

Espaços modernos cariocas: por uma monumentalidade peculiar

Evelyn Furquim Werneck Lima

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- UNIRIO

e-mail: evelyn@rjnet.com.br

A presente comunicação revela que o arquiteto brasileiro soube captar o espírito do funcionalismo corbusieriano, conferindo-lhe novos moldes estéticos que se tornaram peculiares à nossa arquitetura e adaptando-os, e fazendo reviver elementos arquitetônicos típicos de nossos colonizadores, como as treliças, os azulejos e criando os cobogós cerâmicos, que possibilitaram a aclimação das edificações às nossas características regionais, às nossas vivências e às tradições culturais do nosso povo. A falta de recursos técnicos iniciais em tecnologia do aço foi rapidamente suprida com o desenvolvimento de leves estruturas de concreto. Após a Segunda Guerra o Funcionalismo, já então instaurado como Estilo Internacional, passou a ser adotado como um dogma academizado pelos governos e pelas grandes corporações, perdendo seu caráter de vanguarda. Sua intenção inicial era de subversão contra a tradição, visando à ruptura com os valores acadêmicos. Era a utopia da máquina a serviço da socialização do homem, enquanto indivíduo. Contudo, nem Le Corbusier nem os outros pioneiros da modernidade poderiam prever o espírito aproveitador das classes dominantes, que em próprio benefício promoveriam a ocupação desenfreada das cidades.

Palavras- chave: Movimento Moderno – estética autóctone - Rio de Janeiro

This essay aims to prove that the Brazilian architect captured the spirit of Le Corbusier's Functionalism, adapting and modifying it, in order to obtain a new esthetical appearance and turning it into an architecture that included *treliças*, ceramic tiles and *cobogós* which made possible to adapt the imported model to the necessities of our climate, and Portuguese traditions. The initial lack of technology based on iron frames was supplied with the light structures of concrete. After World War II, Functionalism has turned into the International Stile and was used as a *dogma* by the government and great corporations, loosing its *avant-garde* character. The original aim was to abandon tradition and the Beaux-Arts Academy. But neither Le Corbusier nor the other pioneers of the Modern Movement could foresee the aim for profit of the dominant classes that would promote the chaotic occupation of the cities.

Espaços modernos cariocas: por uma monumentalidade peculiar

Ventos que sopram de fora

Este ensaio visa a rever alguns parâmetros adotados na arquitetura carioca redescobrimdo o caráter da fisionomia da cidade, bastante alterado pela introdução do funcionalismo – que aclimatou os ventos renovadores com elementos autóctones e coloniais.

É inegável que Le Corbusier, em 1929, plantou a semente do que seria a nossa moderna arquitetura. Sete anos antes havia ocorrido o movimento que visava a romper com os padrões acadêmicos vigentes até então, mas a Semana de Arte Moderna de 1922 em muito pouco alterou a arquitetura que se fazia na época, não tendo ocorrido qualquer ruptura na arquitetura brasileira, apesar de que, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, o contexto socioeconômico e cultural oriundo de uma revolução industrial há muito sedimentada permitia já uma sucessão de movimentos artísticos de vanguarda.

Os arranha-céus de Sullivan e Adler, as obras despojadas de Henri Berlage e de Adolf Loos, entre outros, abriram caminho para que pouco depois Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier reduzissem o léxico arquitetônico às formas simples, cuja finalidade última era o atendimento à função utilitária das edificações e às necessidades básicas do homem. Para estes arquitetos a arquitetura deveria corresponder ao desenvolvimento tecnológico da época, sendo desnecessário “vestir” as edificações com as roupagens ecléticas usuais.

Eduardo Subirats comenta que a máquina representou para o mundo do início do século “o meio de poder técnico sobre a natureza e o fator ordenador em um sentimento simultaneamente social e simbólico”, pois a grande utopia da vanguarda era igualar socialmente as classes sociais e liberar o homem da vida estafante de uma Europa em plena industrialização e, através da arquitetura, proporcionar-lhe melhores condições de vida¹.

