

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE ARQUITETURA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA  
Área de concentração: Teoria, História e Crítica

## PARALELOS COMPOSITIVOS

---

A arquitetura do movimento moderno carioca e os preceitos corbusianos (1936-1956)

---

Camila Damiani Biavatti, Arq.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Apresentada como requisito para a obtenção do título de mestre

Orientador: Rogério de Castro Oliveira, Arq. Dr.

Porto Alegre, 2014

## AGRADECIMENTOS

---

Agradeço à minha avó Anita, à minha irmã Patrícia e, especialmente, aos meus pais, Eocídio e Elsa, pelo amor e amparo incondicionais que contribuem imensamente às minhas conquistas.

Ao meu noivo, Juliano, pelo afeto e compreensão que seguem incentivando-me adiante.

Ao Prof. Dr. Rogério de Castro Oliveira que, gentilmente, aceitou ser o orientador dessa dissertação, guiando-me com sabedoria e serenidade.

Ao Prof. Dr. Luís Henrique Haas Luccas, pela acolhida na disciplina Projeto Arquitetônico I, permitindo que eu realizasse o estágio docente sob sua supervisão.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), pela preciosa oportunidade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio financeiro que consentiu dedicação exclusiva às atividades da pós-graduação.

## RESUMO

---

A primeira metade do século vinte testemunhou a consagração de profundas alterações nos paradigmas culturais, técnicos e intelectuais vigentes. A arquitetura, como reflexo do comportamento de uma sociedade, esteve envolvida no processo de modernização e, embora a busca por uma linguagem arquitetônica adequada ao homem e ao modo de vida despontados pela industrialização tenha iniciado em meados de 1800, sua consolidação deu-se no decorrer do século seguinte pelas geniais lideranças de movimentos modernizantes, dentre os quais Le Corbusier encontra-se incluído. A importância deste mestre europeu para o desenvolvimento e a difusão da arquitetura moderna parece, portanto, incontestável. Através da elaboração de teorias, princípios regulamentadores e do legado de obras construídas, Le Corbusier foi uma referência para gerações de arquitetos ao redor do mundo. Dentre seus seguidores estão indivíduos atuantes no cenário carioca de meados da década de trinta, ocasião em que o país - governado por Getúlio Vargas - empregava a arquitetura como ferramenta do progresso nacional. A vinda de Le Corbusier ao Brasil, em 1936, para a consultoria da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública e da Cidade Universitária da Universidade do Brasil contribuiu para o despertar de talentos como Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer, os quais passaram a adquirir, progressivamente, oportunidades de demonstrar suas posições diante dos problemas arquitetônicos. Preceitos corbusianos foram amplamente adotados e parece, portanto, infactível desvincular representantes de uma das principais vertentes arquitetônicas nacionais de seu personagem norteador. A presente dissertação - caracterizada, sobretudo, pelo seu apelo didático - investiga, por conseguinte, de que modo estratégias compositivas preconizadas por Le Corbusier foram reinterpretadas pelos citados protagonistas da primeira geração moderna brasileira, explicitando-as através da configuração de paralelos identificados segundo uma análise crítico-comparativa. Pretende, por meio da abordagem consciente de um assunto corriqueiramente tratado em âmbito acadêmico, suscitar uma depurada compreensão dos intrincados laços que uniram os indivíduos mencionados e suas respectivas posturas projetuais, auxiliando, igualmente, na apreensão de lições possíveis de serem adaptadas a contextos atuais.

**Palavras-chave:** Arquitetura moderna brasileira, arquitetura moderna carioca, escola carioca, Le Corbusier, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer.

## ABSTRACT

---

The first half of the 20<sup>th</sup> century witnessed the establishment of profound modifications in the cultural, technical and intellectual currents paradigms. Architecture, as a reflection of a society behavior, has been involved in the modernization process and, although the search for an appropriate architectural language to man and the way of life risen by industrialization had started in the middle of 1800, its consolidation occurred during the following century by the brilliant leadership of modernizing movements among which is included Le Corbusier, whose importance for the development and dissemination of modern architecture seems, therefore, undeniable. Through the elaboration of theories, regulatory principles and the legacy of built works, Le Corbusier was a reference for generations of architects around the world. Among his followers there are active individuals in Rio de Janeiro scenery of the middle 30's, time when the country – governed by Getúlio Vargas – used the architecture as a national progress instrument. The arrival of Le Corbusier in Brazil, in 1936, for consulting the headquarters of the Ministry of Education and Public Health and the University City of University of Brazil encouraged the flourishing of talents like Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira and Oscar Niemeyer, who began to get opportunities to demonstrate their postures against the architectural problems. Corbusian precepts were widely adopted and hence it appears infeasible to dissociate representatives of one of the national architectonic main trends of its guiding character. This thesis – mainly characterized by its didactical appeal – investigates how Le Corbusier's compositional strategies were reinterpreted by the quoted protagonists of the first Brazilian modern generation by configuring parallel identified according to a critical-comparative analysis. It intends, through a conscious approach of a subject commonly broached in academic field, raise a refined understanding of those intricate ties that united the mentioned individuals and their respective projetual postures also assisting in the apprehension of lessons possible to be adjusted to currents contexts.

**Key-words:** Modern architecture in Brazil, modern architecture in Rio de Janeiro, Cariocan School, Le Corbusier, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Oscar Niemeyer.

## SUMÁRIO

---

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>01</b>
<b>2. A POÉTICA DE LE CORBUSIER</b> .....	<b>06</b>
<b>2.1. A década de 20 e a consagração de uma linguagem</b> .....	<b>09</b>
<b>2.2. Os Cinco Pontos da Nova Arquitetura</b> .....	<b>16</b>
<b>2.3. As Quatro Composições</b> .....	<b>19</b>
2.3.1. A Maison La Roche-Jeanneret (Paris, França, 1923-25).....	20
2.3.2. A Villa Stein-de Monzie (Garches, França, 1926-29).....	24
2.3.3. A Villa Baizeau (Cartago, Tunísia, 1928).....	27
2.3.4. A Villa Savoye (Poissy, França, 1929-31).....	29
<b>2.4. Os últimos anos da década de 20 e os <i>grands travaux</i></b> .....	<b>33</b>
<b>2.5. Os primeiros anos da década de 30 e a reinterpretação de precedentes</b> .....	<b>39</b>
<b>3. UM BREVE CENÁRIO ARQUITETÔNICO BRASILEIRO</b>	
<b>3.1. A segunda visita de Le Corbusier ao Brasil, a sede do Ministério da Educação e Saúde Pública e alguns fatos que os antecederam</b> .....	<b>45</b>
<b>3.2. Os anos e as obras seguintes aos eventos de 1936 (1936-1945)</b> .....	<b>53</b>
3.2.1. Obra do Berço.....	56
(Oscar Niemeyer. Rua Cícero Góis Monteiro 19, Rio de Janeiro/ RJ, 1937)	
3.2.2. Edifício Tapir.....	58
(Jorge M. Moreira. Rua Senador Vergueiro 66, Rio de Janeiro/RJ, 1939-1941)	
<b>3.3. A consolidação de sintaxes compositivas (1945-1956)</b> .....	<b>60</b>
3.3.1. Sede do Banco Boa Vista.....	62
(Oscar Niemeyer. Praça Pio X, 118, Rio de Janeiro/RJ 1946)	
3.3.2. Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes.....	65
(Affonso E. Reidy. Rua Capitão Félix, 50, Rio de Janeiro/RJ 1947-52)	
3.3.3. Edifício O Cruzeiro.....	70
(Oscar Niemeyer. Rua do Livramento, 179, Rio de Janeiro/RJ 1949)	
3.3.4. Instituto de Puericultura e Pediatria da Universidade do Brasil.....	71
(Jorge M. Moreira. Cidade Universitária, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro/RJ 1949-53)	
3.3.5. Teatro Popular Armando Gonzaga.....	76
(Affonso E. Reidy. Av. General Oswaldo Cordeiro de Farias, Rio de Janeiro/RJ 1950)	
3.3.6. Edifício Antônio Ceppas.....	79
(Jorge M. Moreira. Rua Benjamin Batista, 180, Rio de Janeiro/RJ 1952)	
3.3.7. Hospital Sul América.....	81
(Oscar Niemeyer. Rua Jardim Botânico, 501, Rio de Janeiro/RJ 1952-59)	
3.3.8. Conjunto Residencial Marquês de São Vicente.....	83

(Affonso E. Reidy. Gávea, Rio de Janeiro/RJ 1952)	
3.3.9. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.....	86
(Affonso E. Reidy. Av. Infante Dom Henrique, Rio de Janeiro/RJ 1953-68)	

#### **4. PARALELOS COMPOSITIVOS**

<b>4.1. A adaptação dos <i>Cinco Pontos da Nova Arquitetura</i>.....</b>	<b>90</b>
4.1.1. Os <i>pilotis</i> reinterpretados.....	91
4.1.2. Autonomia dos sistemas de sustentação e de vedação.....	99
4.1.3. O terraço-jardim.....	102
<b>4.2. Filiações formais.....</b>	<b>106</b>

#### **5. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 115**

#### **6. ANEXOS**

6.1. Diagrama evolutivo da arquitetura corbusiana (1914 - 1936).....	118
6.2. Diagrama evolutivo da arquitetura moderna carioca (1936 -1953).....	119

#### **7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 120**

## 1. INTRODUÇÃO

Embora sinais de profundas transformações nos paradigmas culturais, técnicos e intelectuais tenham despontado ao longo do século XVIII, foi no início do século XX que o seu impacto manifestou-se com inequívoca clareza. Segundo William J. R. Curtis, “a revolução na sensibilidade que afetou todas as artes perto da virada do século estabeleceu uma profunda reorientação das maneiras de ver e pensar, assim como no universo das formas”<sup>1</sup>. A arquitetura, como reflexo de uma sociedade em um dado momento histórico, esteve envolvida no processo que culminou com a revisão de conceitos tradicionais e o advento dos valores de uma era mecanicista. A procura por uma arquitetura compatível com a situação construtiva e sociocultural determinada pela crescente industrialização, o conseqüente incentivo ao rompimento de prescrições oriundas da tradição e a ascensão de ideais progressistas eram recorrentes no âmbito arquitetônico. Idealizava-se uma linguagem despojada de ornamentos e reminiscências históricas, imbuída de materialidade, lógica e função. Neste contexto, a figura de Le Corbusier desempenhou um papel “absolutamente central e embrionário para o desenvolvimento da arquitetura do século XX”<sup>2</sup>. Inúmeros autores têm ressaltado sua importância e este estudo não pretende questioná-la. Assume, no entanto, a premissa de que a intensa busca pela sistematização de uma linguagem arquitetônica que expressasse de modo eficaz a essência de uma época assinalada por modificações, o desenvolvimento de teorias e princípios regulamentadores – amplamente divulgados através de conferências e publicações, como *L'Esprit Nouveau* e o conjunto de ensaios *Vers Une Architecture* – aliados ao legado de projetos e obras construídas tornaram Le Corbusier um referencial para gerações de arquitetos de continentes tão distintos quanto a Europa, a África ou a América do Sul.

Desde sua primeira visita ao Brasil<sup>3</sup>, em 1929, Le Corbusier vislumbrou a possibilidade de concretizar suas teorias em pretensiosas concepções, fossem na esfera arquitetônica ou urbanística. Sabe-se que ao longo da década de 20, contraditoriamente ao alcance mundial do personagem e de seus preceitos, a implementação dos projetos corbusianos no contexto europeu sofreu alguma resistência, a exemplo do fatídico evento referente ao concurso para a Sede da Sociedade das Nações, em Genebra, na Suíça<sup>4</sup>. Foi, contudo, em sua segunda viagem ao país, em 1936, que as ideias corbusianas frutificaram. Dentre os fatores que contribuíram para a aceitação brasileira dos preceitos

<sup>1</sup> CURTIS, William J. R. In: *Arquitetura Moderna desde 1900*. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008; p. 685.

<sup>2</sup> FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008; p.179.

<sup>3</sup> Devido a conferências realizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro e arranjadas por Paulo Prado, integrante da elite intelectual paulista. A descrição do conteúdo das conferências e a exposição das correspondências antecedentes ao acordo que culminaram com a vinda de Le Corbusier à América do Sul podem ser vistos em BARDI, Pietro M. *Lembranças de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.

<sup>4</sup> O acontecimento é entusiasticamente narrado em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. *Oeuvre Complète de 1910-1929*. Organizado por Willy Boesiger e O. Stonorov. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1929, p. 160-161. A descrição do projeto e a circunstância em que foi elaborado são apresentadas no item 2.4 desta dissertação.

corbusianos, parece plausível salientar “o reforço dos mitos locais como a assimilação da imagem de paraíso tropical e a busca utópica de uma sociedade ideal no novo mundo”<sup>5</sup>.

Não obstante, a conciliação entre uma conjuntura econômica favorável, impulsionada pela crescente industrialização, e uma circunstância política - suscitada pela ascensão de Getúlio Vargas à presidência em 1930 - que empregou a arquitetura como instrumento de ostentação do poderio governamental e do progresso nacional, foi terminante para o desenvolvimento de uma inovadora arquitetura fundamentada nos princípios modernos. O conhecido episódio da vinda de Le Corbusier para a consultoria da sede do Ministério da Educação e Saúde Pública e da Cidade Universitária da Universidade do Brasil<sup>6</sup> consistiu, igualmente, em um marco cuja importância ecoou tanto na constituição de uma arquitetura de feições universais e particularidades associadas às tradições locais quanto em Le Corbusier, pelo ensejo de observar a efetivação de “ideias não saídas da prancheta no estratificado campo francês da arquitetura, fortemente dominado pelos arquitetos da *École des Beaux Arts*”<sup>7</sup>.

A constatação dos feitos brasileiros, entre os quais o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque (1938-39), e de seu prestígio mundial não ocorreu, no entanto, passivamente. Nos anos que seguiram a construção do Ministério da Educação e Saúde Pública, a autoria do projeto construído e o pagamento tributado ao seu consultor seriam recorrentemente revertidos em pretextos para desavenças. O controverso evento, contudo, parece consistir em um fragmento do vasto panorama que abrange, dentre seus constituintes, a extensão da interferência corbusiana - a qual tem sido recursivamente assinalada - sobre os “jovens arquitetos”<sup>8</sup> que o acompanharam naquela ocasião. Para Yves Bruand, “a influência de Le Corbusier não se deu de maneira repentina, e sim progressivamente, como o bem demonstra a evolução das obras ‘modernas’ construídas ou projetadas no Rio de Janeiro”<sup>9</sup>. Para Yannis Tsiomis, em oposição a alguns estudiosos - para os quais a relação entre os envolvidos tenha trilhado por uma via de mão única - o contato entre Le Corbusier e os arquitetos brasileiros não deve ser compreendido como uma “transmissão de um modelo”, mas através da “tripla expressão falar, desenhar e projetar, cuja consequência é uma relação de importar e exportar ideias, que também é da

<sup>5</sup> Em SANTOS, Cecília R. et alia. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987, p.12.

<sup>6</sup> O desenrolar de propostas de Le Corbusier e da equipe liderada por Lúcio Costa tanto para a Cidade Universitária quanto para o Ministério da Educação e Saúde Pública é minuciosamente abordado em COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. *Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45*. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002, p. 109-134.

<sup>7</sup> CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 367.

<sup>8</sup> Yannis Tsiomis usa constantemente o citado termo visando identificar os arquitetos da equipe liderada por Lúcio Costa que conviveram algumas semanas com Le Corbusier na ocasião do projeto para o Ministério da Educação e Saúde, em 1936. Integraram-na Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcellos, Jorge Machado Moreira e Oscar Niemeyer. Em TSIOMIS, Yannis. *Le Corbusier: Rio de Janeiro 1929 1936*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1998.

<sup>9</sup> Em BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2010.



ordem da doação e do recebimento”. O autor acrescenta: “Quando se dá, não se recebe a mesma coisa de volta, mas outra, Ao mesmo tempo, escolhe-se bem o que se dá e não está dito que a doação será recebida de maneira como se havia pensado”<sup>10</sup>. Em *Le Corbusier e o Brasil* a tumultuada relação entre o mestre e seus supostos discípulos estabelecida pela consultoria de Le Corbusier em 1936 é, novamente, abordada<sup>11</sup>:

“Ele (Le Corbusier) congelará sua figura como a do “mestre”, tal como os arquitetos brasileiros, em consequência de seu gesto, tornavam-se para sempre seus discípulos. É claro que a importância dessa atribuição de papéis (...) traz inúmeros conflitos.

(...) Os discípulos caminhavam rápido, levados pela efervescência construtiva e de ideias que fora provocada pela visita de Le Corbusier. (...) A partir de 1936 os brasileiros multiplicam suas intervenções em uma linguagem arquitetônica que retomava os princípios corbusianos e, de maneira geral, aqueles discutidos nos CIAM's. (...) O sucesso da arquitetura brasileira no plano internacional coloca aqueles que dez anos antes eram apenas discípulos em posição de autonomia e, mesmo, de igualdade, como demonstra a participação de Niemeyer na equipe do projeto da Sede da ONU (...).”

