aqui de uma parcela hegemônica no gosto profissional, e não de uma visão abrangente de todas as vertentes conceituais e plásticas de nossa arquitetura – tarefa impossível neste texto. Pode-se dizer, entretanto, que muito do que aqui argumentamos é válido para outras correntes arquitetônicas – inclusive sua estratégia de validação e autonomia através da associação a outro campo do conhecimento. Afinal, foi dos questionamentos na área de semiótica que surgiram vários dos preceitos do historicismo dos anos 70 e 80, por exemplo.

Desse resultado em geral negativo decorre, ironicamente, o enfraquecimento do vigor profissional no seio da sociedade, que passa a enxergar o arquiteto como um *criador de problemas* crônico que deve, tanto quanto possível, ser evitado. O abandono de tentativas – que fossem validadas pela maioria do campo arquitetônico – de proceder deliberadamente com qualquer tipo de tradicionalismo construtivo direto levou-nos a um novo *academismo midiático* de cujos efêmeros não conseguimos nos livrar.

Acreditamos haver demonstrado ainda que é possível apenas um pequeno ajuste de percurso para retomar o caminho de investigações profícuas no campo da forma e da construção profundamente arraigadas em nossa cultura. Para além do mito nacional e do irracionalismo nas tomadas de decisão que dele costumam advir em todos os campos, diversos arquitetos nacionais parecem haver dado com um veio extenso e profícuo de desenvolvimento de novas identidades e novas convenções arquiteturais em nosso país. Sobre elas é necessário refletir e a partir delas é preciso avançar rumo à construção efetiva e consciente de nossas cidades.

## Referências Bibliográficas

- Benjamin, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica : primeira versão." In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, traduzido por Sérgio Paulo Rouanet, 255. 7th ed. Obras Escolhidas 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- Bill et al., Max. "Report on Brazil." *Architectural Review*, Outubro 1954.
- Bill, Max. "Max Bill : o inteligente iconoclasta." *Habitat*, Setembro 1953.
- . "O arquiteto, a arquitetura, a sociedade." *Habitat*, Fevereiro 1954.
- Brasil. *Decreto n. 23.569, de 11 de dezembro de 1933*, 1933. [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/1930-1949/D23569.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/D23569.htm).
- Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo : vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2nd ed. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- Campello, Glauco de Oliveira. *O brilho da simplicidade: dois estudos sobre arquitetura religiosa no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- Cardozo, Joaquim. "Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio." *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico*, 1943.
- Carmo, Mario. *Architecture in the age of printing: orality, writing, typography, and printed images in the history of architectural theory*. Traduzido por Sarah Benson. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.
- Costa, Lucio. "Oportunidade perdida." *Arquitetura e Engenharia*, Julho 1953.
- . *Registro de uma vivência*. São Paulo / Brasília: Empresa das Artes / UnB, 1995.
- Deckker, Zilah Quezado. *Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil*. London: Spon Press, 2001.
- Durand, José Carlos Garcia . *Arte, privilégio e distinção : artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. Estudos 108*. São Paulo: Perspectiva / Edusp, 1989.
- Farias, Agnaldo. "Portinari na Pampulha : uma singular síntese entre arte e arquitetura." In *Igreja da Pampulha : restauro e reflexões, 147-156*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.
- Ficher, Sylvia, e Marlene Milan Acayaba. *Arquitetura Moderna Brasileira* . São Paulo: Projeto, 1982.
- Frampton, Kenneth. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Organizado por John Cava. Cambridge / Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts: MIT Press, 1995.
- Giedion, Sigfried. *Space, time and architecture : the growth of a new tradition. The Charles Eliot Norton lectures for 1938-1939*. Cambridge: Harvard University Press, 1944.