Coube a Le Corbusier sintetizar as experiências já realizadas para adequar a arquitetura a uma sociedade onde a máquina estava representando um papel preponderante. Simplificou a arte de construir adaptando-a ao desenvolvimento industrial da época. Além da intensa

¹ SUBIRATS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-Moderno**. Trad.de Luiz Carlos Daher e Adelia Meneses, São Paulo: Nobel,1986, 2a. edição, p.26.

industrialização e das transformações do próprio pensamento humano, a visão de um mundo em metamorfose teriam favorecido as mudanças na arquitetura². E o país que certamente mais aderiu às suas propostas foi o Brasil, e, em especial, o Rio de Janeiro. Como disse Oscar Niemeyer, Le Corbusier foi “o Leonardo da Vinci do nosso tempo merecendo todo respeito, homenagem e afeto devidos a um artista de tal envergadura”³. Le Corbusier não foi apenas um grande arquiteto, como também crítico, filósofo, pintor e sociólogo. Assim como Mies e Gropius, também ele trabalhou no escritório de Peter Behrens, entrando em contato com as novas técnicas construtivas do aço e do concreto armado. A técnica foi a musa inspiradora de Le Corbusier para modificar a estética arquitetural de nosso tempo.

Tendo aderido ao Cubismo, Corbusier, junto a Ozenfant, inicia o movimento Purista, publicando artigos na polêmica revista *L'Esprit Nouveau*, por ele mesmo fundada, e criando uma nova maneira de enfocar o problema plástico. Em 1923, compilando artigos, edita o que foi seu primeiro tratado teórico e um grande manifesto dentro da História da Arte *Vers une Architecture*, obra que espelha as contradições que ocorriam no ambiente cultural de uma Europa em plena industrialização, englobando simultaneamente a aceitação das formas adequadas ao desenvolvimento técnico crescente, ou seja, o conceito de função gerando a beleza, e a própria idéia da noção de beleza característica das formas clássicas resultantes da pura abstração espiritual. Trata-se de um livro-documento que não pode ser considerado um mero tratado de Estética, porém “uma declaração do papel universal da arquitetura na visão de seu autor”⁴.

Apesar de grande entusiasta da técnica, Le Corbusier era antes de ser filósofo social ou urbanista, um poeta da arquitetura. Por onde passava fazia rabiscos e esboços cheios de riquezas plásticas. Afirmando que “a arquitetura é um jogo sábio, correto e magnífico de volumes reunidos sob a luz”, ele mostra que, apesar de sua obra ter sido sempre considerada muito fria e racional antes de Ronchamp, na verdade era um gênio de múltiplas facetas, uma personalidade de grandes contradições⁵. Dir-se-ia que Apolo e Dionísio estiveram constantemente em luta em seu ego. Ao mesmo tempo em que defendia o racional e a técnica emocionava-se com a “paixão que pode criar o drama da pedra inerte” e alegava que a “arquitetura deve ir além das necessidades utilitárias”⁶.

² LE CORBUSIER. **Vers une Architecture**. Paris: Ed. Grès et Cie, 1928, p.228

³ Frase de Niemeyer citada in **Os Grandes Arquitetos – vol. 1**, De Peter BLAKE. Trad. Pinheiro de Lemos, Rio de Janeiro: Record, 1966, p.16

⁴ BLAKE, Peter. **Op.cit.**, p.40

⁵ LE CORBUSIER. **Op. cit.**, p.6

⁶ *ibidem*, p. XIX – (Argument)

Na década de 1920, o tema básico do trabalho de Le Corbusier foi o cubo-oco sobre pilotis, encimado por um terraço ajardinado. Sua primeira obra apresentada ao público foi o Pavilhão do *L'Esprit Nouveau* em 1925, que enfrentou enorme hostilidade do público, como geralmente ocorre com as obras de vanguarda. Em 1927, projetou a Vila de Monzie, cuja fachada já considerava a seção áurea, defendendo que um sistema de proporções relacionadas seria menos monótono para a reprodução dos elementos em série. O crítico e historiador Colin Rowe analisa a vila em Garches e a compara com a Vila Malcontenta de Palladio, edificada em 1560, demonstrando que ambas obedecem às mesmas proporções, e ao mesmo racionalismo puro e clássico.⁷

Ainda em 1927, Corbusier projeta com seu primo Pierre Jeanneret, dois protótipos de residências para a exposição Weissenhof em Stuttgart, para a qual foram convidados a expor os maiores arquitetos da época. Nesta exposição Corbusier realizou a síntese de suas idéias, fazendo acompanhar seus projetos de explicações destinadas a esclarecer os seus possíveis críticos antes que estes se manifestassem. *“(...) não se trata absolutamente de uma fantasia estética ou de uma procura de efeitos elegantes(...) estamos diante de fatos arquitetônicos que exigem uma maneira de construir absolutamente nova”⁸.*

Os referidos fatos arquitetônicos que vieram a ser a tônica da arquitetura moderna foram: o pilotis, que se destinava a suspender o edifício e a desembaraçar o espaço permitindo a circulação de ar nas ruas; o terraço-jardim, que recuperava o terreno ocupado pela construção; a planta-livre, resultado da estrutura com amplo intercolúneo, permitindo maior liberdade nas divisões internas; os grandes panos de vidro e a fachada-livre, onde as paredes externas não desempenhavam mais a função de suporte, além dos brises.

