

## **Projeto moderno e território americano: a arquitetura de uma nova paisagem**

**Prof. Dr. Rodrigo Queiroz – FAUUSP**

O plano urbanístico proposto por Le Corbusier para a cidade do Rio de Janeiro, esboçado há 80 anos, por ocasião de sua primeira visita ao Brasil em 1929, é fundador de uma hipótese plástica que formaliza a relação entre arquitetura e natureza dada pela curva como tônica do partido do projeto e não mais como instância compositiva de um esquema purista ortogonal. O presente texto deseja apresentar uma leitura que refuta a postulação tão apregoada pela própria historiografia da arquitetura moderna, que assimila a plástica movimentada inerente aos exemplares paradigmáticos da arquitetura moderna brasileira, em sua maioria de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer, com ruptura com os cânones racionalistas das vanguardas. Poderíamos intuir que o processo de assimilação da liberdade plástica como instância de tensionamento entre forma e paisagem e a conseqüente adoção da noção de forma livre não deve ser considerado com privilégio de um ideário impregnado na arquitetura de Oscar Niemeyer.

A bordo do navio Lutétia, que o levava de volta a Europa de sua primeira experiência latino-americana em dezembro de 1929, Le Corbusier relata suas impressões sobre o território americano no texto *Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Em uma de suas passagens, Le Corbusier discorre sobre a “Lei do meandro”.

Segue trecho do autor:

Aqui está a “*lei do meandro*”:

“Desenho um rio. O objetivo é preciso: ir de um ponto a outro, rio ou idéia. Surge um incidente ínfimo – as incidências do espírito: na seqüência um pequeno cotovelo que mal se nota. A água desvia para a esquerda e faz com que a margem desmorone; de lá, por causa do incidente, a água desvia para a direita. Então a linha reta deixa de existir. À esquerda, à direita, sempre mais fundo, a água corrói, escava, causa desmoronamentos, cada vez mais alargada, a idéia reconhece o campo. A linha reta tornou-se sinuosa; a idéia está provida de incidentes. A sinuosidade caracteriza-se, o meandro se desenha (...). O ímpeto inicial foi respeitado: chegou-se ao objetivo final, mas através de que caminhos!”<sup>1</sup> (LE CORBUSIER, 2004:143, grifo nosso)

Le Corbusier adota o percurso sinuoso de um rio como metáfora para justificar a *forma livre* como configuração mediadora entre arquitetura e lugar. A conseqüência mais

---

<sup>1</sup>

eloqüente desse enfrentamento espontâneo entre o edifício e o território se traduz no plano urbanístico de Le Corbusier para a cidade do Rio de Janeiro - realizado nessa mesma viagem de 1929 pelo continente americano - onde o contorno gestual das lâminas sinuosas, conseqüência da concordância entre curvas e retas, desenha o encontro da plissada topografia carioca com o mar, aglutinando em um mesmo gesto os projetos do objeto e da cidade, fato que torna difuso o limite entre escalas da arquitetura e do urbanismo.

Essa noção de projeto de arquitetura urbana que rompe com o pragmatismo da trama ortogonal como campo invisível para a organização da forma, presente no projeto de Le Corbusier para a cidade do Rio de Janeiro, abre uma nova perspectiva para a relação entre *forma e paisagem* na arquitetura moderna brasileira ao fundir o aprendizado de quem especula o território ainda desconhecido, agora visto de cima, à idéia de ocupação contundente e gestual, quase como uma nova “conquista” do continente a partir de um diálogo entre arquitetura e geografia.

A *forma livre* em Niemeyer deve ser compreendida como conseqüência de um exaustivo redesenho do legado purista de Le Corbusier, entretanto, devemos salientar que o novo grau de expressão formal resultante do franco diálogo homem/natureza, presente no projeto de arquitetura urbana concebido por Le Corbusier em 1929 no Rio de Janeiro (realizado sete anos antes do primeiro encontro com o arquiteto brasileiro) também deve ser considerado como uma *chave estética* para a construção do ideário formal presente na própria arquitetura de Niemeyer, que encontra na curva o nexo gráfico e formal com a paisagem brasileira.

Podemos compreender a *forma livre* - até então decisão projetual geradora de uma suposta autonomia com relação aos postulados racionalistas das vanguardas - como conseqüência da interpretação do próprio referencial moderno estrangeiro (Le Corbusier) sobre um território periférico (geografia carioca) e não como a mera ruptura da jovem geração de arquitetos brasileiros em torno de Lucio Costa e Gustavo Capanema com relação aos estilemas racionalistas das vanguardas.