- Goodwin, Philip Lippincott. *Brazil builds : architecture new and old, 1652-1942*. New York: The Museum of Modern Art, 1943.
- Kubler, George. *Portuguese plain architecture : between spices and diamonds, 1521-1706*. Middletown: Wesleyan University Press, 1972.
- . *The shape of time : remarks on the history of things*. New Haven: Yale University Press, 1962.
- Le Corbusier. *Por uma arquitetura*. Traduzido por Ubirajara Rebouças . 6th ed. Estudos 27. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- . *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Traduzido por Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Coleção Face Norte. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- Macedo, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955*. *Arte e cultura* 5. Brasília: Camara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008.
- . “Um nativismo esquecido.” *AU - Arquitetura e Urbanismo*, Dezembro 2007.
- Martínez, Alfonso Corona. *Ensaio sobre o projeto*. Traduzido por Ane Lise Spaltemberg . *Arquitetura e Urbanismo*. Brasília: Unb, 2000.
- Mindlin, Henrique. *Arquitetura moderna no Brasil*. Traduzido por Paulo Pedreira. 2nd ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- Niemeyer, Oscar. *As curvas do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- . “Considerações sobre a arquitetura brasileira.” Módulo, Fevereiro 1957.
- . “Critica da arquitetura brasileira : fala Oscar.” Módulo, Março 1955.
- . “Depoimento.” Módulo, Fevereiro 1958.
- . “Museu de Arte Moderna de Caracas.” Módulo, Março 1956.
- Papadaki, Stamo. *The work of Oscar Niemeyer*. 2nd ed. New York: Reinhold, 1951.
- Pereira, Miguel Alves. *Arquitetura, texto e contexto : o discurso de Oscar Niemeyer* . *Coleção Arquitetura e urbanismo*. Brasília: Unb, 1997.
- Rickey, George. *O construtivismo : origens e evolução*. Traduzido por Regina Barros Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- Riegl, Alois. “The modern cult of monuments : its character and its origin.” In *Oppositions Reader*, traduzido por Kurt W. Forster e Diane Ghirardo, 621-651. New York: Princeton Architectural Press, 1998.
- Santos, Paulo Ferreira. *Quatro séculos de arquitetura*. Barra do Piraí, RJ: Fundação Educacional Rosemar Pimentel, 1977.
- Schlee, Andrey Rosenthal. “A praça do maquis.” *MDC - Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Fevereiro 4, 2009. <http://mdc.arq.br/2009/02/04/a-praca-do-maquis/>.
- Segawa, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. 2nd ed. São Paulo: Edusp, 1999.
- . “Histórias das histórias das arquiteturas do Brasil.” *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis*, 2001.
- Stevens, Garry. *O círculo privilegiado : fundamentos sociais da distinção arquitetônica*. Traduzido por Lenise Garcia Barbosa. 3rd ed. *Arquitetura e Urbanismo* 8. Brasília: Unb, 2003.
- Summerson, John. *Heavenly mansions and other essays on architecture*. New York/London: W. W. Norton, 1963.
- Vargas, Milton. *História da técnica e da tecnologia no Brasil* . São Paulo: Universidade Estadual Paulista / Centro estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, 1994.

## Fontes das Figuras

- Figuras 1, 2, 4, 5, 6, 9, 10, 12 – Macedo, Danilo Matoso. *Da matéria à invenção: as obras de Oscar Niemeyer em Minas Gerais, 1938-1955*. Arte e cultura 5. Brasília: Camara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2008.
- Figuras 3 e 7 – Brito, Ronaldo. *Neoconcretismo : vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2nd ed. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- Figura 8 – Barr, Alfred, “Cubism and abstract art” in Riley, Terence, e Barry Bergdoll. *Mies in Berlin*. New York: Museum of Modern Art, 2001.
- Figura 11 - Norberg-Schulz, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Traduzido por Jorge Sainz Avia e Fernando Gonzales Fernández Valderrama. 3rd ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Figura 13 – Segawa, Hugo M, e Guilherme Mazza Dourado. *Oswaldo Arthur Bratke*. São Paulo: ProEditores, 1997.
- Figura 14 – Foto do autor.