À exceção de alguns escritos, todavia, parecem escassos aqueles que atribuem a devida atenção à complexidade dos laços entre Le Corbusier e a arquitetura produzida no Brasil, personalizada em seus primeiros protagonistas. Idêntica precariedade aparentam as análises pormenorizadas que explorem a relação projetual entre as estratégias corbusianas e a maneira como foram reinterpretadas pela geração que iniciou o movimento moderno carioca, cuja verificação tende a contribuir para uma melhor compreensão da arquitetura moderna brasileira, desembaraçando-a de um domínio mitológico no qual é, frequentemente, incluída. Esta dissertação dedica-se, por conseguinte, à investigação da postura assumida por Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira e Oscar Niemeyer frente aos preceitos corbusianos preconizados sobretudo no decorrer dos anos vinte e trinta, procurando identificar as procedentes correspondências compositivas delineadas em vinte anos<sup>12</sup> de significativa produção nacional, assumindo-se como marcos da presente dissertação o ano de 1936, ocasião em que o relacionamento entre Le Corbusier e os jovens brasileiros parece inaugurar-se, e 1956, ano em que data o último de uma sucessão de projetos para a *Maison du Brésil*, na

<sup>10</sup> TSIOMIS, Yannis. Op. cit., p.10.

<sup>11</sup> Em SANTOS, Cecília R. et alia. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987, p. 26-27.

<sup>12</sup> Consideram-se, comumente, os anos de 1930 a 1960, no qual está inserido o recorte temporal delimitado nesta dissertação, como o período em que o Brasil configurou um exemplo de desenvolvimento moderno. Richard J. Williams explica: *Durante este período, não seria exagero dizer que o Brasil foi o mais moderno país no mundo. Isto não quer dizer o mais desenvolvido (que não era) ou o mais avançado socialmente (era, na maioria dos aspectos, pouco modificado desde o período colonial), mas foi o país que comprou a ideia de modernidade de um modo mais abrangente e desejou reconstruir-se nesta imagem*. Em WILLIAMS, Richard J. *Brazil: Modern Architectures in History*. London: Reaktion, 2009, p. 7

*Cité Universitaire de Paris*<sup>13</sup>, causa de um conflito entre Lúcio Costa e Le Corbusier que fez o primeiro renunciar à autoria do projeto. As datas e os projetos citados foram escolhidos como balizas devido à sua acepção simbólica, representando embates criativos que assinalaram a arquitetura vindoura. A natureza da verificação exige aprofundar os conhecimentos acerca da poética corbusiana desenvolvida e consolidada no intervalo de tempo delimitado pelo estudo, de 1914 a 1936, em que estão inclusos os *Cinco Pontos da Nova Arquitetura* e as consequentes alternativas suscitadas pela doutrina compositiva que instigou o esboço das *Quatro Composições*, no qual Le Corbusier confronta as configurações tipológicas referentes à *Maison La Roche-Jeanneret*, à *Villa Stein-de Monzie*, à *Villa Baizeau* e à *Villa Savoye*.

A investigação procede através da menção a um cenário arquitetônico brasileiro que, propício a profundas modificações econômicas, políticas e culturais, possibilitou a criação e consagração de uma arquitetura moderna e de seus principais representantes. Apresenta-se, neste estudo, como pano de fundo para a contextualização das obras analisadas, cuja seleção fundamentou-se em critérios que incluem o recorte temporal a que se dispõe examinar a dissertação, a localidade em que foi erigida a construção - restrita ao estado do Rio de Janeiro - e a representatividade arquitetônica da obra, mensurada segundo premiações e publicações veiculadas em círculos nacionais e internacionais. As obras selecionadas configuram, deste modo, exemplares representativos da arquitetura moderna brasileira que gozaram de reconhecimento do público e da crítica especializada. A preferência em examinar obras de



Figuras 01 e 02: Ministério da Educação e Saúde Pública e Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque. Fonte: [www.vitruvius.br](http://www.vitruvius.br).



Figuras 03 e 04: Maison du Brésil, na Cité Internationale Universitaire, em Paris.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>13</sup> Conforme dados presentes em PUPPI, Marcelo. Espaços inacabados: Le Corbusier, Lucio Costa e a saga da Casa do Brasil, 1953-56 = Unfinished spaces: Le Corbusier, Lucio Costa and the Brazil House saga, 1953-56. In: *Arqtexto* n.12 (2008), p. 160-203.

apenas três dos cinco arquitetos recém-formados<sup>14</sup> que conviveram, aproximadamente, trinta dias com Le Corbusier e sua metodologia projetual justifica-se pela respectiva produção individual de Affonso Reidy, de Jorge Moreira e de Oscar Niemeyer, cujo montante e notoriedade admitem averiguar a assimilação e fortuita reinterpretação dos preceitos corbusianos. Constam entre as obras abarcadas pela pesquisa a Obra do Berço (Rio de Janeiro, RJ, 1937), o Edifício Tapir (Rio de Janeiro, RJ, 1939-1941), o Banco Boa Vista (Rio de Janeiro, RJ, 1946), o Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (Rio de Janeiro, RJ, 1947), o Edifício O Cruzeiro (Rio de Janeiro, RJ, 1949), o Teatro Popular Armando Gonzaga (Rio de Janeiro, RJ, 1950), o Edifício Antônio Ceppas (Rio de Janeiro, RJ, 1952), o Hospital Sul América (Rio de Janeiro, RJ, 1952-59), o Conjunto Residencial Marquês de São Vicente (Rio de Janeiro, RJ, 1952), o Instituto de Puericultura da Universidade do Brasil (Rio de Janeiro, RJ, 1953) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, RJ, 1953).

O conhecimento extraído de uma análise meticulosa e da identificação de particularidades projetuais das obras concebidas por Le Corbusier e pelos arquitetos brasileiros, no que compete o estudo, apresenta-se imprescindível para a posterior fixação dos paralelos, os quais são a intenção derradeira da presente dissertação. Pretende-se, portanto, através da descrição de uma circunstância histórica, de uma revisão literária e da análise crítico-comparativa de artefatos arquitetônicos, caracterizar-se pelo seu apelo didático, aspirando oferecer uma compreensão íntegra de um assunto corriqueiramente abordado no meio acadêmico - sem, contudo, o devido aprofundamento - e auxiliar na apreensão de lições arquitetônicas possíveis de serem adaptadas a projetos atuais.

---

<sup>14</sup> Todos os arquitetos envolvidos no projeto para o Ministério da Educação e Saúde, à exceção de Lúcio Costa – líder da equipe, formado em 1924 – e Affonso Eduardo Reidy, formado em 1929, concluíram sua graduação na Escola Nacional de Belas Artes nos primeiros anos da década de 30, ocasião em que repercutiu a reformulação do ensino de arquitetura proposta por Lúcio Costa, diretor da ENBA entre 1930 e 1931. Sobre a reforma no ensino da ENBA ver SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas do Brasil 1900-1990*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010, p.78-79.

## 2. A POÉTICA<sup>15</sup> DE LE CORBUSIER

Em 1918, o jovem Charles-Edouard Jeanneret e seu amigo, o artista Amédée Ozenfant, declararam<sup>16</sup>:

“As ideias de uma escola são feitas principalmente das ideias de seus líderes, mas não se devem esquecer as dos alunos; se, de um modo geral, elas alteram as dos mestres, às vezes também as tornam mais precisas.”

É provável que naquela ocasião, enquanto argumentavam em favor da pintura purista, aquele que nos anos posteriores viria a adotar o pseudônimo *Le Corbusier* não estivesse consciente do vultoso alcance de suas palavras e da veneração que seria devotada à sua pessoa, o que o tornariam uma figura de proa, autor de “uma produção tão prodigiosa que nenhum estudioso seria capaz de dominar as ramificações de sua proteica criatividade”<sup>17</sup>. Embora sua estreia arquitetônica remonte aos primeiros anos do século vinte, quando concebeu várias residências<sup>18</sup> nos arredores de La Chaux-de-Fonds - cidade suíça onde nasceu - é nos anos imediatamente prévios a sua instalação em Paris, em 1918, que despontou o que viria a constituir o seu aclamado vocabulário arquitetônico.

Em 1914, iniciaram-se os estudos para a *Maison Dom-Ino* (Figuras 05, 06 e 07, p. 07), constituída por uma ossatura em concreto armado, formada por seis pilares distantes 4 metros entre si, três lajes em balanço de um metro em cada direção e uma escada, perfazendo um conjunto de 6x9 metros. Le Corbusier concebeu, a partir desse sistema, inúmeras possibilidades compositivas e ao longo dos anos posteriores veio a utilizá-lo como base de seus projetos. Em 1930<sup>19</sup>, associou-o às casas de Flandres, cujas fachadas erguem-se em altura e são compostas por sequências de rasgos envidraçados. Le Corbusier apreciava o *Dom-Ino* como uma peça standardizada, cuja repetição configurava uma solução técnica para a produção em série. Um sistema capaz de contribuir para a recuperação de cidades arrasadas pela 1ª Guerra Mundial, tal qual aquelas situadas na região norte da Bélgica, servindo, através de técnicas construtivas e materiais derivados da era industrial, à economia, à estética e à habitação. William Curtis<sup>20</sup> avalia o esqueleto *Dom-Ino* como um instrumento estrutural genérico que alude a Viollet-Le-Duc, Auguste Choisy e Auguste Perret, notório pela postura adepta à utilização do concreto armado como modo de expressão arquitetônica. A aproximação entre Le

<sup>15</sup> A definição do termo está atrelada, nesta condição, a uma coleção de regras, comumente empregadas, designada a pautar uma concepção arquitetônica.

<sup>16</sup> Em OZENFANT, Amédée e JEANNERET, Charles Édouard. Depois do cubismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 28.

<sup>17</sup> Conforme ressaltado em FRAMPTON, Kenneth. Le Corbusier: Architect of the twentieth century. New York: H.N. Abrams, 2002.

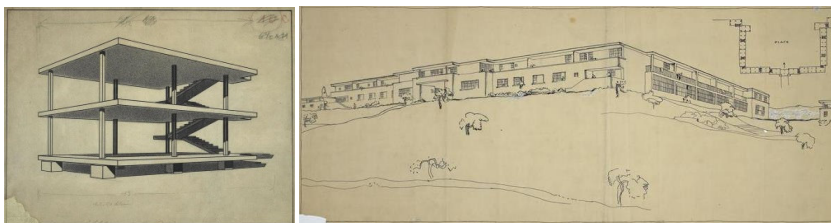
<sup>18</sup> A trajetória inicial de Charles-Edouard Jeanneret é delineada em MOOS, Stanislaus Von. Le Corbusier before Le Corbusier: Applied Arts, Architecture, Painting, Photography 1907-1922. New Haven: Yale University Press, 2002.

<sup>19</sup> Em LE CORBUSIER. Precisoções sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 99 e 100.

<sup>20</sup> Em CURTIS, William J. R.. Le Corbusier: Ideas and Forms. London: Phaidon, 1999, p. 43.

Corbusier e Auguste Perret em 1908 teria uma importância ímpar, visto que o germe de preceitos corbusianos amplamente desenvolvidos e consagrados posteriormente, tais como os pilotis e o terraço-jardim, possivelmente teria nascido nesta ocasião<sup>21</sup>, apresentando-se através de lições extraídas de obras como o edifício de apartamentos da Rue de Franklin, 22 bis, em Paris. Segundo S. Giedion, “Auguste Perret, com seu domínio da construção, deu a Le Corbusier um impulso decisivo para a realização de sua própria obra”<sup>22</sup>.

É, novamente, Auguste Perret quem o apresentou ao pintor Amédée Ozenfant, responsável por inseri-lo no círculo artístico parisiense relacionado à vanguarda cubista, do qual participavam Georges Braque, Pablo Picasso e Jacques Lipchitz. Ozenfant incentivou Le Corbusier a pintar, apresentando-o às ideias modernas e, meses depois, em 1918, ambos elaboraram um manifesto denominado *Après le Cubisme* (Figura 08), “o qual sugere que o cubismo, embora houvesse saneado o ambiente, eliminando da pintura os elementos mais desviacionistas do realismo, havia degenerado em uma espécie de movimento lúdico, romântico e decorativo”<sup>23</sup>. Iniciam o manifesto efetuando uma análise do Cubismo, considerada a “arte mais moderna”, partindo do julgamento de quatro das principais críticas destinadas ao movimento e concluem que ele não é, de fato, compreendido ou apreciado. Seguem em um exame da situação da vida moderna, exaltando a natureza e suas fontes, “fecundas e ilimitadas”, ressaltando a importância da máquina e, por extensão, da indústria, cujos produtos perfeitos aparecem atrelados à beleza, ordem, rigor e precisão. A máquina possuiria a envergadura de purificar o homem e o deleite causado pela purificação constituiria “um novo fator no conceito moderno de arte”.



Figuras 05, 06 e 07: Maison Dom-ino, utilizada tanto como uma peça individualizada quanto como um modelo para a produção em série.

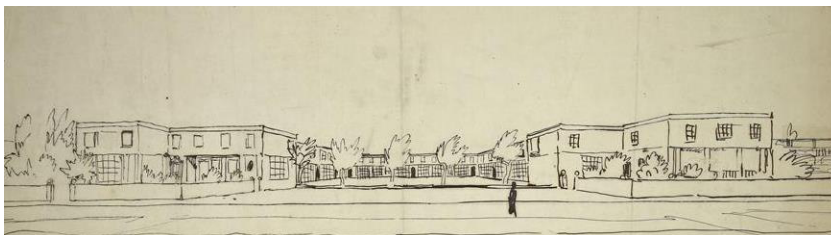


Figura 08: *Après Le Cubisme*, publicado em 1918.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>21</sup> Segundo BLAKE, Peter. *Le Corbusier e o domínio da forma*. Rio de Janeiro: Record, 1966, p. 22 e 23.

<sup>22</sup> Em GIEDION, Sigfried. *Op. cit.*, p. 358.

<sup>23</sup> Em BLAKE, Peter. *Op. cit.*, p.37.

A arquitetura é citada e apresentada no manifesto, devido à sua condição na época, como “uma arte decorativa de baixa categoria”, preservada do óbito iminente pela engenharia. O estado da arte é retomado e os artistas, entre os quais os cubistas, são criticados por não representarem o seu tempo, por não alcançarem o âmago do moderno e por não possuírem técnicas suficientes e apropriadas à livre concepção. O espírito característico dos novos tempos - industrial, mecânico e científico - tenderia à pureza, ao critério e às “leis invariantes”, as quais atribuem à natureza, sua progenitora, um funcionamento semelhante ao da máquina. Ainda, os autores traçam paralelos entre a ciência e a arte, inferindo a existência de uma colaboração mútua e adotam para seu movimento o título “Purismo”, cujas bases estão assentadas na percepção, conservação e expressão do invariante. Argumentam em favor da forma, estando a cor condicionada à sua posição de acessório, e das proporções, definidas como a equação que constitui um quadro e colabora para a ascensão do coeficiente da beleza. Finalizam, declarando<sup>24</sup>:

“O purismo não se pretende uma arte científica, o que não faria nenhum sentido.

(...) O purismo exprime não as variações, mas o invariante.

(...) Quer conceber claramente, executar lealmente, exatamente, sem perdas; desvia-se das concepções obscuras, das execuções sumárias, rudes.

A arte está antes de tudo na concepção.

(...) O purismo não crê que voltar à natureza signifique voltar à cópia da natureza.

Ele admite qualquer deformação se ela for justificada pela busca do invariante.

Todas as liberdades são admitidas para a arte exceto a de não ser clara.”

A pintura purista de Le Corbusier serviu-lhe como uma ferramenta<sup>25</sup>, oferecendo-lhe o meio para experimentar e desenvolver “um vocabulário que estivesse de acordo com suas ideias pessoais e com seu gosto pela geometria, mas que também parecesse ter relevância para o mundo mecanizado no qual ele vivia. (...) Também precisava de formas que tivessem apelo universal e que, ao longo do tempo, tratassem dos valores estéticos básicos”<sup>26</sup>. Temas inicialmente abordados no manifesto purista, entre os quais a caracterização da máquina como espírito dos tempos modernos, o entusiasmo defronte à produção industrial, o enaltecimento das obras de engenharia e da racionalidade, da ordem e das relações matemáticas e geométricas, serão ampliados e aprimorados ao longo dos anos seguintes.

<sup>24</sup> OZENFANT, Amédée e JEANNERET, Charles Édouard. Depois do cubismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 81-82.