A partir dessa colocação, poderíamos inscrever a transformadora experiência de Le Corbusier em território americano em 1929 dentro de uma suposta tradição da percepção no campo da arte que permeia o *olhar estrangeiro*, justamente quando esse se volta ao

cenário brasileiro quase como uma imagem que ampare uma nova reflexão: seja o olhar sobre a cultura, ou sobre a própria paisagem nativa.

Na seara das artes visuais, de Franz Post ao Movimento Antropofágico, passando pela Missão Artística Francesa e a conseqüente fundação da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, podemos aferir a seguinte equação: a metrópole assimila a cultura visual da colônia como uma figuração (conteúdo/tema) adaptada ao suporte estético vigente (*forma*: seja na representação acadêmica ou moderna). No caso da experiência carioca de Le Corbusier de 1929, o diálogo metrópole/colônia se repete, porém a equação se inverte. O binômio homem/natureza que no campo das artes visuais é representado a partir do código de linguagem (*forma*) vigente em diferentes períodos da história, no campo da arquitetura, exemplificado pela pioneira experiência de Le Corbusier no Rio de Janeiro, é um componente que não se adapta, mas, ao contrário, condiciona a forma. Nos projetos urbanísticos de Le Corbusier anteriores a sua primeira visita ao Rio de Janeiro, a noção de totalidade é conseqüência de um arranjo compositivo de elementos, invariavelmente seriais, que se distribuem sobre o território a partir de uma lógica de setorização programática que resulta em um desenho que, quando visto em implantação, possui forte apelo gráfico.

Em 1929, Le Corbusier não apenas inaugura uma efetiva experiência moderna no campo da arquitetura no Brasil, como já a concebe com uma solução formal que coloca em xeque a própria vigência dos estilemas puristas presentes em sua obra tanto no campo das artes visuais como na arquitetura.

O projeto de Le Corbusier para o Rio de Janeiro funda a noção de *forma livre* - que em seguida seria incorporada como *traço nacional* pela geração de arquitetos cariocas - ao mesmo tempo em que aponta uma outra perspectiva para a arquitetura moderna brasileira: o projeto de arquitetura de dimensão urbana. Não se trata de um mero projeto de arquitetura que incorpora uma reverberação urbana, mas consiste em um edifício cuja escala e apreensão do território é compreendida como um gesto que assimila a geografia em sua totalidade, como uma operação visual que projeta o horizonte.

Já em sua primeira experiência americana, Le Corbusier torna difusa a separação entre arquitetura e urbanismo, prova disso é que o projeto de seu edifício é chamado de *Plano Urbanístico para o Rio de Janeiro*. Na verdade, trata-se de um projeto de arquitetura que

se configura como uma proposta de desenho da cidade. Nesses termos, poderíamos dizer que em 1929 Le Corbusier já “desata o nó da divisão esquizofrênica entre arquitetura e urbanismo” reivindicada por Paulo Mendes da Rocha em seu texto *Genealogia da imaginação*<sup>2</sup>.

Alguns projetos paradigmáticos da arquitetura moderna no Brasil podem ser compreendidos como consequência de um procedimento dado pela incorporação dos projetos do edifício e da paisagem como um único “desenho”, isto é, inexistente a idéia de inserção do objeto arquitetônico, pois o desenho idealiza o edifício e o lugar em simultâneo, como partes de um mesmo raciocínio, de um mesmo projeto. O edifício não se insere a uma superfície pré-existente, pois a superfície é o projeto.

A própria noção de térreo livre - componente integrante dos *cinco pontos*<sup>3</sup> - estipulados por Le Corbusier como condição para a existência plena da experiência moderna nas dimensões do edifício e do plano - ao ser incorporada como condicionante de projeto que desenha a paisagem brasileira se desvinculará paulatinamente do pragmatismo do *piloti* e passa a desenhar a superfície do solo, o território, não como apoio ao edifício, mas como componente integrante de um único desenho que compreende chão e construção como um mesmo problema arquitetônico, como um desenho da superfície do chão que preserva a matriz de desenho da arquitetura.