A transição dos prismas puros das vilas corbusierianas para as fachadas trabalhadas em vazios reentrantes, e volumes projetados somente ocorre após a Segunda Guerra Mundial, com o projeto da Unidade de Habitação de Marselha. Altamente polêmico, foi comparado a um templo grego, apesar de ter sido constatado que na realidade a edificação foi muito pouco eficaz para solucionar o problema habitacional da cidade. O prédio é realmente rico em significados e talvez por isso muito criticado, apesar do veemente elogio de Gropius que

⁷ ROWE, Colin; KOETTER, Fred. **Collage City**. Trad. Kenneth Hylton. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993.

⁸ BLAKE, Peter. **Op. cit.**, p. 60

alegou que: “o arquiteto que não achar este edifício belo, nunca mais deve pegar num lápis”⁹.

Em 1930, Corbusier executa o plano de Argel utilizando formas curvilíneas e a partir de 1937 consegue alcançar maior fluidez nas suas pinturas e esculturas. Na fase em que as formas antropomórficas passaram da pintura á arquitetura corbusieriana, seu antigo sócio e amigo Ozenfant escreveu, que Le Corbusier, estava abandonando o ângulo reto e a disciplina purista “... ao sentir no vento as premissas de um novo barroco vindo de fora, que faz justiça a ele mesmo, e, como sempre, com imenso talento”, o que significa que o próprio Le Corbusier teria sofrido influência de Oscar Niemeyer ¹⁰.”

Na Europa da década de 1920 o espírito das vanguardas mostrava-se intensamente revolucionário, após uma série de problemas sócio-econômicos resultantes da industrialização acelerada e de uma guerra mundial. O objetivo maior era a utopia de transformar a sociedade dando condições iguais a todas as classes sociais e libertar o homem das agruras de seu cotidiano. Movimentos que visavam a romper com o poder político em vigor.

Enquanto isto, no Brasil ainda pré-industrial, distante das crises socioculturais européias e não tendo sido afetado pela Guerra Mundial, o panorama era bem diverso. Com referência às artes, havia desde o século XIX apenas duas classes sociais que importavam, a burguesia e o artista. Foi nesta burguesia nascente, onde lentamente ia se introduzindo a aristocracia rural, que surgiu o movimento vanguardista brasileiro, praticamente sem intervenção da máquina ou de qualquer tecnologia.

A tentativa de introduzir a modernidade na sociedade brasileira, apesar de nascida da burguesia, visava a atingir esta mesma burguesia em seus valores tradicionalistas. Na realidade, a vanguarda brasileira de certa forma ignorou os conflitos sociais que se sucederam na Europa na década de 20. Imperava uma total inércia cultural nas duas principais metrópoles do país até a semana de Arte Moderna de 1922. O objetivo maior dos intelectuais burgueses era combater a importação dos valores estrangeiros e estabelecer uma arte genuinamente brasileira, redescobrimdo nossos próprios valores e, antropologicamente, deglutindo aquilo que vinha da Europa.

⁹ **Ibidem**, p. 129

¹⁰ Frase do livro de memória de Ozenfant, citada no livro **A forma na Arquitetura** de NIEMEYER. Oscar. Rio de Janeiro: Avenir Ed .,col . Depoimentos, 1978, p.29.

Com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, em 1930 surge a primeira mudança modernizadora. Getúlio, habilmente procurava aumentar a importância política do trabalhador urbano sem, no entanto, afastar os grandes latifundiários do poder e, manipulando a política com muita diplomacia, fez chegar aos altos postos governamentais alguns intelectuais que seriam de grande importância para nosso desenvolvimento cultural.

Expressões funcionalistas na arquitetura carioca

A primeira manifestação da Arquitetura Moderna ocorreu em São Paulo, com a publicação do artigo “Acerca da Arquitetura Moderna”, no Correio da Manhã de 1º de novembro de 1925, quando o arquiteto Gregori Warchavchik, que havia estudado em Roma, divulga aqui as primeiras noções do Funcionalismo. Warchavchik, sob as luzes da influência européia, alega que “a nossa arquitetura deve ser apenas racional, deve basear-se apenas na lógica e esta lógica. Devemos opô-la aos que estão procurando por força imitar na construção algum estilo”¹¹. Os arquitetos que haviam participado da Semana de 1922, Antonio Moya e George Przyrembel não ocasionaram grandes transformações. Pode-se dizer que, em busca de uma expressão autóctone conduziram a arquitetura ao neocolonial. Mais tarde, ainda na década de 1920, o próprio Lúcio Costa associado a José Mariano Filho, defendeu também a arquitetura voltada para nossas raízes históricas.