<sup>25</sup> Em *Le Corbusier: uma análise da forma*, Geoffrey Baker trata da pintura purista através da análise compositiva de duas obras. A primeira, produzida em 1918 e intitulada “*La Cheminée*” configura, para o autor, uma tentativa de relacionar forma primária e *objects-types*, representações de constantes manifestas na natureza. A segunda pintura, datada de 1920, “*Nature morte a la pile d’assiettes*” é apresentada como uma obra-prima de composição. Kenneth Frampton, em “*Le Corbusier: Architect of the Twentieth Century*”, apreende nesta mesma pintura o icônico etos purista, revelado tanto como uma celebração ideológica da civilização industrial quanto como um discurso estético. Sigfried Giedion em *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição* exhibe a obra “*Natureza Morta*”, de 1924, e aponta o “*marriage des contours*” entre os objetos que compõem as pinturas corbusianas, tangentes às preocupações cubistas, como a origem das interpenetrações entre interior e exterior desenvolvidas na arquitetura.

<sup>26</sup> Em CURTIS, William J. R. *Arquitetura moderna desde 1900*. 3. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2008, p. 168.

## 2.1. A década de 20 e a consagração de uma linguagem

Em 1919, o poeta Paul Dermée uniu-se a Le Corbusier e Ozenfant para a criação da revista artística e literária *l'Esprit Nouveau*, cujo primeiro número é publicado em outubro do mesmo ano. A revista tornou-se o principal veículo de divulgação de preceitos relacionados ao movimento purista e os seus artigos conduziam a uma discussão intelectual que buscava “estabelecer, por meio da lógica, princípios universais, relacionando o homem com a natureza e esclarecer as relações entre sensação e estética”<sup>27</sup>, ultrapassando os limites da arte e abordando ciência, psicologia e sociologia. Os ensaios produzidos desde o primeiro número de *l'Esprit Nouveau*, sob a assinatura de Le Corbusier, resultaram em *Vers une Architecture*, publicado em 1923, cujo alcance internacional contribuiu para o reconhecimento intelectual de seu autor. A publicação retoma as experiências da viagem realizada em 1911 pelo leste europeu e mediterrâneo. Segundo Sigfried Giedion, representou uma viagem de descobertas - um *grand tour* - através das fontes da civilização ocidental. Essa imersão nos períodos e nas culturas passadas exerceu uma influência decisiva sobre a obra de Le Corbusier<sup>28</sup>. Além de impactar profundamente a sua visão arquitetônica, a viagem foi uma oportunidade de aperfeiçoamento do método de análise iniciado por Le Corbusier enquanto estudante na Suíça, sob a orientação de L'Éplattenier. A técnica, expressa pelos inúmeros croquis feitos ao longo de sua vida, refere-se à observação de locais e obras arquitetônicas e à captação de componentes essenciais por meio dos quais é realizada uma síntese diagramática<sup>29</sup>.

O livro trata, inicialmente, de uma “estética do engenheiro”, ocasião na qual Le Corbusier contrapõe a verdade da engenharia, derivada do “cálculo saído das leis da natureza” à falsidade da arquitetura, que vinha sucumbindo em razão da superficialidade dos estilos. Em um segundo momento, recorda aos arquitetos o prestígio dos prismas, cubos, cilindros e esferas, a importância das superfícies que os envolvem e suas constituintes geométricas para o esplendor formal e o cuidado com a planta, geradora dos volumes e das faces, cujas necessidades flutuam desde “a mais ativa imaginação a mais severa disciplina”. Confronta o volume, a superfície e a planta dos arquitetos com os silos e as fábricas produzidos pelos engenheiros<sup>30</sup>, os quais estabelecem formas elementares, ordenando-as segundo regras e, orientados por um programa, atingem as “geratrizes reveladoras dos volumes”. Aborda, ainda, os traçados reguladores, alegando configurar uma “garantia ao arbitrário”, um meio à criação arquitetural e à “satisfação de ordem

<sup>27</sup> Em BAKER, Geoffrey H. Op. cit., p. 84.

<sup>28</sup> Em GIEDION, Sigfried. Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 548

<sup>29</sup> Termo utilizado por Geoffrey Baker em Le Corbusier: uma análise da forma. São Paulo: Martins Fontes, 1998; p. 19.

<sup>30</sup> Para William J. R. Curtis, os equipamentos escolhidos para representar o espírito de uma nova era, refletia o conhecimento a respeito dos estudos desenvolvidos pela Deutscher Werkbund sobre a estética da engenharia e a tradição do século XIX em compreender “os mecanismos como a verdadeira expressão dos tempos”. Em Arquitetura moderna desde 1900. 3. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2008; p. 169.

espiritual que conduz à busca de relações engenhosas e relações harmoniosas”<sup>31</sup>, mencionando como exemplos o Arsenal do Pireu na Grécia, o Capitólio de Michelangelo, em Roma e a Porta Saint-Denis, monumento parisiense projetado por François Blondel. Em “Olhos que não veem”, Le Corbusier alega a existência de um novo espírito gerado pela era maquinista em formação, remetendo-o aos transatlânticos, aviões e automóveis. Ignorado pelos arquitetos, acostumados aos velhos hábitos, o novo espírito conteria em si a necessidade de harmonia, regida pela racionalidade e economia. Define a arquitetura como “a arte por excelência, que atinge o estado de grandeza platônica, ordem matemática, especulação e percepção da harmonia por relações comoventes”<sup>32</sup>, sem excluir, no entanto, a sua finalidade utilitária em responder às necessidades de um programa. Em “A Lição de Roma”, especificamente, reflete sobre a Roma Antiga e o “espírito de ordem e os princípios fundamentais” necessários ao gerenciamento do amontoado que seria a cidade convencional. Eleva a Villa Adriana a “primeira grande ordenação ocidental”<sup>33</sup> e equivale a necessidade de inventar técnicas de construção para aparelhar territórios conquistados à mesma necessária para recuperar terras devastadas. Entende a classificação dos elementos e o emprego de prismas elementares como estratégias válidas e o tijolo, o cimento e a pedra calcária como materiais a serem conservados. Da Roma Bizantina valoriza as proporções, os ritmos, o equilíbrio e o branco do reboco de cal. Finaliza alegando que a lição de Roma “é para os sábios, aqueles que sabem e podem apreciar, aqueles que podem resistir, que podem controlar. Roma é perdição daqueles que não sabem muito”<sup>34</sup>, em uma nítida crítica à arquitetura acadêmica e classicizante. Em “A Ilusão das Plantas” argumenta que o exterior de um edifício resulta da planta concebida a partir do interior, onde o piso e as paredes combinadas à luz que refletem tornam-se “os elementos arquiteturais”, os quais uma vez iluminados são capazes de revelar volumes. Alega que “a ordenação é o meio de todo o ato humano, a hierarquia dos eixos e por consequência a classificação das intenções”. Como alicerces de suas afirmações, Le Corbusier expõe a Casa del Noce e o Fórum de Pompéia, a Acrópole de Atenas, a Villa Adriana em Roma, a Santa Sofia de Constantinopla e a Mesquita Verde em Brousse.

Em “Pura Criação do Espírito” é definido o conceito de harmonia como “um momento de concordância com o eixo que está no homem, logo com as leis do universo”, exibindo como exemplo de profunda harmonia o Partenon, cujas formas atrelam-se ao entorno, podendo ser associadas, pelo entendimento humano, ao mar e à montanha. A Grécia e o Partenon, para ele, “marcariam o pináculo dessa pura criação do espírito: a modenatura”, trazendo certezas à arte em meio a uma época incerta, tais quais a emoção dos sentidos e a ordem matemática. Em “Casas em série”, destaca o papel da indústria, atuante no fornecimento de instrumentos em acordo com a nova época, defende a

<sup>31</sup> Em LE CORBUSIER. Por uma arquitetura. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 47.

<sup>32</sup> LE CORBUSIER, op. cit., p. 73.

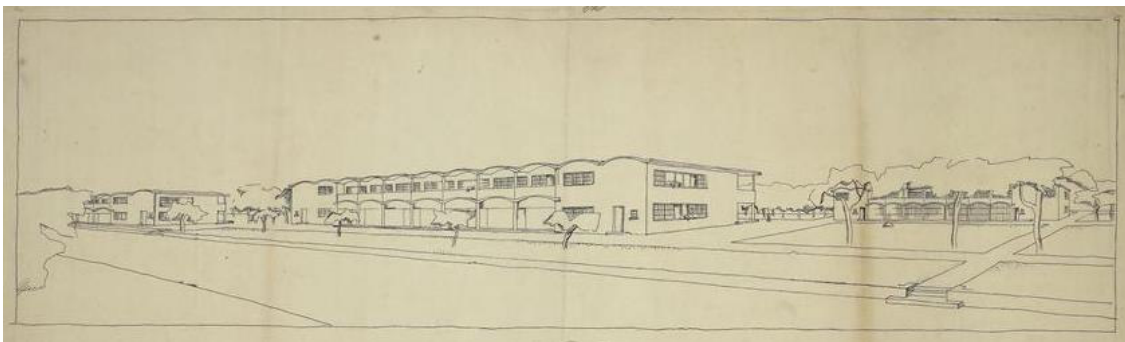
<sup>33</sup> LE CORBUSIER, op. cit., p. 109.

<sup>34</sup> LE CORBUSIER, op. cit., p. 122.



produção em série e o que denominou “materiais artificiais”, fixando suas bases na análise e na experimentação. Apresenta, como endosso de seus argumentos e exemplos de uma revisão dos valores e elementos da habitação, a *Maison* e o *Loteamento Dom-Ivo* (1914), seguidos, dentre outros projetos, da *Maison Monol* (1919), da *Maison Citrohan* (1920-22) e da *Immeubles-Villas* (1922).

Permite-se compreender a *Maison Monol*, naquela ocasião, como uma alternativa à crise dos transportes, dado que os materiais integrantes das construções tradicionais significavam “formidáveis comboios de vagões rodando nas terras da França”<sup>35</sup>. Provém de um princípio construtivo constituído por placas dobradas de cimento-amianto que configuram células entre as quais são inseridas as esquadrias de portas e janelas. A cobertura, em arco, é formada por folhas de cimento-amianto tendidas e recobertas por uma fina camada de concreto e as fundações preenchidas por seixos, cascalhos e outros materiais encontrados no local. Um “alojamento confortável”, produzido a um custo acessível e representativo de uma estética pura, conforme argumenta seu autor. Le Corbusier pretendia utilizar a *Maison Monol* como unidade paradigmática de um loteamento padronizado (Figura 09), situado em amplos terrenos periféricos. Em “Por uma Arquitetura”, insiste na correlação entre casas em série e loteamento, alegando que “a unidade dos elementos construtivos é uma garantia de beleza. A diversidade necessária a um conjunto arquitetônico é fornecida pelo loteamento que conduz às grandes ordenações e aos verdadeiros ritmos da arquitetura. Um conjunto bem loteado e construído em série daria uma impressão de calma, de ordem e de limpeza”<sup>36</sup>. Os muros entre as unidades seriam suprimidos, conferindo clareza e sensação de amplitude ao espaço.



**Figura 09:** Loteamento Monol. As unidades agrupadas comporiam o loteamento de setores urbanos periféricos.

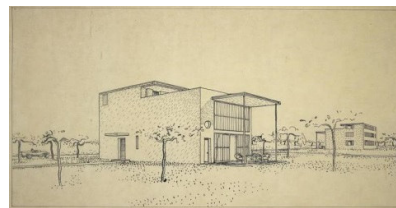
Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>35</sup> LE CORBUSIER, op. cit., p. 172.

<sup>36</sup> LE CORBUSIER, op. cit., p. 172.

O primeiro estudo da *Maison Citrohan* (Figura 10), produzido em 1920<sup>37</sup>, configura um protótipo de residência econômica pensada como um automóvel, concebida e “organizada como um ônibus ou uma cabine de navio”<sup>38</sup>, almejando solucionar o colapso habitacional do pós-guerra. Incide em um aperfeiçoamento da ossatura *Dom-ino* e constitui-se de placas de concreto, membranas de cimento projetado sobre folhas de zinco e caixilharia industrial. É distribuída em três pavimentos, abrigando os dois primeiros os setores de serviço, social e íntimo, articulados por uma escada helicoidal. O terceiro pavimento, destinado a hóspedes, inclui um terraço e o acesso é efetuado por uma escada externa. Em 1922 são adicionados ao estudo anterior, dentre outras modificações, um pavimento térreo ocupado por garagem e um terraço sustentado por pilotis, enquanto que a escada externa de acesso à cobertura é deslocada para o interior (Figura 11). Em 1927, Le Corbusier chegou à última versão da *Maison Citrohan*, construída para a exposição *Weissenhofsiedlung*, em Stuttgart, na Alemanha. A escada helicoidal do interior é removida, o *boudoir*, enclausurado no projeto de 1922, é reaberto à semelhança do primeiro estudo e a *promenade architecturale* é reforçada por planos curvos e inclinados. Embora o esquema inicial tenha sofrido alterações ao longo dos anos, a matriz cúbica e as superfícies caiadas de procedência mediterrânea, o emprego de panos envidraçados para uma iluminação natural interna abundante, o despojamento decorativo, a continuidade espacial e o “equilíbrio dinâmico”<sup>39</sup> foram conservados.

O *Immeuble-Villa* (Figura 12), por sua vez, dá continuidade ao raciocínio aplicado à *Maison Citrohan*, empregada neste caso como unidade celular de um edifício residencial de alta densidade habitacional, organizado em seis pavimentos duplos e disposto



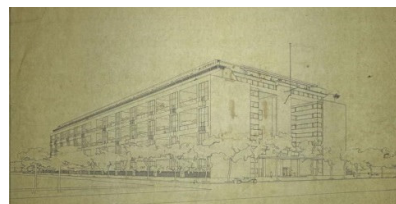
**Figura 10:** Primeiro estudo para a *Maison Citrohan*, de 1920, em que a edificação repousa diretamente sobre o solo.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr).



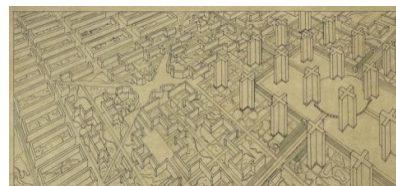
**Figura 11:** Segundo estudo para a *Maison Citrohan*, de 1922. Neste esboço, à edificação é adicionado um terraço suspenso por pilotis.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)



**Figura 12:** *Immeuble-Villa*, contendo 120 unidades residenciais superpostas.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)



**Figuras 13 e 14:** *Ville Contemporaine Pour Trois Millions d'Habitants*, exposta em 1922. Modificado de: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>37</sup> Segundo data exibida em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. *Oeuvre Complète de 1910-1929*. Organizado por Willy Boesiger e O. Stonorov. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1929, p. 31.

<sup>38</sup> LE CORBUSIER, op. cit., p. 170.

<sup>39</sup> Compreendido segundo Geoffrey Baker, que o define segundo a distribuição tridimensional dos sólidos e planos de modo análogo às técnicas compositivas bidimensionais utilizadas por Le Corbusier em sua pintura *Purista*. Em BAKER, Geoffrey H., op. cit., p. 97.

parcialmente no perímetro do quarteirão, ficando a porção central reservada às áreas verde e de lazer. Os croquis dos blocos habitacionais integravam a *Ville Contemporaine* (Figuras 13 e 14, p. 12), hipótese de uma alternativa à cidade tradicional - com suas ruas estreitas e moradias insalubres - exposta em 1922 no *Salon d'Automme* e enraizada em utopias idealizadas por “pensadores do século dezenove como Charles Fourier, Henri Saint-Simon e Ebenezer Howard”<sup>40</sup>. Le Corbusier remete-a<sup>41</sup> à Cartuxa d'Ema, situada nos arredores de Florença. Segundo ele, as celas dos monges voltadas à planície e dotadas de um jardim particular ofereceram-lhe a inspiração para as pesquisas sobre moradia que resultariam em sua concepção de metrópole moderna.

No último capítulo de *Vers Une Architecture*, denominado “Arquitetura e Revolução”, Le Corbusier acentua a rapidez das transformações acerca do instrumental humano e necessidades das sociedades ocorridas no século XX em comparação à evolução lenta suscitada ao longo dos séculos anteriores, o que engendrou uma crise, especialmente, moral. O estado de espírito moderno, consequência dos artefatos da vida moderna e das atividades cotidianas “sadias e produtivas” é contraposto, por Le Corbusier, às condições precárias de habitação e ao “estoque de detritos seculares”. Afirma ter havido uma revolução nos modos construtivos, ocasionada pelos materiais como ferro e concreto, cujo potencial, uma vez explorado, possibilitaria a libertação. Do mesmo modo, as inovações nos procedimentos construtivos e materiais utilizados alimentariam, inclusive, novas formas, ritmos, ordenações e programas, gerando um novo conceito de arquitetura, designada a uma sociedade dos novos tempos ávida em possuí-la. Para Kenneth Frampton<sup>42</sup>, o livro propõe uma dialética formal em torno da qual iria desenrolar-se a obra corbusiana, pautada na utilização ambígua de uma forma empírica que respondesse às exigências funcionais e de abstrações que alcançassem o intelecto e os sentidos.