Com essa frente de análise, poderemos diagnosticar a existência de uma tradição de projeto que transcende o desenho do edifício e abarca o desenho do território e da paisagem, como o projeto de uma imagem à distância. Esse modo de compreensão do projeto de arquitetura como proposição de uma nova hipótese de espacialidade moderna em escala urbana será característica comum de diversos projetos, tais como: Parque do Flamengo (1962) e o Conjunto Residencial de Pedregulho (1946) de Affonso Eduardo Reidy; Universidade do Brasil<sup>4</sup> (1936) e Plano Piloto de Brasília (1956) de Lucio Costa, os conjuntos arquitetônicos da Pampulha em Belo Horizonte (1940/1943) e do Parque Ibirapuera em São Paulo (1951/1954) de Oscar Niemeyer; o Edifício da FAUUSP<sup>5</sup> na

---

<sup>2</sup> ROCHA, Paulo Mendes de. apud ARTIGAS Rosa (org.). *Paulo Mendes da Rocha*. Cosac Naify: São Paulo, 2002

<sup>3</sup> Térreo livre, fachada independente, terraço jardim, estrutura independente e fachada de vidro

<sup>4</sup> Projeto realizado em equipe com os seguintes arquitetos: Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer, com a consultoria de Le Corbusier.

<sup>5</sup> Desde 25/10/2007 o edifício da FAUUSP chama-se “Edifício Vilanova Artigas”.

Cidade Universitária (1962) projetado por Vilanova Artigas e os projetos para o Ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958), Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Osaka (1970), Museu de Arte Contemporânea da USP (1975), Museu Brasileiro da Escultura (1988) projetos de autoria de Paulo Mendes da Rocha.

Nesses projetos, o desenho do novo território passa pela transformação da natureza, da geografia: movimentos de terra, cortes, aterros, terraplenos, lagoas, novas paisagens projetadas não mais como embasamento para a experiência da forma arquitetônica, mas como estratégia de projeto do território em sua totalidade.

O deslocamento do desenho da superfície aberta vista *de longe* para a o intrincado tecido da cidade figurativa cidade – assume a condição daquilo que Paulo Mendes da Rocha<sup>6</sup> chama de “suporte para a imprevisibilidade da vida”. Ao enfrentar as cidades como problema, a experiência moderna no Brasil desenha uma hipótese para seu próprio legado.

A transposição dessa tradição brasileira de desenho da paisagem e da superfície para o tecido urbano da cidade tradicional, pode ser considerada como um instante de inflexão do “problema” da arquitetura moderna que deixa de estabelecer um discurso sobre um referencial idílico e passa a desenhar em sobreposição à cidade existente. Projetos como o próprio edifício Copan (1951) de Oscar Niemeyer, ou o Parque da Grota do Bexiga (1974, não construído) de Paulo Mendes da Rocha são exemplos de como a arquitetura moderna assimila a cidade como superfície desenhada pelo vazio que conforma o piloto urbano.

Nas experiências de projeto que consideram a presença incondicional da *superfície aberta*, é comum que expressões como *tangência* e *suspensão* traduzam as soluções formais adotadas pelos arquitetos, como atestam alguns croquis de Niemeyer para o Parque do Ibirapuera (1951), para o Museu de Arte de Caracas (1955) e para o Congresso Nacional de Brasília (1957/1958), ao passo que, quando o “problema” migra do horizonte visto *de longe* para a cidade existente, o termo que melhor qualifica as intervenções de determinados arquitetos, principalmente Mendes da Rocha é *articulação*.

Nos recentes projetos europeus de Mendes da Rocha como o Plano para a Universidade de Vigo (2006) e a ampliação do Museu dos Coches em Lisboa (2007), percebemos o

---

<sup>6</sup> Em Depoimento gravado pelo Museu da Casa Brasileira em 1997.

sentido de articulação infra-estrutural que a algumas soluções de projeto assumem, dado pelos desenhos de transições lineares aéreas que interligam os componentes do programa. Esse tipo de estratégia é chamada pelo arquiteto de *disposições espaciais*<sup>7</sup>. Trata-se de uma inversão do princípio adotado em projetos como o Pavilhão do Brasil em Osaka, o MACUSP ou o MuBE. Nesses edifícios, o desenho da arquitetura projeta o território, o lugar, dado pela adoção de uma superfície movimentada que configura um novo chão, ao passo que em projetos como os de Vigo e Lisboa, Mendes da Rocha preserva intacta a superfície do chão e dispõe as articulações urbanas do projeto como grandes conexões aéreas lineares e ortogonais. Essa sobreposição ortogonal suspensa e nivelada sobre a malha urbana e a topografia existente nos faz lembrar do projeto urbano de Le Corbusier para São Paulo realizado em 1929, quando o arquiteto propôs um edifício em forma de cruz, também ortogonal e nivelado como articulação reguladora das transposições.