Após as conferências de Le Corbusier, os arquitetos cariocas ampliaram seus horizontes e reformularam os antigos conceitos vigentes nas escolas de Arquitetura do país. Lucio Costa, a convite de Rodrigo de Mello Franco, passa a ocupar o cargo de diretor da Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, onde introduziu reformas de grande monta, além de convocar para dar aulas o já citado Warchavchik, o escultor Celso Antônio e o arquiteto Buddeus, que partilhavam das idéias da Bauhaus. Warchavchik constrói a casa da rua Santa Cruz (1927-1928) já buscando as formas simples e independentes do estilo eclético que imperava na época. Contudo a arquitetura de Warchavchik não criou propriamente uma escola depois da Casa Modernista, também em São Paulo. No Rio de Janeiro projetou a Vila Operária da Gamboa., em 1931, em parceria com Lúcio Costa.

A década de 1930 trouxe inovações tanto no campo tecnológico como no campo social. O brasileiro, que tinha verdadeira ojeriza pelos edifícios de apartamentos, passa a considerá-los um “mal necessário” para abrigar a população urbana cada vez maior. Apesar das novas técnicas, os edifícios iam mascarando as estruturas modernas atrás de uma decoração

eclética, Art-Déco ou ainda apresentando fachadas projetadas dentro do estilo racionalista europeu do início do século (tendo como exemplo as obras de Loos e de Hoffmann), que em pesquisa do arquiteto Luiz Paulo Conde foram denominadas de “protomodernas”¹².

É a época da Revolução de 1930, que muda a composição das classes no poder, alterando-se a própria instituição do Estado. Com o Estado Novo, amplia-se a clientela da arte e arquitetura moderna permitindo que a sociedade, comece a inteirar-se das transformações políticas pelas quais o mundo está passando. Nesta ocasião os arquitetos saídos da Escola de Belas-Artes no Rio de Janeiro implantaram o funcionalismo, já bastante divulgado na Europa, destacando-se Álvaro Vital Brazil, que havia tomado parte na revolta de ENBA, ajudando a reformular a direção da escola, autor do edifício Esther em São Paulo (1936). No dizer de Henrique Mindlin a obra de Vital Brazil constituiu “*uma autêntica propaganda da arquitetura funcionalista junto ao público*”¹³.

O primeiro estudante a assinalar em aula o aparecimento da revista *L’Esprit Nouveau*, dirigida por Le Corbusier foi Jaime da Silva Telles, que, em 1929, executou algumas obras dentro do espírito funcionalista, como a casa de Olívia Penteado em Santa Teresa. Jaime escreveu também diversos artigos para os jornais da época atacando o academicismo e exaltando o racionalismo. Nossa primeira edificação sobre pilotis foi projetada por Stelio de Souza em 1931, e o primeiro prédio dotado de *brise-soleil* foi da autoria de Alessandro Baldassini, com varandas providas de lâminas verticais e basculantes. Baldassini também projetou o novo prédio do Teatro João Caetano, na Praça Tiradentes e o novo cinema Parisiense, na avenida Rio Branco. O modernismo fincava raízes na Cidade Maravilhosa.

Naquela ocasião formou-se um pequeno grupo de profissionais interessados no estudo do funcionalismo. Era um “*reduto purista consagrado ao estudo apaixonado não somente das realizações de Gropius e de Mies Van der Rohe mas principalmente da doutrina e obra de Le Corbusier, encaradas não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o Livro Sagrado da Arquitetura*”.

¹¹ WARCHAVCHIK, Gregori. “**Acerca da Arquitetura Moderna**”. Artigo publicado no jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1 de novembro de 1925.

¹² CONDE, Luiz Paulo. “**O Proto-modernismo em Copacabana**”, em *Arquitetura Revista* nº 3, FAU-UFRJ, 1985/86, p.40

¹³ Artigos publicados na Revista *Ilustração Brasileira* de 8 de agosto de 1929 e no *Diário da Noite* de São Paulo em 23 de agosto de 1930, *apud* TELLES, Augusto da Silva. “**Um pioneiro da arquitetura no Brasil**”, *Arquitetura* nº 58, abril 1967, p. 9.