Embora a parceria com o artista Amédée Ozenfant tenha se encerrado em meados dos anos 20, da amizade iniciada em 1918 resultou - além das publicações produzidas - em uma residência-ateliê (Figura 15, p. 14) encomendada, em 1922, pelo pintor à Le Corbusier e situada em um terreno exíguo de esquina na Avenue Reille, em Paris. O programa, distribuído em três pavimentos, incluía espaços destinados à pintura e à exposição das obras criadas, além de dormitório, cozinha, banheiro, garagem e um apartamento independente, ambos acomodados no térreo. O segundo pavimento é ocupado por galeria, cozinha e uma suíte, enquanto que o andar superior destina-se exclusivamente ao ateliê. A composição do volume sugere uma aproximação à estética industrial defendida nos escritos corbusianos do mesmo período, dada à utilização de amplos planos envidraçados nas fachadas e *sheds* na cobertura, à maneira das construções fabris. As conexões entre os níveis são efetuadas por escadas variadas, entre

<sup>40</sup> Conforme de William J. R. Curtis em op. cit., p. 174.

<sup>41</sup> Em LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; p. 98.

<sup>42</sup> FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008; p.182.

as quais uma escada de navio que permite o acesso ao gabinete, alojada em um volume curvo elevado e suspenso em um canto do ateliê, cujo pé-direito duplo aliado às amplas aberturas assegurava a iluminação necessária à atividade desenvolvida no interior da peça. Segundo Tim Benton<sup>43</sup>, tanto a residência desenvolvida para Amédée Ozenfant quanto aquela projetada no mesmo ano para George Besnus em Vaucresson, repercutem a preocupação em definir elementos que iriam integrar o repertório corbusiano relacionado à arquitetura doméstica e reflexões acerca de noções acadêmicas, como ordem e simetria. Neste contexto, parece plausível compreendê-las como o prenúncio de uma linguagem arquitetônica que seria consolidada em projetos posteriores.

Após firmar sociedade, em 1922, com seu primo Pierre Jeanneret e estabelecer um ateliê em Paris, Le Corbusier envolveu-se em projetos variados para residências destinadas a uma elite intelectual, formada por artistas, como Antonin Planeix e os escultores Lipchitz e Miestchaninoff, colecionadores de arte, como Raoul La Roche, e burgueses como Michael Stein, William E. Cook, Gabrielle de Monzie, Henry Church e Pierre Savoye, para os quais concebeu, respectivamente, a *Maison Planeix* (1924), em Paris, as *Villas Lipchitz-Miestchaninoff* (1924), em Boulogne-sur-Seine, a *Maison La Roche-Jeanneret* (1923-25), em Paris, a *Villa Stein-de Monzie* (1926-29), no subúrbio parisiense de Garches, a *Maison Cook* (1926), em Boulogne-sur-Seine, a *Villa Church* (1927-29), em Ville d'Avray e a *Villa Savoye* (1929-31), em Poissy. Os projetos residenciais produzidos em meados da década de vinte ecoam as estratégias idealizadas nos protótipos habitacionais – a exemplo do esqueleto *Dom-Ino*, das *Maisons Citrohan* e do *Immeuble-Villa* - e os discursos arquitetônico e urbanístico sustentados em publicações como *Vers Une Architecture* (1923) e *Urbanisme* (1924).



Figuras 15, 16, 17 e 18: Maison-atelier Ozenfant, Maison Planeix, Villas Lipchitz-Miestchaninoff e Maison Cook.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>43</sup> Em BENTON, Tim. *The villas of Le Corbusier: 1920-1930*. London: Yale-Press, 1987, p. 10.

O *Pavillon de l'Esprit Nouveau* (Figuras 19 e 20), apresentado na *Exposition des Arts Décoratif de Paris*, em 1925, pretendia, analogamente às residências mencionadas anteriormente, divulgar por meio de uma sintaxe purista o modo de vida julgados adequados a modernidade e a arquitetura em suas diferentes escalas, desde o design do mobiliário<sup>44</sup> à inserção urbana, demonstrando como a standardização aplicada à produção em massa possibilitava a geração de formas puras. A Exposição almejava reafirmar o domínio francês nas artes decorativas, porém Le Corbusier concebeu um artefato arquitetônico que desafiou as tradições artesanais francesas, propondo “nada menos que a abolição da arte decorativa como tal”<sup>45</sup>. De fato, em *Précisions*, seu autor assume como intenções o “protesto contra o programa crepuscular da Exposição” e a conjectura de “soluções para a crise iminente das grandes cidades”. Em termos projetuais, consistia em uma célula do *Immeuble-Villa* acrescida de uma rotunda, onde foram exibidos os esquemas urbanísticos e tipológicos da *Ville Contemporaine pour trois millions d'habitants* (1922) e do *Plan Voisin* (1925), que propunha a criação de um amplo centro administrativo no coração de Paris, constituído, sobretudo, de arranha-céus cruciformes.



Figuras 19, 20 e 21: Pavilhão *l'Esprit Nouveau* visto desde o exterior e o interior. Plan Voisin, exposto na *Exposition des Arts Décoratif* de Paris, em 1925. Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>44</sup> A questão da decoração dos espaços internos é abordada em MOOS, Stanislaus Von. *Le Corbusier: Elements of a synthesis*. Rotterdam: 010 Publishers, 2009, p. 68.

<sup>45</sup> COLQUHOUN, Alan. *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 141.

## 2.2. Os Cinco Pontos da Nova Arquitetura

Em 1926 é exibido um diagrama no qual estavam contidos os cinco recursos compositivos que embasariam a obra corbusiana. Batizados de *Os Cinco Pontos da Nova Arquitetura*, consistiam em um compêndio de soluções genéricas contínuas à pesquisa iniciada com o sistema *Dom-Ino*. Alguns estudiosos ressaltam<sup>46</sup> que a ênfase em limitar o repertório a cinco elementos constituiria uma analogia deliberada das cinco ordens clássicas. Para Alan Colquhoun, os cinco pontos configuram inversões de elementos específicos pertinentes à tradição acadêmica intencionando, ao invés de seu abandono, a sua purificação<sup>47</sup>. Carlos Eduardo Comas endossa<sup>48</sup>:

“Note-se que nenhum dos cinco pontos é invenção própria ou necessariamente contrário a tradição, embora invertendo a norma mais convencional. O *pilotis* interpreta a base do edifício em termos de vazio como no Palácio dos Doges ou qualquer construção sobre arcadas. Como na arquitetura árabe ou moçárabe, o teto-jardim se opõe ao telhado tornando efetiva a horizontalidade da cornija. Tomados em conjunto, pilotis e teto-jardim implicam em uma elevação tripartida com base, corpo e coroamento. A janela horizontal contradiz a janela vertical antropomórfica, mas recorda o fechamento de galerias em La Coruña ou em casario ibérico e ibero-americano. A fachada livre substitui a parede perfurada regularmente por uma superfície livremente composta e possivelmente pitoresca. A planta livre se opõe à planta paralisada em que celularização espacial e estrutural coincidem.”

Em *Précisions*<sup>49</sup>, Le Corbusier contesta a construção onerosa em pedra, insalubre, ineficiente, paralisada - que “remonta a séculos longínquos e configuram porões, lugares medíocres, desprovidos de iluminação ou mal iluminados” - e ambígua, dada a sua condição limitada entre a função de apoiar os pisos e a de iluminá-los. Enaltece, em oposição, a arquitetura do concreto armado e do ferro, econômica e higiênica, onde a estrutura independente permite a supressão das paredes em favor da luz, o assentamento dos pavimentos sobre pilares delgados e o afastamento da construção em relação ao solo, permitindo disponibilizá-lo intocável sob a casa ou reservá-lo ao abrigo do automóvel. Segundo ele, o enunciado “arquitetura é circulação” incide na condenação dos métodos acadêmicos e na consagração dos pilotis, a “grande conquista das técnicas modernas” e o baluarte sobre o qual estão amparados os outros quatro pontos: o terraço-jardim, a janela em fita, a planta livre e a fachada livre. Na *Oeuvre Complète de 1910-1929*, são conferidas aos pilotis atribuições que abarcam o saneamento da habitação, a distribuição

<sup>46</sup> Conforme é comentado em CURTIS, William J. R. *Le Corbusier: Ideas and Forms*. London: Phaidon, 1999, p. 70 e em COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45*. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002, p. 61.

<sup>47</sup> Em COLQUHOUN, Alan. *Op. cit.*, p. 148.

<sup>48</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Op. cit.*, p. 60-61.

da circulação e recuperação do solo destinado à construção e à cidade, além de consistir em um “elemento arquitetônico precioso” oferecido à vida doméstica, promovendo, inclusive, a recreação infantil. Quanto ao terraço-jardim, Le Corbusier<sup>50</sup> atribui a sua adoção às razões de ordem técnica, econômica, sentimental e de conforto. Além de promover uma reaproximação entre homem e natureza na idealizada metrópole moderna, o telhado plano auxiliaria no escoamento das águas do degelo em países onde a neve é excessiva, enquanto que em países quentes, as fissuras decorrentes do efeito da insolação sobre o terraço em concreto armado seriam evitadas pela vegetação. Stanislaus Von Moos<sup>51</sup> remete a ideia de terraço ao início do século vinte, ocasião em que é introduzido “na agenda de residências higiênicas” e na literatura técnica, a exemplo do Manual da *American Portland Cement Association (1912)*, como um recurso viável pertinente à drenagem da neve.

Em *Précisions*, a declaração “arquitetura são pisos iluminados”<sup>52</sup> anseia justificar os rasgos horizontais que definem a *fenêtre em longueur*, precedente dos panos de vidro. Está implícita na noção de fachada como a mescla entre “panos de vidro, panos de pedra (placas, tijolos, produtos artificiais de cimento e outras soluções) e panos mistos (pequenas janelas ou vitrais)”<sup>53</sup> a redefinição utilitária da janela no contexto europeu. Le Corbusier assegura: “Não há necessidade de janelas. O que se precisa é de panos de vidro, hermeticamente vedados. Quanto ao arejamento, pensaremos numa solução!”<sup>54</sup> Tanto a janela corrida quanto a variedade compositiva dos panos que suscita conduziriam ao desprendimento das regras acadêmicas e do passado. Le Corbusier ampara a proposição de um rasgo ininterrupto de um bordo a outro da fachada em uma demonstração técnica<sup>55</sup> que avalia a iluminação natural proporcionada pela abertura horizontal, criando uma zona muito iluminada e outra bem iluminada, em comparação a luminosidade oferecida por duas aberturas verticais, as quais gerariam quatro zonas que vão desde a categoria “muito iluminada” à obscuridade. Para Stanislaus Von Moos<sup>56</sup>, a obsessão corbusiana acerca da forma conferida pela janela em fita foi impulsionada pelo modelo fabril construído por Walter Gropius na *Werkbund Exhibition*, em Colônia (1914).

---

<sup>49</sup> LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; p. 53-57.

<sup>50</sup> Em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. *Oeuvre Complète de 1910-1929*. Organizado por Willy Boesiger e O. Stonorov. Zurich: Les Editions D'Architecture, 1929, p. 128.

<sup>51</sup> Em MOOS, Stanislaus Von. *Le Corbusier: Elements of a synthesis*. Rotterdam: 010 Publishers, 2009, p. 83.

<sup>52</sup> LE CORBUSIER, op. cit., p. 62.

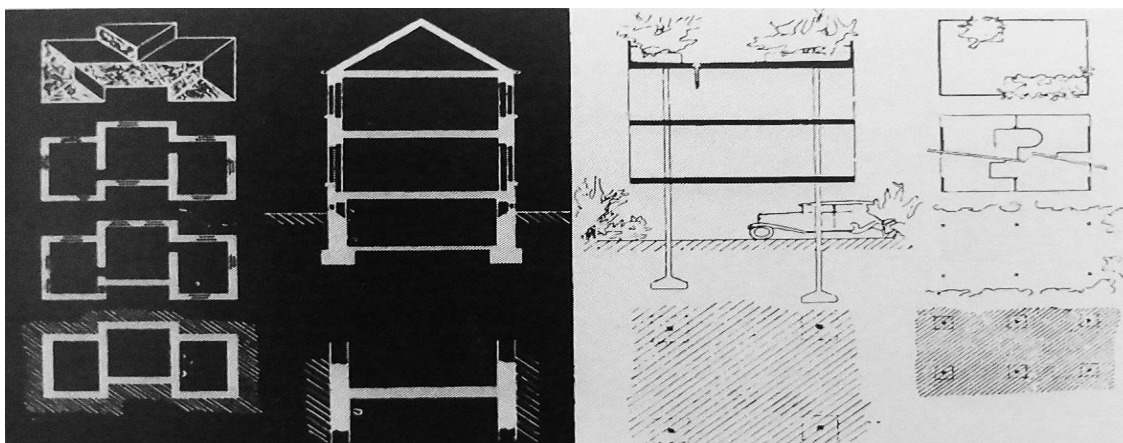
<sup>53</sup> LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; p. 65.

<sup>54</sup> LE CORBUSIER, op. cit., p. 65.

<sup>55</sup> O esboço da pesquisa que validaria, segundo Le Corbusier, a janela em fita é exposto em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret, op. cit., p. 129.

<sup>56</sup> Em MOOS, Stanislaus Von, op. cit., p. 84.

S. Giedion substitui a janela em fita pela “independência funcional entre estrutura e vedação”<sup>57</sup>, fosse esta externa ou interna, associando-a ao Edifício Leiter (Chicago, 1889), de William Le Baron Jenney. O autor outorga, ainda, à independência entre pavimentos esboçada na residência da *Rue de Turin* (1893), de Victor Horta e no edifício da *Rue de Franklin* (Paris, 1903), de Auguste Perret o papel de precedente “ao tratamento flexível da planta baixa”, expressão que abrange a organização livre e individualizada entre níveis e que sintetiza o que deve ser compreendido pelo termo “planta livre”. Kenneth Frampton vislumbra na planta livre “a matriz espacial essencial do período purista”<sup>58</sup>. Le Corbusier, em sua *Oeuvre Complète*, descreve-a racionalista e econômica - dado “o uso rigoroso de cada centímetro” construído - em oposição à planta convencional, escrava de paredes portantes e produto da compulsória superposição entre pavimentos. Inerente à independência entre estrutura e vedação encontra-se a fachada livre. Le Corbusier presume a retração das colunas em direção ao interior do edifício na constituição de uma membrana externa que possibilita o emprego de materiais variados e a perfuração devida à função do cômodo que envolve.



**Figura 22:** Diagrama que sintetiza os Cinco Pontos de uma Nova Arquitetura (em fundo cinza), contrastando-os às construções tradicionais (em fundo preto).

Fonte: CURTIS, William J. R.. *Arquitetura moderna desde 1900*. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008, p. 175.

<sup>57</sup> GIEDION, Sigfried. *Op. cit.*, p. 552.

<sup>58</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Le Corbusier: Architect of the twentieth century*. New York: H.N. Abrams, 2002, p. 10.



### 2.3. As Quatro Composições

Compreendidas como variações derivadas da combinação entre os *Cinco Pontos da Nova Arquitetura*, o esboço engendra uma avaliação comparativa entre a *Maison La Roche-Jeanneret*, a *Villa Stein-de Monzie*, a *Villa Baizeau* e a *Villa Savoye*. Em *Précisions*, Le Corbusier caracteriza e expõe as preocupações intelectuais inerentes a cada uma das composições, classificadas segundo dimensionamento, circulação e proporcionamento<sup>59</sup>:

“O primeiro tipo mostra cada órgão surgindo ao lado de seu vizinho, de acordo com um motivo orgânico: “o interior alarga seu espaço e empurra o exterior, que forma saliências. Este princípio leva a uma composição piramidal, que pode tornar-se complicada se não tomarmos cuidado (Auteil).

O segundo tipo revela a compressão dos órgãos no interior de um envoltório rígido, absolutamente puro. É um problema difícil, talvez deleite do espírito; gasto de energia espiritual, em meio aos entraves que nos impomos (Garches).

O terceiro tipo proporciona, com um esqueleto aparente, um envoltório simples, claro, transparente como uma pequena rede; permite que se instalem, diversamente, em cada andar, os volumes úteis dos quartos, em forma e quantidade, É um tipo engenhoso, apropriado a certos climas; composição muito fácil, plena de recursos (Túnis).

O quarto tipo atinge, no que se refere ao exterior, aquela forma pura do segundo tipo; no interior, comporta as vantagens e qualidades do primeiro e do terceiro. Tipo puro, muito generoso, também repleto de qualidades (Poissy).”

Para Comas, “o conjunto demonstra possibilidades de gradação expressiva na arquitetura da casa moderna, do aditivo ao subtrativo, do pitoresco ao clássico”<sup>60</sup>. Alan Colquhoun afirma: “A brilhante análise tipológica de Le Corbusier acerca de suas próprias casas claramente demonstra o seu conceito sobre a dialética relação entre um exterior platônico e um interior funcional – duas incomensuráveis formas de ordem existindo lado a lado”<sup>61</sup>. Em adição ao aproveitamento dos Cinco Pontos em suas inúmeras variantes, todas as composições valem-se, inclusive, da policromia em favor do realce de superfícies cuidadosamente selecionadas.

<sup>59</sup> LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; p. 138.