É possível diagnosticar em alguns exemplares canônicos da arquitetura moderna no Brasil a existência de um mesmo procedimento que pode ser considerado uma cultura de projeto consequência de um posicionamento sobre a condição do desenho como superfície construída do território moderno: uma nova geografia, uma superfície aberta.

Ao enfrentar a superfície do chão como problema tanto visual como político, os arquitetos assumem um compromisso ético de preservá-la vazia. O procedimento adotado pela arquitetura brasileira para a manutenção do chão aberto é a separação do programa com advento do corte: parte do programa submerge deixando aflorar apenas a laje de cobertura que, por sua vez, projeta o lugar (o que é distinto de projetar *no* lugar). Enquanto o componente mais expressivo do programa, associado aos ambientes mais desimpedidos e generosos como auditórios e espaços de exposição, invariavelmente, assume uma forma ascendente que ou está suspensa ou tangencia o chão projetado pela plataforma consequência do afloramento desse embasamento. A partir desse modo de separação do programa pelo corte se preserva o chão aberto como um hiato sombreado entre o que está acima e o que está embaixo, definindo o projeto como um simultâneo: a linha do chão que se move em saliência e a suspensão da forma elevada que esforça-se em tocar essa saliência em pontos mínimos, sutis tangências.

---

<sup>7</sup> Cf.: BUCCI, Ângelo. *Quatro Imagens para Quatro Operações*. Tese de Doutorado: FAUUSP, 2005.

## Referências Bibliográficas:

- ANDREOLI, Elisabetta, FORTY, Adrian. *Arquitetura Moderna Brasileira*. Nova York: Phaidon, 2004.
- ARTIGAS Rosa (org). *Paulo Mendes da Rocha*. Cosac Naify: São Paulo, 2002
- BRILLEMBOURG, Carlos (org.). *Latin American Architecture: 1929-1960*. Reino Unido: Monacelli Press, 2004.
- BUCCI, Ângelo. *Quatro Imagens para Quatro Operações*. Tese de Doutorado: FAUUSP, 2005.
- CASANOVA, Maria; MENOR, Maria Victoria. *Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920/1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-1960)*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2006.
- COLQUHOUN, Allan. *Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura*. São Paulo. Cosac Naify. 2004.
- COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- DECKER, Zilah Quezado. *Brazil Built: the architecture of the modern movement in Brazil*. Nova York: Spon Press, 2001.
- EULALIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- FABRIS, Annateresa. *Fragmentos Urbanos: representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- FRAMPTON, Kenneth. *crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- GIMENEZ, Luis Espallargas. *Arquitetura paulistana da década de 1960: técnica e forma*. Tese de Doutorado. FAU-USP, 2004.
- GUERRA, Abílio. *Lucio Costa: modernidade e tradição - montagem discursiva da arquitetura moderna brasileira*. Tese de Doutorado. IFCH-UNICAMP, 2002.
- KAMITA, João Massao. *Espaço moderno e país novo: arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. FAU-USP, 1999.
- LE CORBUSIER. *Precisões*. trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- NIEMEYER, Oscar. *Depoimento*. In: Módulo n.09, pp.03-06, fev.1958.
- OZENFANT, Amedée; JEANNERET, Charles Edouard. *Depois do Cubismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- RECAMÁN, Luiz Antônio. *Oscar Niemeyer: forma arquitetônica e cidade no Brasil Moderno*. Tese de Doutorado. FFLCH-USP, 2002.
- ROCHA, Paulo Mendes da. *Maquetes de papel*. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- SCULLY, Vincent. *Arquitetura Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- TELLES, Sophia S. *Arquitetura moderna no Brasil: o desenho da superfície*. São Paulo, Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 1988.
- WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Formalismo e Tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica*, São Paulo, Dissertação de Mestrado, FFLCH-USP, 2001.
- XAVIER, Alberto (org). *Depoimentos de uma geração*. São Paulo: Cosac Naify. 2003.