Os edifícios que foram projetados e construídos durante a conturbada obra de construção do Ministério da Educação atestam o grau de consciência, capacidade e aptidão, alcançados pelos arquitetos brasileiros, interessados em promover aclimações regionais dos princípios gerais da arquitetura moderna, conforme se verifica na análise do prédio da Associação Brasileira de Imprensa de Marcelo e Milton Roberto em 1938.

O projeto deste prédio é anterior ao projeto do Ministério da Educação e Saúde, liderado por Lucio Costa. No prédio da A.B.I., caracterizado pelo volume austero, estão presentes - ainda que de forma parcial - aspectos corbusierianos como a planta livre, brises fixos e pilotis. Em 1937, os irmãos Roberto venceram o concurso para o projeto do Aeroporto Santos Dumont, também no Rio. O desenho original não foi executado. Mas a construção representou um avanço em relação à sede da A.B.I., sobretudo pelo volume "*mais aberto e principalmente mais leve, aliando habilmente força, equilíbrio e elegância*", segundo o historiador Yves Bruand. Pode-se afirmar que o prédio denota a força da marca dos Roberto: a resolução dos problemas funcionais com a técnica construtiva moderna. Após a construção dessas duas obras significativas seguiu-se o projeto do Instituto de Resseguros do Brasil (I.R.B.), desenhado em 1941, já quando o escritório de arquitetura assumiu o nome MMM Roberto, devido ao ingresso no escritório do irmão mais novo, Maurício (1921-1996), formado em 1944, também pela Escola Nacional de Belas-Artes.¹⁴ Tal como nos projetos anteriores, os Roberto utilizaram a seção áurea - para determinar as proporções ideais da edificação. Nesse projeto apareceu pela primeira vez, de maneira mais acentuada, a pesquisa plástica com o uso de venezianas, que teve seu segundo passo no edifício residencial MMM Roberto - criado em 1945, em Copacabana, no lugar da casa onde nasceram os três irmãos. No prédio, uma grelha de concreto emoldura as venezianas, móveis e fixas, em engenhosa solução.¹⁵ Mas a relação entre a plástica e as venezianas não terminou aí. A solução de tornar mais leves as estruturas foi obtida através da utilização do movimento nas fachadas com esquadrias de vidro e veneziana, em especial nos edifícios Finusia /Dona Fátima (1954), em Copacabana, e no edifício Marquês de Herval (1953), de uso misto, no centro do Rio, onde os *brises* móveis tomam o lugar da massa construída e protagonizam o movimento e o ritmo, características que se identificam perfeitamente à índole do carioca.

¹⁴ O escritório recebeu o prêmio do Royal Institute of British Architects (Riba), em 1948, por ser o prédio do I.R.B. considerado uma das 20 melhores obras da época.

São dos anos 1940 a Obra do Berço de Oscar Niemeyer e algumas obras de Álvaro Vital Brazil, entre muitas outras. Foi, ainda em 1937, que Atilio Correia Lima projetou a Estação de Hidro-Aviões e Henrique Mindlin apresentou um projeto para o Ministério das Relações Exteriores, além de belas residências, todas dentro do espírito funcionalista. Wladimir Alves de Souza e Eneas Silva apresentam o projeto não construído para o Tesouro Nacional, no terreno da antiga Academia Imperial de Belas-Artes .

Entretanto, para o crítico Max Bill o mais significativo arquiteto brasileiro foi Affonso E. Ready, que se preocupou com a execução de programas destinados à coletividade, enquanto Lúcio Costa projetou o conjunto habitacional do Parque Guinle. Destinado à alta classe média, em meio ao bosque em que estava implantada a residência da família Guinle, em Laranjeiras, o conjunto tinha seis edifícios, mas somente os três primeiros foram construídos. Os prismas ortogonais erguidos sobre pilotis eram, segundo o autor, “*prenúncio das super-quadradas de Brasília*”. Os edifícios mesclam elementos contemporâneos, como a fachada em pano de vidro ou escadas em caracol, envoltas em caixilharia de vidro, com um rendilhado de elementos vazados cerâmicos e brises verticais nas faces voltadas para o parque. Foram também utilizados cobogós cerâmicos para reduzir a insolação, de forma tal que o jogo de textura produziu um excelente efeito plástico. O programa arquitetônico, de planta livre possibilitava vários tipos de apartamentos, seguindo um esquema semelhante ao da Unidade de Habitação, projetada em Marselha por Le Corbusier.