<sup>60</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Op. cit.*, p. 62.

<sup>61</sup> Em COLQUHOUN, Alan. *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 148.

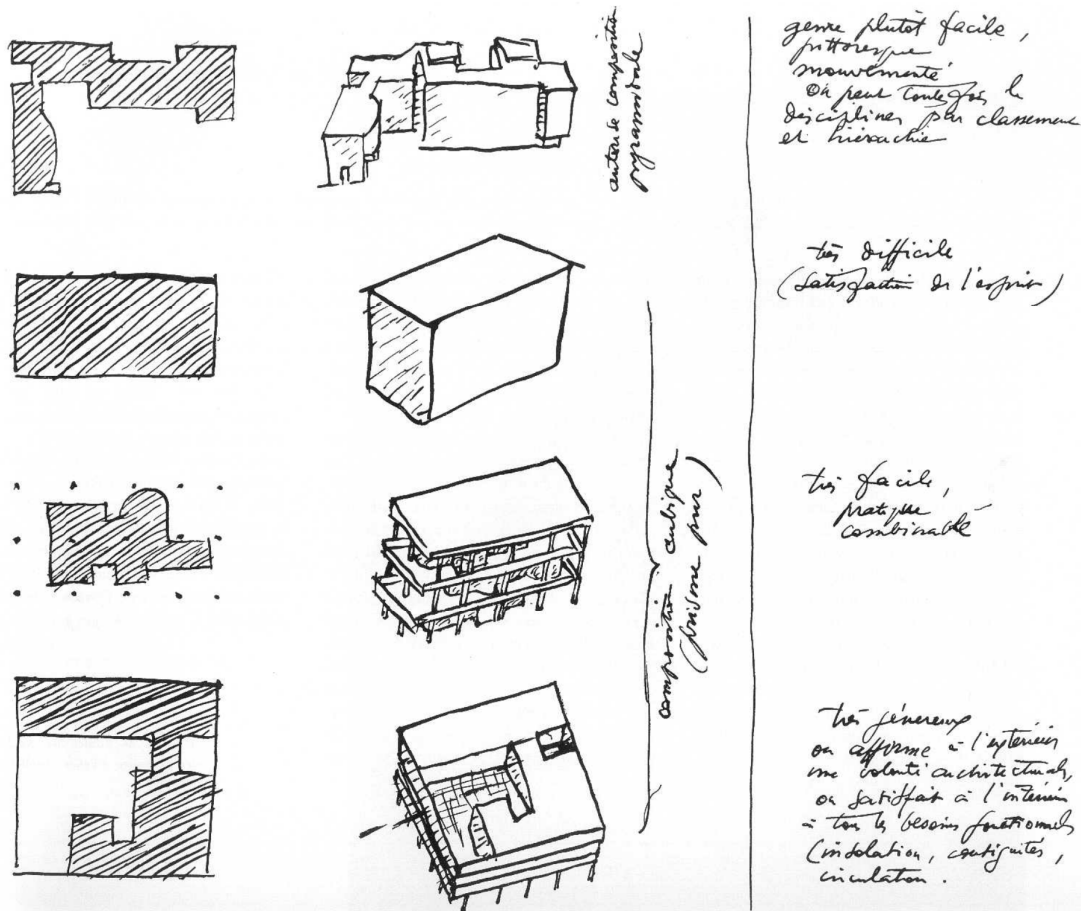


Figura 23: Diagrama das Quatro Composições, com as respectivas explicações registradas por Le Corbusier.

Fonte: LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète de 1910-1929. Organizado por Willy Boesiger e O. Stonorov. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1929, p.189.

### 2.3.1. A Maison La Roche-Jeanneret (Paris, França, 1923-25)

Estas residências, designadas ao banqueiro suíço e colecionador de arte Raoul La Roche e ao irmão de Le Corbusier, Albert Jeanneret e sua esposa Lotti Raaf, integraram uma sequência de experimentações cujas implicações resultaram em um amadurecimento compositivo. A configuração definitiva da Maison La Roche-Jeanneret foi resultado de uma evolução que compreendeu uma sucessão de propostas para um mesmo sítio, localizado em um *cul-de-sac* ao fim do Square du Docteur Blanche, em Paris. O partido em cantoneira arremata a via e a suspensão do volume curvo por pilotis, disposto perpendicular ao eixo da *Plaza*, permite entrever algum intento de continuidade. Os recortes da volumetria são decorrentes de condicionantes do terreno, como a existência de árvores seculares e limitações de altura. A dificuldade em incorporar programas consideravelmente distintos em uma mesma edificação – um dedicado a conter compartimentos e serviços intrínsecos ao mecanismo de uma família e outro adequado a um solteiro, amante das artes - aparenta ter constituído uma dentre as razões possíveis

para uma setorização funcional, cujo reflexo tende a apresentar-se nas massas que compõem o volume. Geoffrey Baker<sup>62</sup> aponta-as, definindo três seções: a primeira, paralela ao eixo do Square du Docteur Blanche e destinada às atividades residenciais da *Maison Jeanneret* e da *Maison La Roche*; a segunda, exclusiva da *Maison La Roche*, recuada em relação à anterior e denominada “núcleo de conexão”, onde estão posicionados o vestíbulo de entrada e uma passarela; e, por fim, o terceiro setor, posicionado perpendicular ao Square e ocupado pela galeria de exposição e a biblioteca da *Maison La Roche*. Em ambos os últimos setores, o *promenade architecturale* evidencia-se como um acontecimento arquitetônico de extrema importância, gerado a partir do posicionamento e tratamento dos componentes de circulação, valendo-se para tanto de luz, rampa e passarela no intuito de criar uma variedade de perspectivas e intensificar a percepção espacial.

Cada uma das residências possuem três acessos, dispostos de acordo com o eixo de simetria coincidente ao plano que as individualiza: um principal, outro secundário e o terceiro, destinado ao ingresso de automóveis. Todavia, ao vestíbulo dos acessos principais são atribuídos caracteres díspares. Na *Maison La Roche* a conciliação de um amplo pé-direito, uma passarela e a iluminação incidente de um extenso rasgo tende a evocar a impressão de monumentalidade. Conduz a um dormitório, um sanitário, duas escadas e



Figuras 24, 25, 26 e 27: Maison La Roche-Jeanneret - Plantas do térreo, do segundo, terceiro e quarto pavimentos.

Fonte: PARK, Steven. *Le Corbusier Redrawn: The Houses*. New York: Princeton Architectural Press, 2012, p. 44-45.

<sup>62</sup> Em BAKER, Geoffrey H. Op. cit., p. 136-159.

uma portaria de acesso secundário, que, por sua vez, encaminha à cozinha.

Na *Maison Jeanneret* o vestíbulo é modesto, contíguo a uma acomodação de empregados e orienta ao estúdio, ao depósito e à escada de acesso ao segundo pavimento. No segundo pavimento da *Maison La Roche* está locada a galeria, a sala de jantar, a passarela de ligação entre elas, uma copa e um terraço. As escadas permitem o acesso à biblioteca e a suíte no terceiro pavimento. Na *Maison Jeanneret* estão três dormitórios, três sanitários e um terraço. O terceiro pavimento abriga as salas de jantar, de estar e a cozinha. As reentrâncias superpostas aos terraços, dispostos no segundo pavimento de ambas as residências, possibilitam a ventilação e iluminação da suíte de Raoul La Roche e das salas de estar e jantar da *Maison Jeanneret*. Os terraços constituíram estratégias cujo objetivo era permitir a insolação, visto que o terreno volta-se a norte. A existência de um eixo de simetria é insinuada na fachada principal da *Maison La Roche-Jeanneret* e sua posição coincide com o plano interno que faz a separação entre as duas residências. Ainda, Le Corbusier empregou os traçados reguladores, artifício que considerava “uma garantia contra a arbitrariedade”. Na *Oeuvre Complète*, atribui o seu uso aos gregos, aos egípcios, a Michelangelo e a Blondel, os quais os utilizaram como instrumento de “correção de seus trabalhos e satisfação de seu senso artístico e pensamento matemático”<sup>63</sup>. Segue afirmando<sup>64</sup>:

“Os traçados reguladores trazem esta matemática sensível que oferece a benéfica percepção de ordem. A escolha de um traçado regulador fixa a geometria essencial da obra: ela determina, portanto, uma das impressões fundamentais. A escolha de um traçado regulador é um dos momentos decisivos da inspiração, é uma das operações capitais da arquitetura.”



Figuras 28 e 29: Exterior da Maison La Roche-Jeanneret.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>63</sup> Em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. Op. cit., p. 68.

<sup>64</sup> Em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. Op. cit., p. 68. Tradução livre de ‘*Le tracé régulateur apporte cette mathématique sensible donnant la perception bienfaisante de l’ordre. Le choix d’un tracé régulateur fixe la géométrie fondamentale de l’ouvrage: il détermine donc l’une des impressions fondamentales. Le choix d’un tracé régulateur est une des moments décisifs de l’inspiration, il est l’une des opérations capitales de l’architecture.*’



**Figuras 30 e 31:** Vista da Maison La Roche sobre pilotis e do terraço-jardim.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)



**Figuras 32 e 33:** Passarela e galeria da Maison La Roche.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

Para Alexander Tzonis, a *Maison La Roche-Jeanneret* traduz a dualidade entre o cânone clássico e a conquista de estruturas espaciais e formais inexploradas. A *promenade architecturale*, por sua vez, é definida como “o caminho através e ao redor dos espaços e volumes criados no intuito de oferecer uma experiência estética”<sup>65</sup> e é associado ao jardim pitoresco e à vivência processional na Acrópole, em Atenas. Le Corbusier, em seu esquema comparativo, relata-a um “gênero muito fácil, pitoresco e dinâmico”<sup>66</sup>.

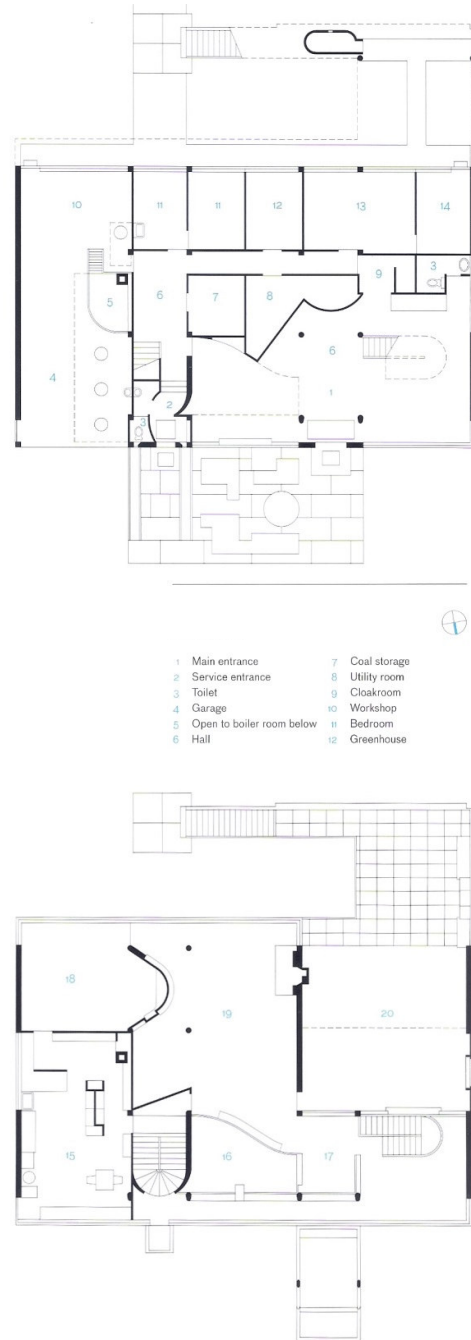
<sup>65</sup> Em TZONIS, Alexander. *Le Corbusier: The Poetics of Machine and Metaphor*. New York: Universe, 2001, p. 52

<sup>66</sup> Em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. *Op. cit.*, p. 140.

### 3.3.2. A Villa Stein-de Monzie (Garches, França, 1926-29)

A *Villa à Garches* - denominação cunhada por seu autor em referência ao subúrbio parisiense onde foi construída – “representa um passo importante onde estão reunidos os problemas de conforto, de luxo e de estética”<sup>67</sup>. Segundo Le Corbusier, a concepção contém uma *symphonie des éléments nouveaux*: a ossatura independente, o terraço-jardim, a planta e a fachada livre. Conhecida como *Les Terrasses*, devido ao arranjo dos múltiplos planos horizontais que a constituem, a *Villa Stein-de Monzie* foi concebida para o casal Michael e Sarah Stein e para Gabrielle de Monzie, proprietária do terreno. Tim Benton a compreende como uma extensão do *Pavillon de l'Esprit Nouveau* ou uma reinterpretação modernista do pavilhão burguês. Para Geoffrey H. Baker<sup>68</sup>, a edificação consiste em um manifesto dos princípios puristas dos anos 20 e em uma especulação a respeito das noções ambíguas de massa e de plano, dadas pela articulação entre ambos. O estudioso propõe a conformação do volume em um prisma distorcido com degrau e a identificação de dois eixos de organização interna, um primário atrelado à entrada principal e outro secundário, vinculado ao acesso de serviço.

Contudo, embora a segregação funcional seja evidente no térreo, onde os acessos independentes desembocam em concepções espaciais diferenciadas - o ingresso pelo setor de serviço é confinado enquanto que o percurso social revela um amplo e guiado espetáculo – no segundo pavimento a distinção setorial acusada pelos eixos é apenas insinuada pela existência de uma escada de serviço na cozinha e no terceiro pavimento, abrigo dos cômodos íntimos, torna-se inexistente.



**Figuras 34 e 35:** Plantas do térreo e do segundo pavimento da Villa Stein-de Monzie.

Fonte: PARK, Steven. *Le Corbusier Redrawn: The Houses*. New York: Princeton Architectural Press, 2012, p. 98-99.

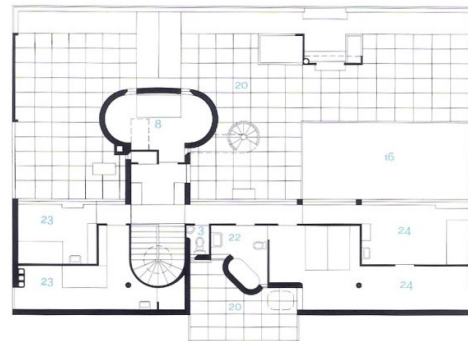
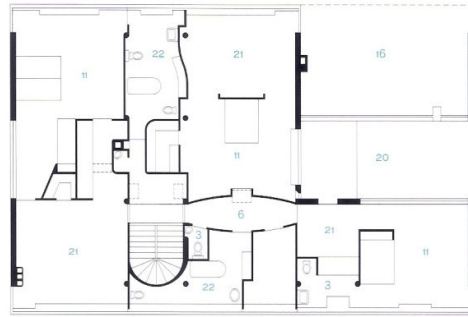
<sup>67</sup> Em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. *Op. cit.*, p. 140.

<sup>68</sup> Em BAKER, Geoffrey H. *Op. cit.*, p.180-183.

No terraço, volta-se a aludir à setorização funcional reforçada pelos eixos primário e secundário através do posicionamento dos cômodos de empregados e das acomodações destinadas aos hóspedes. O percurso arquitetônico, em contraste, é sugerido continuamente, desde o térreo ao terraço, por meio de planos curvos e oblíquos que orientam o trajeto. As curvas são igualmente empregadas segundo o intuito de conferir dinamismo ao todo ortogonal.

Conforme assinala Le Corbusier, toda a residência obedece a rigorosos traçados reguladores, incluído o arranjo das fachadas. Declara<sup>69</sup>: “A matemática traz aqui verdades reconfortantes: deixa-se a obra com a certeza de ter chegado à coisa exata”. Na *Oeuvre Complète*, o autor revela ser a estratégia formal da Villa Stein-de Monzie “muito difícil”, tendendo à “satisfação do espírito”. Em *Précisions*, é exposta como arquétipo da harmonia advinda da ordenação matemática: “A invenção das proporções, a escolha dos cheios e vazios, a fixação da altura em relação a uma largura imposta pelas limitações do terreno, têm a ver com a própria criação lírica. Tal é a obra resultante de um profundo estoque de conhecimento adquiridos, de experiências e de potência criadora individual”<sup>70</sup>.