Merecendo aplausos de Max Bill, Affonso Eduardo Ready projetou o inovador conjunto do Pedregulho em São Cristóvão, em 1948 e o da Gávea, em 1952, próximo ao *campus* da Universidade Católica fazendo-os dispostos em linhas sinuosas ao longo das curvas das montanhas, de forma a preservar a paisagem. O primeiro grupamento consta de unidades residenciais de vários tipos, e destinava-se a funcionários do Estado que alugariam as unidades. Ao projetar o conjunto do Pedregulho, Ready acreditava dar aos moradores de baixa renda uma condição digna de moradia prevendo para tal, lavanderias coletivas, creches além de escolas, ginásio, centro de abastecimento e piscina. Os jardins foram projetados por Burle Marx e a obra tornou-se o símbolo da utopia funcionalista. Infelizmente o repertório utilizado pelo arquiteto não foi bem assimilado pelos moradores. Ready não conseguiu alterar os hábitos de uma população de classe social muito baixa que não chegou a entender os benefícios do conjunto habitacional. O próprio custo da conservação era muito elevado para ser mantido pelos usuários e em poucos anos o grupamento entrou em fase de decadência. Além dos conjuntos habitacionais destacam-se na obra de Ready muitas

¹⁵ Cf. LIMA, Evelyn. **A margem, os irmãos Roberto**. A.U- Arquitetura e Urbanismo n. 17, São Paulo: Pini, 1988.

residências particulares, o teatro de Marechal Hermes em 1951 e o Museu de Arte Moderna, já em 1954, onde a proposta despojada é enriquecida por uma escada escultórica helicoidal que valoriza os amplos espaços. Trata-se de uma arquitetura arrojada e monumental que denota o anseio dos arquitetos brasileiros do Movimento Moderno pelos programas culturais.

O Edifício do Ministério da Educação: um ícone do modernismo monumental

Ainda em 1935, ocorreu o concurso público para a construção de um novo edifício para o Ministério da Educação e Saúde e como o olhar dos membros do júri ainda não era o olhar moderno, apesar de tudo que já se fazia na arte europeia, os premiados foram os projetos acadêmicos, enquanto obras inovadoras apresentadas pelos arquitetos progressistas, foram desclassificadas. O Ministro da Educação da época, em pleno Estado Novo, era Gustavo Capanema, que, movido por sua peculiar audácia e bastante bom senso, tomou a decisão de premiar o vencedor, mas não de deixá-lo edificar a obra. Tratava-se do projeto de Archimedes Memória, em estilo marajoara apresentado sob o pseudônimo de “Pax”, que venceu os projetos “Alpha” e “Minerva”.

Capanema, apoiado pelos críticos Mario de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo de Mello Franco, Manuel Bandeira e pelo arquiteto italiano Piacentini, que tinha vindo colaborar, como consultor técnico, com projeto para a Cidade Universitária, solicitou a Lúcio Costa, um dos desclassificados, que lhe apresentasse um novo projeto, visto que várias entidades tinham indicado seu nome para fazer parte da equipe do projeto, da Cidade Universitária.

Lúcio Costa, democraticamente resolveu constituir uma equipe formada com alguns dos arquitetos desclassificados, dentre eles Carlos Leão, Jorge Moreira, e Affonso Eduardo Ready. Posteriormente aderiram também Oscar Niemeyer e Ernani Vasconcellos. Após vários estudos, o novo projeto para o Ministério da Educação e Saúde foi apresentado em maio de 1936. Em junho Lúcio Costa sugeriu que o projeto fosse submetido a Le Corbusier, juntamente com o projeto da Cidade Universitária. Le Corbusier aceitou e passou um mês trabalhando com o grupo de jovens arquitetos e sugerindo alternativas, no escritório dos mesmos na Avenida Nilo Peçanha, 151. As conferências que pronunciou em agosto de 1936 encontraram bastante receptividade entre os arquitetos que passaram a entender melhor as recentes criações europeias no campo da Arquitetura, algumas já anteriormente comentadas por Alberto Monteiro de Carvalho, regular freqüentador do continente europeu e responsável pela formulação do convite a Le Corbusier.

Inicialmente Le Corbusier sugeriu que o prédio fosse executado a beira-mar, em frente ao Pão de Açúcar, porém foi impossível efetuar-se a alteração e o projeto foi adaptado para o terreno em que foi edificado. Em 22 de fevereiro de 1937 foi apresentado o projeto definitivo reunindo idéias do mestre, implementadas pelas dos nossos arquitetos, como o belo salão de espera do gabinete do ministro. E 1939, diplomaticamente Lúcio Costa afastou-se da chefia do grupo abrindo espaço para a coordenação de Oscar Niemeyer.