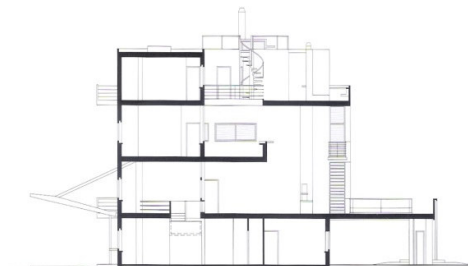
A proporção entre os intervalos modulares que regulamentam esta obra corbusiana integra o foco do artigo *The mathematics of the ideal Villa*<sup>71</sup>, no qual Colin Rowe propõe uma avaliação comparativa entre a Villa Stein-de Monzie e a Villa Foscari (Malcontenta di Mira, 1550-1560), de Andrea Palladio. Identifica entre ambas aproximações compositivas tais quais a concepção de prismas correlatos, o



13 Laundry and ironing room	19 Living room
14 Drying room	20 Outdoor terrace
15 Kitchen	21 Sitting room
16 Open to below	22 Bathroom
17 Library	23 Maid's room
18 Dining room	24 Guest room

**Figuras 36 e 37:** Plantas do terceiro e quarto pavimentos da Villa Stein-de Monzie.

Fonte: PARK, Steven. *Le Corbusier Redrawn: The Houses*. New York: Princeton Architectural Press, 2012, p. 98-99



**Figura 38:** Corte da Villa Stein-de Monzie em sentido norte-sul, contemplando a articulação entre os múltiplos terraços.

Fonte: PARK, Steven. *Le Corbusier Redrawn: The Houses*. New York: Princeton Architectural Press, 2012, p. 102.

<sup>69</sup> Em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. Op. cit., p. 144.

<sup>70</sup> LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; p. 80.

<sup>71</sup> Originalmente publicado no periódico *Architectural Review*, em 1947. Reproduzido in: ROWE, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge: MIT Press, 1982, p. 1-27.

desenvolvimento de projeções planimétricas correspondentes em dimensões e ritmos espaciais e a utilização de procedimentos equivalentes no tratamento das elevações. Kenneth Frampton complementa o exame de Colin Rowe afirmando que “Garches foi significativa pela sua resolução de um problema primeiramente idealizado por Loos, nomeadamente, como combinar o conforto e a informalidade da planta *Arts and Crafts* à rispidez das geométricas, se não neoclássicas, formas ou, em outras palavras, como reconciliar o domínio privado da conveniência moderna com a fachada pública da ordem arquitetônica. (...) Garches foi capaz de conquistar isto com uma elegância indisponível à Loos, através das transformações oferecidas pela estrutura de concreto e a invenção da planta livre”<sup>72</sup>.

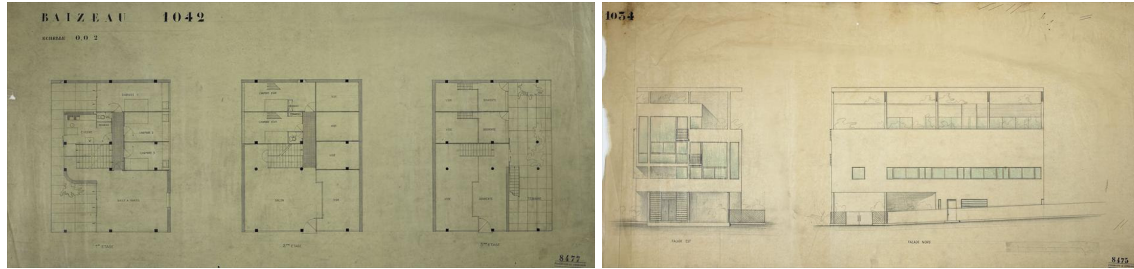


**Figuras 39, 40, 41 e 42:** Vistas da fachada frontal, fachada de fundos e interior da Villa Stein-de Monzie,

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>72</sup> FRAMPTON, Kenneth. Le Corbusier and l'Esprit Nouveau. In: *Oppositions: Journal for Ideas and Criticism in Architecture*. New York: Institute for Architecture and Urban Studies, n. 15/16 (Winter/Spring 1979), p. 56.





Figuras 43 e 44: Plantas e fachadas do primeiro projeto para a Villa Baizeau.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

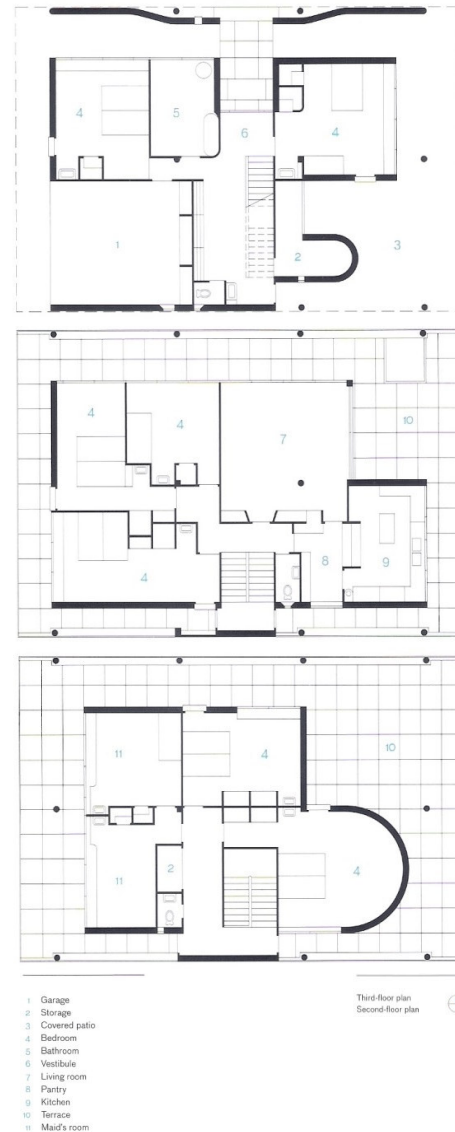
### 2.3.3. A Villa Baizeau (Cartago, Tunísia, 1928)

Foram dois os projetos efetuados para o industrial Lucien Baizeau no fim da década de 20 e ambos compartilhavam, devido à localização do sítio no norte da África, o cuidado em solucionar a intensa insolação e o desconforto ocasionado pelo clima mediterrâneo quente e seco. Uma das estratégias utilizadas tanto no primeiro projeto (Figuras 43 e 44) - elaborado em 1928, não executado - quanto no segundo, de 1929, foi a adoção de um *parasol*, ou seja, de uma extensão de laje escorada por pilares através da qual deixava-se fluir as brisas, resguardando os cômodos da incidência solar e valorizando as visuais do mar. No projeto inicial de 1928, enquanto o *parasol* oferecia um anteparo externo, no interior da residência três pavimentos de pé-direito duplo articulavam-se de tal modo entre si que estabeleciam um constante conduto de ar. Le Corbusier buscou assegurar, portanto, o sombreamento e a ventilação das peças, aliando uma arquitetura tropical aos preceitos desenvolvidos ao longo dos anos anteriores. Segundo Deborah Gans, “o primeiro esquema dirige-se ao problema de uma arquitetura tropical através da síntese complexa dos existentes cânones corbusianos, a *Maison Citrohan* e o *Dom-ino*”<sup>73</sup>. No projeto de 1929 (Figuras 45, 46, 47 e 48, p.28), observa-se que a articulação dos pavimentos difere substancialmente daquela proposta no primeiro projeto. As lajes prolongadas, todavia, permaneceram. As placas prestavam-se a cumprir uma intenção funcional e formal, visto que suas escoras imprimiam ao aspecto externo um ritmo regular, encerrando, em contraste, invólucros nos quais a liberdade das formas estava intimamente relacionada ao atendimento das necessidades das salas e quartos compreendidos em cada pavimento.

<sup>73</sup> EM GANS, Deborah. The Le Corbusier guide. 3 ed. New York: Princeton Architectural Press, 2006, p. 248-249.

Le Corbusier relaciona<sup>74</sup> o princípio do esqueleto estrutural, dedicado ao suporte das múltiplas pranchas, ao da planta livre empregada em Garches, diferenciando-o desta no que diz respeito ao posicionamento da ossatura independente em relação ao envelope de vedação. A estrutura é constituída, ao todo, por doze pilares organizados em três fileiras, afastadas seis metros entre si, contendo quatro pilares distanciados por três vãos idênticos de cinco metros. Nas faces de maior dimensão, voltadas a norte e a sul, a laje estende-se em um balanço de 1,5m, enquanto que nas faces de menor dimensão o balanço é inexistente. No térreo, são dois os acessos: o acesso principal faz-se pela fachada sul, por uma abertura encrustada em um plano ligeiramente curvo - em frente ao qual estão situados dois pilares - que conduz a uma antecâmara a partir de onde é permitido alcançar o núcleo de circulação horizontal e vertical da residência. O acesso secundário, voltado a oeste, encaminha à garagem. Localizam-se no segundo pavimento a cozinha, três quartos e uma sala. No último pavimento são quatro cômodos, sendo dois deles quartos.

Segundo Le Corbusier, no esboço onde compara criticamente as quatro composições, a *Villa Baizeau* é julgada “muito fácil”. Alguns autores associam o diagrama compositivo em questão à linguagem empregada nas obras corbusianas construídas na Índia nos primeiros anos da década de 50. Embora insinuem a *Villa Baizeau*, tanto a *Villa Shodhan* (Ahmedabad, Índia, 1951) quanto a Sede da Associação dos Fiandeiros (Ahmedabad, Índia, 1951) extrapolam o uso de lajes prolongadas, valendo-se de profundas reentrâncias e imponentes brises a fim de desconstruir a rigidez volumétrica do cubo. Nestes casos, a noção de *parasol* é enfatizada e incorporada à cultura arquitetônica indiana.



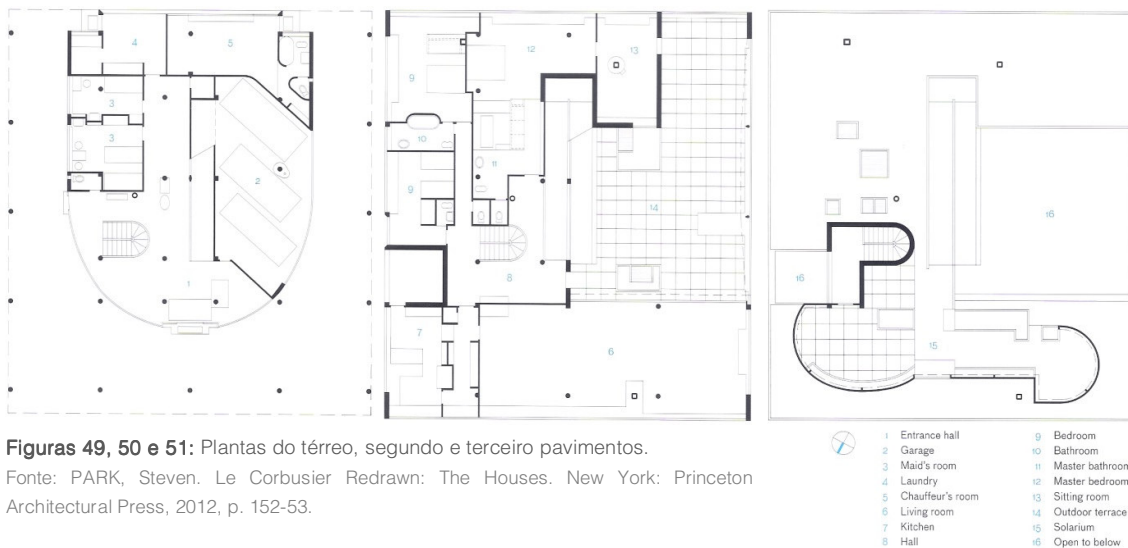
Figuras 45, 46, 47 e 48: Segundo projeto para a Villa Baizeau. Plantas do térreo, segundo e terceiro pavimentos. Corte em sentido norte-sul.

Fonte: PARK, Steven. Le Corbusier Redrawn: The Houses. New York: Princeton Architectural Press, 2012, p. 142.

<sup>74</sup> Em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. Op. cit., p. 176.

### 2.3.4. A Villa Savoye ( Poissy, França, 1929-31)

A residência de campo projetada para Madame Savoye situa-se em um vasto terreno, recoberto por gramíneas e circundado por árvores, nas imediações de Poissy, cidade a noroeste de Paris. Le Corbusier, na *Oeuvre Complète*, refere-se à paisagem como uma “magnífica propriedade constituída de um extenso pasto e pomar em forma de cúpula cercado por um cinturão de altas árvores” <sup>75</sup>. Disposta, tal qual um objeto, dominante no cume da clareira e isenta de um arranjo hierárquico que beneficie somente uma de suas fachadas, a Villa Savoye volta-se “aos quatro horizontes” <sup>76</sup>. A estrutura independente em concreto armado organiza-se, externamente, em cinco linhas nas quais estão posicionados regularmente cinco pilares. Internamente, contudo, a linha central bifurca-se em duas filas de pilares, ligeiramente desalinhadas em relação às outras, a fim de acomodar a rampa que conduz aos pavimentos superiores. A habilidade do arquiteto em instituir princípios normativos que afiancem o domínio compositivo para, eventualmente, infringi-los é abordada por Robert Venturi: “Le Corbusier, atualmente, é o mestre da exceção aleatória, outra técnica da acomodação. Ele quebra a ordem da enseada no térreo da Villa Savoye movendo uma coluna e removendo outra (...) para acomodar as circunstâncias excepcionais envolvendo espaço e circulação. Neste eloquente compromisso Le Corbusier torna a regularidade dominante da composição mais vívida” <sup>77</sup>.



**Figuras 49, 50 e 51:** Plantas do térreo, segundo e terceiro pavimentos.

Fonte: PARK, Steven. *Le Corbusier Redrawn: The Houses*. New York: Princeton Architectural Press, 2012, p. 152-53.

<sup>75</sup> LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. Op. cit., p. 186.

<sup>76</sup> LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. Op. cit.

<sup>77</sup> VENTURI, Robert. *Complexity and contradiction in architecture*. 2nd ed. New York: Museum of Modern Art, 1977, p. 48.

No térreo, sob pilotis, o automóvel é privilegiado através de um percurso semicircular que leva às garagens (Figura 52), acompanhando a curvatura - determinada pelo arco mínimo adequado à mobilidade automotiva - dos limites envidraçados que encerram os serviços domésticos. Além de abrigar os veículos, o térreo destina-se a acomodar a lavanderia, a rouparia e os aposentos de empregados. O acesso principal ao térreo é realizado pelo centro da curva translúcida, levando ao hall de onde se avista a rampa e a escada em caracol designadas a atender a circulação vertical. A escada efetua a ligação entre os três pavimentos e a adega, alocada no subsolo. O pavimento superior, apesar de perseguir formalmente uma matriz cúbica, é amplamente vazado pelas janelas em fita e adapta em meio a suas bordas recintos que variam desde a cozinha e seu minúsculo terraço privado, a salas e dormitórios junto a um amplo terraço-jardim parcialmente coberto, em torno do qual os cômodos são radialmente posicionados (Figura 53). O terraço atua, portanto, como “o distribuidor de luz e sol”<sup>78</sup>. A recorrência de extensas aberturas nos planos laterais que cerram o terraço do segundo pavimento parece indicar o intento de emoldurar o cenário natural circundante (Figura 54), o que é reforçado pela disposição de uma mesa contígua aos recortes da vedação. O contraste entre a liberdade do arranjo espacial interno e a austera ordenação de fachada é vislumbrado por Alan Colquhoun, para quem a *Villa Savoye* representa o clímax da “tensão entre o interior livre e o exterior límpido”<sup>79</sup>, recursiva nas concepções corbusianas dos anos 20. O último pavimento é acessado, a céu aberto, pela rampa que inicia no amplo terraço do andar inferior (Figura 55). A rampa, análoga em caráter àquela concebida na galeria da *Maison La Roche*, atribui à cena um cunho teatral.



**Figura 52:** Percurso do automóvel no térreo da Villa Savoye.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr).



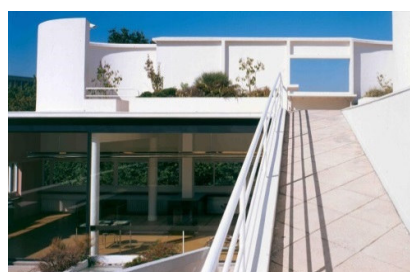
**Figura 53:** Integração entre a sala e o terraço do segundo pavimento.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr).



**Figura 54:** A paisagem emoldurada vista a partir do terraço do segundo pavimento.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr).



**Figura 55:** A rampa que encaminha ao solário do pavimento de cobertura.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr).

<sup>78</sup> LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004; p. 139.

<sup>79</sup> COLQUHOUN, Alan. *Op. cit.*, p. 148.