Segundo as palavras do próprio Lúcio Costa o prédio do MEC é simultaneamente um: *“marco histórico e um marco simbólico. Histórico, pois foi nele que se aplicou pela primeira vez em escala monumental a fachada envidraçada, e, simbólico, porque num país social e tecnicamente subdesenvolvido, foi construído com vistas ao futuro enquanto o mundo se engalinhava em auto-flagelação”*¹⁶.

O desenvolvimento de uma expressão autóctone

*“Os jovens brasileiros discípulos de Le Corbusier imediatamente transformaram estes componentes puristas em uma expressão nativa extremamente sensual, que se refletiu em sua exuberância plástica o Barroco Brasileiro do século XVIII”*¹⁷.

Kenneth Frampton

O desenvolvimento de uma expressão autóctone no contexto da arquitetura brasileira deveu-se basicamente às pesquisas sobre a insolação, ao desenvolvimento de uma técnica bastante avançada no emprego do concreto armado, que permitiu tornar as estruturas mais leves e, conseqüentemente, mais econômicas, destacando-se entre outros os calculistas Emílio Baumgart e Joaquim Cardoso. Surgiram as grandes superfícies em vidro, protegidas por “brise-soleils”, e a estrutura livre sobre pilotis. Brises de concreto armado, alumínio, fibrocimento, madeira e até mesmo as persianas, qualquer que fosse o tipo de brise, em muito contribuíram para criar uma arquitetura típica, onde se aplica o conceito de Le Corbusier sobre os *“magníficos volumes reunidos sob a luz”*, originando uma arquitetura *“sábia e correta”*¹⁸.

Além da preocupação de controlar a insolação através dos *brises*, os arquitetos brasileiros reutilizaram os azulejos, tão peculiares à nossa arquitetura colonial, fosse sob a forma de tapeçarias na cerâmica, fosse sob a forma de murais. Artistas como Portinari, Di Cavalcanti,

¹⁶ COSTA, Lúcio. **“Muita Construção, alguma arquitetura, um milagre”**, artigo publicado em Arte em revista 4, 2a. edição, CEAC, p. 36.

¹⁷ COSTA, Lúcio. Extraído de artigo publicado no jornal “O Globo”, de 28-09-86.

¹⁸ FRAMPTON, Kenneth. **Modern Architecture – A Critical History**. N. York: Oxford University Press, 1980, p. 254.

Paulo Werneck e Burle Marx entre outros tantos tiveram importante papel nesta forma de expressão artística. Esse diálogo entre o novo e a tradição é uma das características da adaptação do Movimento Moderno às nossas raízes portuguesas.

Mário Pedrosa, atesta a latente capacidade criativa dos arquitetos da década de 1940¹⁹. Segundo ele, estes arquitetos não se deixaram simplesmente influenciar pelo “brise-soleil” inicialmente concebido por Le Corbusier para um projeto inacabado em Barcelona, porém, dotados de “notável poder de invenção e personalidade” criaram um vocabulário nacional de grande importância para a sedimentação da Arquitetura Brasileira, projetos que inspiraram Jorge Machado Moreira e equipe a criar parte dos prédios do novo campus universitário do Fundão na melhor expressão da grandiosa arquitetura funcionalista, em que pese ao monumentalismo do projeto urbano .

Concluo que o arquiteto carioca soube captar o espírito do Funcionalismo de Le Corbusier, porém, idealizando-o, segundo novos moldes estéticos que se tornaram peculiares à nossa arquitetura. Interpretaram a doutrina corbusieriana de uma forma exuberantemente tropical, aceitando os dogmas do Funcionalismo, porém adaptando-os e fazendo reviver elementos arquitetônicos típicos da arquitetura de nossos colonizadores, como as treliças, os azulejos e criando os cobogós cerâmicos, que possibilitaram a aclimação das edificações às nossas características regionais, às nossas vivências e às tradições culturais do nosso povo. Evidentemente, os novos conceitos foram adaptados às possibilidades do nosso desenvolvimento sócio-cultural-econômico. A falta de recursos técnicos iniciais em tecnologia do aço foi rapidamente suprida com o desenvolvimento de leves estruturas de concreto. É válido lembrar que o Brasil não foi o único país a desenvolver profundamente sua arquitetura na década de 1940. Após a Segunda Guerra Mundial o funcionalismo, já então instaurado como Estilo Internacional, passou a ser adotado como um dogma academizado pelos governos e pelas grandes corporações, perdendo seu caráter de vanguarda. Sua intenção inicial era de subversão contra a tradição, visando à ruptura com os valores acadêmicos. Era a utopia da máquina a serviço da socialização do homem, enquanto indivíduo. Contudo, nem Le Corbusier nem os outros pioneiros da modernidade poderiam prever o espírito aproveitador das classes dominantes, que em próprio benefício promoveriam a ocupação desenfreada das cidades, acabando por degenerar a qualidade de vida urbana.

¹⁹ PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 330.

A expressão autóctone da arquitetura carioca vai declinando na medida em que proliferam conjuntos habitacionais semelhantes aos falanstérios idealizados por Charles Fourier no início da Revolução Industrial e nos quais se percebe a falência das propostas modernistas que pretenderam solucionar os problemas sociais²⁰. É realidade que o Brasil tomou a dianteira na profusão de prédios modernistas possibilitados pelo crescimento econômico na década de 1950. Porém, as décadas de 1960 a 1980 foram desenvolvimentistas e anônimas, com poucas exceções.²¹

Obras residenciais repetitivas e sem valor artístico ainda ocorrem no cenário carioca, mas a busca de soluções plásticas, funcionais e às vezes até vernaculares ainda permeia a produção carioca dos anos 1990, onde, acrescentou-se o projeto humanista da reurbanização das favelas e sua integração ao tecido existente, numa verdadeira expressão da arquitetura culturalista.

O Brasil abraçou com afinco o Movimento Moderno, porém, apesar da experiência urbano-arquitetônica de Brasília ser única no mundo, e de várias capitais terem tido seus expoentes modernistas, considero o Rio de Janeiro como a cidade-síntese brasileira onde a arquitetura do Movimento Moderno soube interpretar a pluralidade e a diversidade da cidade. É inegável que seu caráter ao mesmo tempo cosmopolita e popular, berço do samba e sede das principais instituições de cultura da nação, capital e base comercial por quase dois séculos, fazem -na ainda hoje o próprio símbolo do Brasil. A contribuição de Le Corbusier, indelevelmente mesclada às idéias do urbanista Alfred Agache, a construção dos ministérios e demais prédios públicos, as sedes das grandes corporações, os bairros populares, as inúmeras favelas com suas soluções arquitetônicas originais e a paisagem natural peculiar contribuem para que os espaços cariocas modernos convivam com constantes descobrimentos de propostas arquiteturais inovadoras.

Referências Bibliográficas

BLAKE, Peter. **Os Grandes Arquitetos** – vol.1. Trad. Pinheiro de Lemos, Rio de Janeiro: Record, 1966.

CONDE, Luiz Paulo. “**O Proto-modernismo em Copacabana**”, em *Arquitetura Revista* nº 3 Rio de Janeiro: FAU-UFRJ, 1985/86.

COSTA, Lúcio. “**Muita Construção, alguma arquitetura, um milagre**”, artigo publicado em *Arte em revista* 4, 2a. edição, CEAC.

²⁰ Cf. LIMA, Evelyn F. Werneck. **Espaço urbano: teorias e pensamentos**. Rio de Janeiro: Contemporânea Vol. 4., 1999, p. 148 e 149.

²¹ Para compreender a inserção dos edifícios emblemáticos no tecido urbano do Rio de Janeiro, consultar GUIMARAENS, Cêça. **Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional**, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

FRAMPTON, Kenneth. **Modern Architecture – A Critical History**. New York: Oxford University Press, 1980.

GUIMARAENS, Cêça. **Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional**, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

LE CORBUSIER. **Vers une Architecture**. Paris: Ed. Grès et Cie, 1928.

LIMA, Evelyn F. Werneck. **Espaço urbano: teorias e pensamentos**. Rio de Janeiro: Contemporânea Vol. 4., 1999, p. 148 e 149.

----- **A margem, os irmãos Roberto**. A.U - Arquitetura e Urbanismo n. 17, São Paulo: PINI, 1988.

NIEMEYER, Oscar. **A forma na Arquitetura**. Rio de Janeiro: Avenir Ed., col . Depoimentos, 1978.

PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ROWE, Colin; KOETTER, Fred. **Collage City**. Trad. Kenneth Hylton. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993.

SUBIRATS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-Moderno**. Trad.de Luiz Carlos Daher e Adelia Meneses, São Paulo: Nobel,1986, 2a. edição.

TELLES, Augusto Silva. **Um pioneiro da arquitetura no Brasil**, Arquitetura, nº 58, abril 1967.

WARHAVCHIK, Gregori. **“Acerca da Arquitetura Moderna”**. Artigo publicado no jornal do Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1 de novembro de 1925.