Figuras 56, 57 e 58: Terraço-jardim e fachadas da Villa Savoye.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

Para Stanislaus Von Moos, “por meio da história, a arquitetura sempre forneceu o pano de fundo para a chegada e partida de importantes visitantes ou convidados. De Palladio aos *châteaux* dos séculos dezessete e dezoito, este papel na cenografia do poder foi mais bem apresentado pelas escadas expostas. (...) Com Le Corbusier, estes mecanismos de recepção se tornaram, principalmente, meios de celebração da grandeza industrial”<sup>80</sup>. Além de conferir alguma solenidade ao deslocamento entre níveis, a rampa é um eficaz instrumento dedicado à exploração de conexões espaciais, orientando a *promenade architecturale*. O pavimento de cobertura é constituído de planos côncavos e convexos estrategicamente escavados que guardam um solário (Figura 56), incidindo em um coroamento que celebra a natureza através do seu enquadramento e, concomitantemente, aclama a estética maquinista por aludir aos contornos navais. Geoffrey Baker extrai de cada pavimento conotações simbólicas que refletem a atitude corbusiana frente à era da máquina. Conforme elucidada o autor, “o automóvel afeta diretamente a solução do volume de acesso, o terraço da cobertura evoca imagens de transatlânticos e a zona de estar mostra uma desmaterialização da forma e do espaço”<sup>81</sup>. Para Sigfried Giedion, pela sua competência em interpenetrar espaços internos e externos, a Villa Savoye é uma construção no espaço-tempo. Complementa: “A possibilidade permanecia latente no sistema da estrutura independente, porém somente Le Corbusier a utilizou a serviço de uma nova concepção de espaço”<sup>82</sup>. A Villa Savoye seria, ainda, onde “os cinco pontos surgem em seu modo mais puro”<sup>83</sup>. William Curtis identifica na Villa Savoye (Figuras 57 e 58) a fusão da assimetria, da dramaticidade espacial e da presença da *promenade architecturale* contidos na *Maison La Roche-Jeanneret*, da clareza geométrica manifesta na *Villa Stein-de Monzie* e do caráter esquelético intrínseco a *Villa Baizeau*.

<sup>80</sup> Em MOOS, Stanislaus Von. *Le Corbusier: Elements of a synthesis*. Rotterdam: 010 Publishers, 2009, p. 109.

<sup>81</sup> BAKER, Geoffrey H. *Le Corbusier: Uma Análise da Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 212.

<sup>82</sup> GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 556.

<sup>83</sup> GIEDION, Sigfried. *Op. cit.*, p. 553.

No artigo em que Colin Rowe tece uma análise crítica acerca dos aspectos convergentes e divergentes relacionados à *Villa Stein-de Monzie* e à *Villa Foscari*, dispõe em confronto, similarmente, a *Villa Savoye* e a *Villa Capra-Rotonda* (Vicenza, 1550), de Andrea Palladio<sup>84</sup>:

“Em Poissy, apenas possivelmente, os complicados volumes do terraço-jardim substituem o telhado e a cúpula palladianas; e, novamente, apenas possivelmente, as quatro salientes *loggias* de Palladio são subsumidas no interior do bloco tal qual o terraço que, alternativamente, como o elemento dominante do *piano nobile*, poderia ainda ser considerado a corresponder ao salão abobadado da Rotonda. Porém, simbolicamente e na esfera da beleza ‘usual, as edificações de Palladio e Le Corbusier estão em mundos diferentes. Palladio pretendeu a completa clareza da planta e a mais lúcida organização dos elementos convencionais baseados na simetria como o mais memorável modo de ordem e a matemática como a suprema sanção no universo das formas.

(...) Geometricamente ambos os arquitetos, pode-se dizer, se aproximaram qualquer coisa do arquétipo platônico da *villa* ideal, da qual a fantasia do sonho de Virgílio poderia supor-se relacionada e a realização de uma ideia que é representada pela casa como um cubo poderia, ainda, emprestar-se prontamente aos propósitos do sonho de Virgílio.”



**Figuras 59 e 60:** Villa Savoye, de Le Corbusier e Villa Capra-Rotonda, de Andrea Palladio.

Modificados de: *Oeuvre Complète 1929-1934*. Organizado por Willy Boesiger. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1934, p. 31 e SCULLY JR., Vincent. *The villas of Palladio*. New York: Nygs, 1987, p. 25.

<sup>84</sup> ROWE, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge: MIT Press, 1982, p. 15.

## 2.4. Os últimos anos da década de 20 e os *grands travaux*

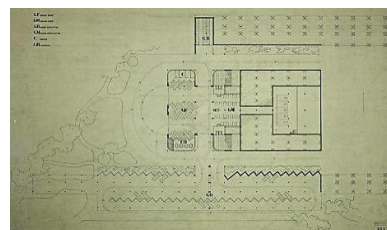
Nos últimos anos da década de 20, Le Corbusier transpôs o restrito perímetro da habitação, doando-lhe outra acepção. Em *Précisions*, menciona o arranha-céu norte americano e o navio, ambos representantes de um novo dimensionamento residencial. A alteração da escala residencial significaria, logo, o princípio dos *grands travaux*, derivados dos problemas do urbanismo – “decisivos e dramaticamente urgentes”<sup>85</sup> - e amparados pelas soluções inovadoras proporcionadas pela técnica. As vultosas construções tornariam necessárias alterações que viabilizassem as atividades humanas em sua plenitude, desde a circulação urbana ao equilíbrio espiritual. A ideologia corbusiana, na qual arquitetura e urbanismo entrelaçavam-se em benefício de um estilo de vida adequado a sociedade industrial, fez dos *grands travaux* os ícones do “lirismo dos tempos modernos”, a iniciar pelo primeiro projeto, elaborado em 1927, para a sede da Sociedade das Nações (Figuras 61, 62, 63 e 64), em Genebra, na Suíça. A rejeição da proposta corbusiana<sup>86</sup> resultou em livro, publicado em 1928 e denominado *Une Maison, Un Palais*.

Em 1929, quando da vinda de Le Corbusier para a América do Sul a fim de proferir uma série de palestras, a sétima das dez conferências ministradas em Buenos Aires prestou-se, exclusivamente, a recapitular o projeto repudiado no concurso internacional. No registro da conferência, de acordo ao que foi compilado em *Précisions*, constam entre os aspectos que fundamentaram o projeto “o auxílio propiciado pelos pilotis ao problema da circulação; a concepção de um edifício de escritórios modernos; o problema mais imperioso do palácio, a circulação vertical e horizontal do



**Figura 61:** Perspectiva axonométrica ilustrando a volumetria e a implantação do projeto para o Palácio da Sociedade das Nações.

Fonte : [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)



**Figuras 62 e 63:** Edifício do Secretariado - Planta do térreo e do terraço-jardim que recobrem as Pequenas Comissões.

Fonte : [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)



**Figura 64:** Perspectiva do projeto para a sede da Sociedade das Nações.

Fonte : [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>85</sup> LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 72.

<sup>86</sup> Na *Oeuvre Complète*, o episódio é narrado como segue: *O painel internacional de arquitetos que avaliou o concurso realizado em 1927 para o Palácio da Sociedade das Nações – para o qual 377 conjuntos de plantas (...) foram recebidas de todos os cantos do planeta – recompensaram o desenho ilustrado nestas páginas com o primeiro prêmio e, ainda, recomendaram sua adoção definitiva. Intrigas, das quais o mínimo que se há de dizer é que eram desprovidas de quaisquer escrúpulos, privaram seus autores do fruto de seus empenhos; com o resultado de que a legítima comissão para a execução do edifício foi posteriormente concedida a quatro arquitetos acadêmicos.* Em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. *Op. cit.*, p. 161. Tradução livre.

edifício das Grandes Comissões Públicas e da Grande Sala da Assembleia; o problema da estrutura em uma sala tão grande; aquele do olho e do ouvido: visibilidade e acústica em um lugar onde as pessoas se reúnem como numa verdadeira Torre de Babel, pessoas de todos os países e de todas as línguas, em debates cuja aposta é a paz mundial. (...) A iluminação da Grande Sala, durante o dia e à noite”. Enxergar bem “para decidir as questões mundiais e aproveitar o otimismo dos raios solares”<sup>87</sup>. Na *Oeuvre Complète*, Le Corbusier define o programa<sup>88</sup>:

“Um terreno. Um conjunto de edifícios formando um conjunto previamente suficiente, suscetível de se estender e de se conectar a edificação recente do B.I.T que se expande a 300 metros de nosso limite atual.

Os escritórios: 500 escritórios.

Uma grande sala para 2600 pessoas, órgão de visibilidade e de audição.

O Palácio das Nações acolhe quatro gêneros de atividade:

Uma atividade cotidiana: o Secretariado Geral com a Biblioteca.

Uma atividade intermitente: as Pequenas Comissões sem público e as Grandes Comissões com público.

Uma atividade trimestral: o Conselho das Nações.

Uma atividade anual: a Assembleia Geral das Nações.”

Valendo-se dos *Cinco Pontos da Nova Arquitetura*, o projeto buscava satisfazer as complexas exigências colocadas pelas distintas atividades, reunidas em edificações individualizadas. A implantação do complexo no sítio, delimitada por um lago e uma estrada de acesso, orientou-se segundo eixos. O edifício destinado ao Secretariado foi disposto próximo da estrada de Lausanne, desenvolvendo-se, sobretudo, em duas estreitas alas paralelas à extensão do lago e unidas por um segmento perpendicular. A biblioteca foi posicionada na ala adjacente à estrada, enquanto que a outra ala, maior em comprimento e possuidora de terraços-jardim, abrigou as salas designadas às Pequenas Comissões. No térreo, os pilotis consentiam a mobilidade e acolhiam os veículos, em uma notória demonstração do axioma corbusiano.

As Grandes Comissões e a Assembleia Geral foram instaladas em frente ao lago, em um edifício cuja forma mesclava uma fita, reservada às Grandes Comissões e acessada por sete entradas resguardadas sob uma marquise, um leque onde aconteceriam as reuniões anuais da Assembleia Geral e, finalmente, um pavilhão curvo sob pilotis designado ao presidente, ao qual foi oferecido um acesso privado à Grande Sala da Assembleia. Com a intenção de satisfazer os requerimentos de visibilidade e acústica na Grande Sala, foi conferido ao teto, suspenso por vigas, um formato parabólico incorporado no arranjo compositivo. Para Moos, “a composição como um todo é caracterizada pela mistura da severidade clássica a improvisação pitoresca – um dar e

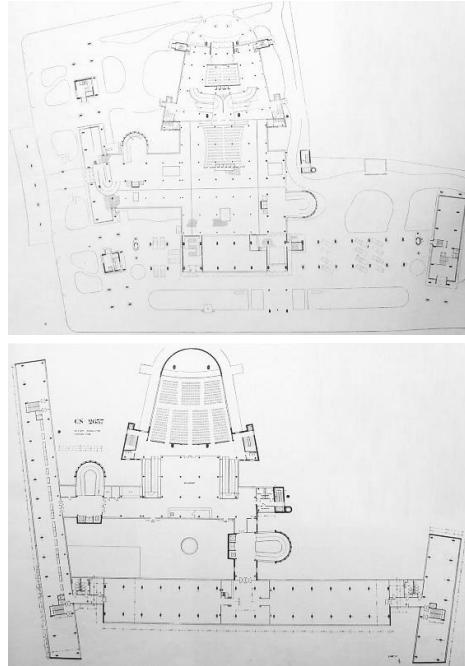
<sup>87</sup> LE CORBUSIER. Op cit, p. 161.

<sup>88</sup> Em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. Op. cit., p. 162. Tradução livre.



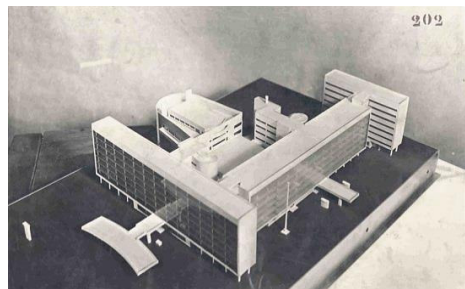
receber entre natureza e geometria. (...) Não apenas são as edificações e os jardins constantemente justapostos tais quais elementos de um frequente diálogo contraditório, mas o edifício em si é tratado como uma *collage* tridimensional de fragmentos heterogêneos”<sup>89</sup>. Um segundo projeto foi concebido em 1929 por Le Corbusier e seu sócio, Pierre Jeanneret, devido à alteração da localidade onde seria erigido o Palácio da Sociedade das Nações. Idêntica à concepção anterior, a proposta mantinha a segregação funcional e formal dada pelas necessidades espaciais dos recintos. Para S. Giedion, “o projeto do Palácio em Genebra permaneceu no papel, mas os princípios nele incorporados foram parcialmente concretizados no Centrosoyus (1928-34), em Moscou.”<sup>90</sup>

Foram três os projetos concebidos pelo escritório de Le Corbusier para a União das Cooperativas da URSS em ocasião de um concurso destinado a construção de seu escritório central, em Moscou. À primeira proposta, de outubro de 1928, seguiu-se uma segunda, gerada por uma modificação no programa e pela conformação aos regulamentos moscovitas. O partido do primeiro projeto assemelhava-se à concepção do edifício reservado ao Secretariado da Sociedade das Nações: duas barras, uma maior em extensão, conectadas entre si por uma terceira disposta perpendicularmente às demais. À barra maior acrescentou-se um anexo curvo e, alinhado ao que seria o eixo de simetria da banda conectora, desenvolveu-se um quarto segmento onde linhas retas e ondulantes miscigenaram-se para melhor acomodar os requerimentos funcionais, entre os quais o auditório.



**Figuras 65 e 66:** Plantas do térreo e de um piso de escritórios do Centrosoyus, em Moscou.

Fonte: LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret . Oeuvre Complète 1929-1934. Organizado por Willy Boesiger. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1934, p.36-37.



**Figuras 67 e 68:** Imagem da maquete e vista do projeto executado.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>89</sup> MOOS, Stanislaus Von. Le Corbusier: Elements of a synthesis. Rotterdam: 010 Publishers, 2009, p. 232.

<sup>90</sup> GIEDION, Sigfried. Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

No segundo projeto, embora conservada a configuração genérica, ampliou-se a permeabilidade do térreo e agrupou-se o anexo da lâmina maior ao segmento do auditório. A primeira proposta tornou as três barras principais perpendiculares entre si, vinculando duas outras edificações à barra maior e à barra conectora. Em um segundo momento, no entanto, devido a “razões administrativas”<sup>91</sup> retornou-se a disposição oblíqua das lâminas periféricas (Figuras 65 e 66, p. 35). Para Alan Colquhoun, apesar de o Palácio da Sociedade das Nações e o Centrosoyus (Figura 67) apresentarem uma tática conceptual idêntica, a implantação deste último em um sítio urbanizado trouxe a Le Corbusier “problemas contextuais sem precedentes”<sup>92</sup>. A preocupação em inserir o edifício adequadamente ao seu entorno, evidente em todas as transformações às quais o partido foi submetido, observa-se principalmente no projeto executado. Porém, é visível “a tensão não resolvida, geralmente encontrada no trabalho de Le Corbusier, entre a necessidade de o edifício fazer parte de uma estrutura urbana existente, constituindo-se com fachadas frontalizadas e demarcando as esquinas das ruas, e a necessidade de existir como um objeto autoportante”<sup>93</sup>.

No térreo, o deslocamento incide livremente entre os pilotis. Nos pavimentos superiores, a circulação vertical é satisfeita através de rampas helicoidais - substitutas das escadas - e elevadores. Em adição aos escritórios, foram estabelecidas instalações de uso coletivo como restaurante, salas de leitura e clube, ambicionando acumular em uma edificação as funções laboriosas e recreativas. Em *Précisions*, Le Corbusier assevera ter estabelecido “a seguinte classificação, segundo a qual uma edificação como esta compreende dois tempos: o primeiro tempo, um afluxo desordenado, num vasto plano horizontal ao nível do solo: é um lago; o segundo tempo, um trabalho estável, ao abrigo do barulho e do vai-e-vem, cada um em seu lugar e controlável: os escritórios”<sup>94</sup>. Segue afirmando<sup>95</sup>:

“Já comecei (tendo em vista o Centrosoyus em Moscou) a formular uma de minhas grandes convicções: aquilo que ocorre no solo diz respeito à circulação e à mobilidade. Aquilo que ocorre no ar, nas edificações, é o trabalho, a imobilidade.”

Dado o rigoroso inverno russo e imbuído do propósito de tornar aprazível o ambiente onde 2500 indivíduos persistiriam trabalhando, Le Corbusier previu estender ao longo das fachadas o que nomeou “paredes neutralizantes”, presumidas tanto nas três propostas para o Centrosoyus (Figura 68, p. 35) quanto nos projetos para o Palácio da Sociedade das Nações, na Suíça.

<sup>91</sup> Conforme ressaltado em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret . Oeuvre Complète 1929-1934. Organizado por Willy Boesiger. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1934, p. 34.

<sup>92</sup> COLQUHOUN, Alan. Modernidade e Tradição Clássica: Ensaio sobre Arquitetura 1980-87. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 135.

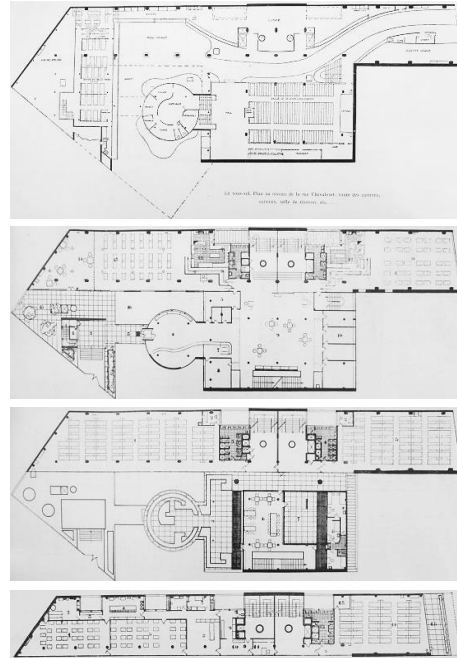
<sup>93</sup> COLQUHOUN, Alan. Op. cit, p. 139.

<sup>94</sup> LE CORBUSIER. Op cit, p. 57.

<sup>95</sup> LE CORBUSIER. Op cit, p. 60.

Intencionando manter regulares a temperatura e a umidade, consistia em uma membrana dupla - produzida em vidro, pedra ou em uma conciliação dos dois materiais - espaçada por uma cavidade oca de alguns centímetros em cujo intervalo ar quente ou frio seria insuflado. A condição térmica, a ventilação e a renovação do ar no interior do edifício, circundado externamente pelos panos de vidro hermeticamente vedados, estariam subordinadas a climatização artificial, a qual admitia, por conseguinte, idealizar “uma casa para todos os países, todos os climas: a casa para a respiração correta<sup>96</sup>. As autoridades russas, porém, não o aprovaram, fato que exigiu o recobrimento das fachadas por uma pedra avermelhada cuja expressiva espessura habilitava o isolamento térmico do edifício.

O sistema de ar condicionado foi, outra vez, conjecturado no projeto para a *Cité de Refuge*, um edifício para habitação temporária encomendado, em 1929, pelo Exército da Salvação e que seria inaugurado em Paris, não sem dificuldades, apenas em 1933. O terreno disponível possuía feição triangular, com frente de dezessete metros voltada ao sul, adjacente à Rua Cantagrel, e outra de nove metros a leste, contígua a Rua Chevaleret, cujo nível é três metros inferior à cota da Cantagrel. Dos obstáculos impostos pela forma irregular do sítio de implantação decorreram inúmeras configurações formais<sup>97</sup>, culminando em uma resolução definitiva dada pela expansão de uma lâmina em sentido leste e oeste, ocupando uma extensão de setenta e cinco metros, à qual foram paralelamente adicionados um pórtico de ingresso, uma rotunda e um prisma de três pavimentos (Figuras 69, 70, 71, 72, 73 e 74).



Figuras 69, 70, 71 e 72: Plantas da Cité de Refuge: subsolo (ao nível da Rue Chevaleret); ao nível do pórtico de entrada; do primeiro pavimento e de um pavimento tipo. Fonte: LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret . Oeuvre Complète 1929-1934. Organizado por Willy Boesiger. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1934, p.102-106.



Figuras 73 e 74: Vistas da Cité de Refuge a partir da Rua Cantagrel. Fonte: www.fondationlecorbusier.fr

<sup>96</sup> Em LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. Op. cit., p. 210.

<sup>97</sup> Uma avaliação comparativa entre os esboços para *Cité de Refuge* é realizada em COLQUHOUN, Alan. Modernidade e Tradição Clássica: Ensaio sobre Arquitetura 1980-87. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 140-49.



Figuras 75, 76 e 77: Vista da barra escalonada a partir da *Rue du Chevaleret*; vista da articulação entre pórtico de entrada, passadiço e anfiteatro e vista desde a Rua Cantagrel. Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

Na fachada voltada a Rua Chevaleret, o prisma inicialmente puro é ligeiramente distorcido devido ao escalonamento dos últimos quatro pisos (Figura 75). Em uma estratégia similar aquelas utilizadas em Genebra, em 1927, e em Moscou, em 1929, aos elementos compositivos foram conferidos caracteres distintos e correspondentes às funções agrupadas em seu interior (Figura 76). As exigências do programa compreendiam uma estrutura de alojamento com capacidade para quinhentos a seiscentos leitos, refeitório amparado por cozinha e dependência de serviços, escritórios destinados aos agentes sociais, salas de reunião, lobby para recepção e fornecimento de informações, biblioteca e creche. Utilizando-se o desnível do terreno, um caminho concebido para a circulação dos caminhões de abastecimento desemboca em um jardim sob a rotunda, onde estão acomodadas as oficinas de carpintaria e costura. Sobre a barra, onde estão distribuídos os cômodos destinados ao alojamento (Figura 77), uma cobertura abriga o apartamento do diretor da *Cité* e os aposentos dos funcionários. No terraço-jardim, um solário coroa a edificação.

Os *grands travaux* representaram, além de protótipos ideais ao estilo de vida de uma era industrial, uma crítica ao urbanismo vigente. A recursiva busca pela adequação ao entorno sem, entretanto, conformar-se a uma implantação tradicional e o persistente desígnio de afirmar, usufruindo de técnicas modernas, os princípios doutrinários desenvolvidos anteriormente em programas residenciais revelaram edificações como o Centrosoyus ou a *Cité de Refuge*, nos quais “o uso de junções flexíveis permite que as lâminas adaptem-se a blocos adjacentes; o uso de pilotis e pontes permite que eles saltem ruas existentes ou lotes ainda indisponíveis. (...) Um novo padrão urbano começa a existir, como um tentáculo, antes de o antigo deixar de existir”<sup>98</sup>. Em sua *Oeuvre Complète*, Le Corbusier assevera: “As cidades contemporâneas condenam a humanidade à degeneração física e moral”<sup>99</sup>. Em fins da década de vinte ao início dos anos trinta, Le Corbusier parece ter tomado para si a incumbência em reformar as circunstâncias urbanísticas a partir dos edifícios que compunham a cidade, os quais atuariam como um laboratório competente em entregar as provas que possibilitariam “tomar, com toda a certeza, as imprescindíveis decisões na esfera da construção urbana”<sup>100</sup>.

<sup>98</sup> COLQUHOUN, Alan. Op. cit., p. 154.

<sup>99</sup> LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. *Oeuvre Complète 1929-1934*. Organizado por Willy Boesiger. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1934, p. 119.

<sup>100</sup> LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. Op. cit., p. 15.

## 2.5. Os primeiros anos da década de 30 e a reinterpretação de precedentes

Em 1930, guiado pela ambição de reformular a cidade e as edificações urbanas, Le Corbusier propôs a *Ville Radieuse*, um aprimoramento da *Ville Contemporaine*. Nesta versão de cidade idealizada os arranha-céus preservavam a mesma configuração cruciforme do plano urbanístico de 1922, mas sua distribuição no solo urbano distinguia-se significativamente. Na *Ville Contemporaine* as edificações eram lançadas individualmente em uma ocupação periférica, enquanto que na *Ville Radieuse* articulavam-se, sobretudo, no solo urbano e à *redant*, gerando longas linhas onde as construções e os pátios intercalavam-se. O solo era partilhado em nove faixas, cada qual privilegiando um uso específico: educação, comércio, transporte, hospedagem, habitação, recreação e indústria, a última envolvendo três dos nove setores e subdividida em seção industrial leve ou pesada. A tese reafirmava, contudo, a destinação de uma minoria da superfície à área construída, estando majoritariamente reservada aos jardins e a circulação. As largas alamedas, exclusivas ao trânsito de veículos, favoreciam a velocidade, estando os pedestres sujeitos a transitarem em caminhos específicos e segregados do tráfego automobilístico. As inovadoras Unidades de Habitação ambicionavam atender a demanda residencial em sua plenitude, fornecendo amparo aos serviços corriqueiros. Continham, além dos apartamentos, estabelecimentos de uso comum como mercearias, creches, escolas maternas e primárias, serviços médicos e internação de urgência.

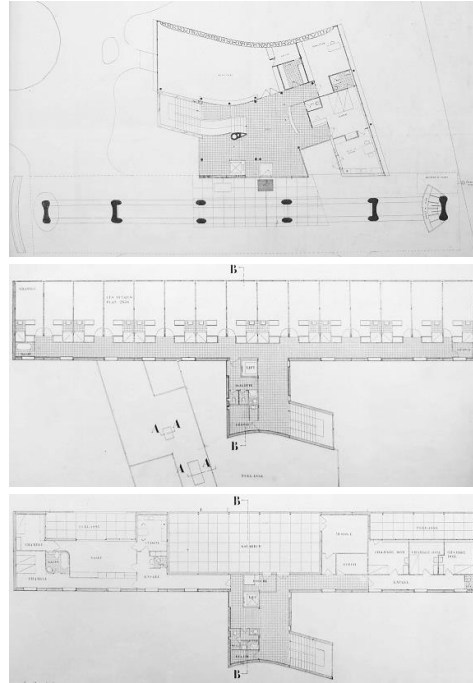
Para William Curtis, o Pavilhão Suíço da Cidade Universitária de Paris (1930-31) consistia em “uma fatia de um conjunto habitacional da *Ville Radieuse*, transformada em uma obra de arte única”, relacionado aos projetos soviéticos dos anos vinte e a *Cité de Refuge*, compartilhando “um apelo similar para reforma urbana: a libertação da fuligem e da prisão das favelas do século dezanove; a oferta para todos dos prazeres essenciais da luz, do espaço e da vegetação”<sup>101</sup>. O projeto, encomendado pelo Comitê das Universidades Suíças em 1930, deveria assentar-se em um terreno intrincado, limitado a sul e a leste pelo encontro, em ângulo agudo, de duas vias e a norte por um *cul-de-sac*, através do qual deveria ocorrer o acesso principal. Ao programa associavam-se a hospedagem de cerca de 40 estudantes, uma biblioteca, um refeitório, uma cozinha, um apartamento destinado ao Diretor, dois dormitórios aos funcionários, um escritório e um solário. Em um primeiro estudo, situou-se uma barra na proximidade do contorno sul, acrescentando-se a esta uma massa regular onde estavam contidas a circulação vertical e as dependências de serviço. Ambas as edificações eram suspensas por pilotis metálicos, estando o ingresso subordinado a um segmento encurvado e transparente em algumas de suas faces.

---

<sup>101</sup> CURTIS, William J. R.. *Arquitetura moderna desde 1900*. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008, p. 323.

À solução inicial seguiram-se outras duas, evoluindo de uma proposta que justapunha dois sólidos prismáticos sobre pilotis de aço a uma concepção que acrescia à lâmina afastada do solo - onde as instalações designadas ao alojamento distribuíam-se em sequência ao sul - uma torre de circulação vertical e um elemento térreo, o qual reunia refeitório, apartamento da direção e vestíbulo de acesso. Na proposta executada (Figuras 78,79 e 80), conservou-se o arranjo dos prismas, mantendo-se a posição da lâmina paralela à fronteira sul do terreno, a torre prosseguiu vinculando-se à fachada norte da barra e intermediando o elo entre o bloco em altura e o pavilhão térreo (Figura 81). O acesso principal, todavia, passou de oeste a sul, sendo induzido pelo ritmo dos pilares em concreto, os quais adquiriram na solução final um formato que variava sucessivamente.

No térreo, o hall de ingresso - devido a sua posição centralizada - difundia o fluxo ao núcleo de circulação vertical formado pela escada e elevador, a biblioteca, ao refeitório e cozinha, ao escritório e aposentos do Diretor e a portaria. No segundo, terceiro e quarto pavimentos, à torre de circulação vertical e sanitários anexou-se a massa prismática na qual foram sistematizados, em sequência e voltados a sul, os dormitórios. A circulação horizontal, amoldada linearmente na face norte do edifício, entremeava a ligação com a torre. No quarto e último pavimento, dois terraços e um solário forneciam luz aos dormitórios e salas, dispostos nos vértices da barra, destinados aos funcionários. A fachada norte, em contraste a fachada sul predominantemente envidraçada (Figura 82), é constituída de pedra de cantaria e perfurações quadrangulares regularmente organizadas.



**Figuras 78, 79 e 80:** Planta do térreo, planta-tipo do segundo, terceiro e quarto pavimentos e planta do quinto pavimento. Fonte: LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret . Oeuvre Complète 1929-1934. Organizado por Willy Boesiger. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1934, p. 79-81.



**Figuras 81 e 82:** Vistas do Pavilhão Suíço a partir da fachada posterior e frontal, pela qual ocorre o ingresso principal.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

O confronto entre a permeabilidade do pano de vidro, o vigor da elevação escavada e a robustez dos planos cegos que perfazem o prisma seria amplamente inserido em concepções corbusianas subsequentes. A adoção de uma parede curva em cascalho irregular e de uma silhueta orgânica conferida às colunas no térreo parecem exprimir o reconhecimento “de que o imaginário abstrato do funcionalismo da era da máquina constitui uma representação inadequada da condição humana”<sup>102</sup>, acenando a mesma atitude assumida na *Villa de Madame H. de Mandrot (1930-31)*, construída em Le Pradet, na França. Kenneth Frampton imputa os questionamentos de Le Corbusier e o seu regresso a técnicas primitivas ao debate irrompido no concurso do Palácio da Sociedade das Nações, deflagrando “a crise fundamental de sua vida, depois da qual ele abandonou o otimismo ingênuo de sua juventude”<sup>103</sup>. Carlos Eduardo Comas argumenta a respeito da postura refletida nas edificações dos primeiros anos da década de 30<sup>104</sup>:

“A mensagem corbusiana é clara. A arquitetura não dependia exclusivamente de novos materiais e novas tecnologias, nem tinha porque continuar privilegiando a indústria como fonte iconográfica. (...) Não se trata tanto do abandono da estética maquinista como de sua qualificação.”

O *Immeuble Clarté (1930-32)*, erigido em Genebra, na Suíça, era produto de incessantes pesquisas, iniciadas em 1928, sobre a multiplicidade de dimensões e equipamentos inseridos em tipologias planimétricas de imóveis para locação. Consiste em uma edificação repousada diretamente sobre o solo, através do qual uma alargada base evolve a um corpo em altura que intercala pavimentos em pé-direito duplo. A circulação vertical é concentrada em dois reduzidos núcleos excêntricos ao eixo transversal de simetria. Decorrente da existência de um par de circulações independentes, o ingresso (Figura 83) - ressaltado por pórticos - ocorre através de duas portas distintas, ladeadas por uma portaria cada, que conduzem a dois vestíbulos individuais, os quais encaminham, por sua vez, aos elevadores, escadas ou garagens.



**Figuras 83, 84 e 85:** Vista da fachada frontal do Immeuble Clarté, em Genebra; vista a partir da esquina, onde estão posicionadas as salas comerciais e vista aproximada da fachada posterior. Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>102</sup> BAKER, Geoffrey H.. *Le Corbusier: Uma Análise da Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 224.

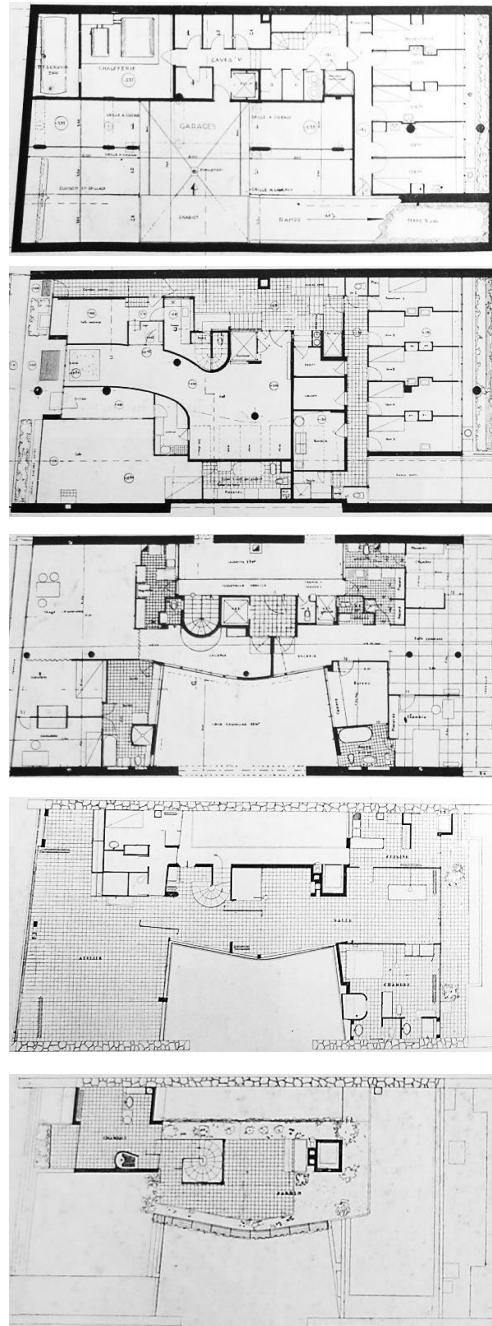
<sup>103</sup> FRAMPTON, Kenneth. Introduction. In: *Oppositions: Journal for Ideas and Criticism in Architecture*. New York: Institute for Architecture and Urban Studies, n. 15/16 (Winter/Spring 1979), p. 9.

<sup>104</sup> COMAS, CARLOS EDUARDO DIAS. *Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45*. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002, p. 86.

A esquina (Figura 84, p. 41) é privilegiada pelo contorno curvo e pela acomodação de salas comerciais em seu perímetro. No corpo do edifício (Figura 85, p. 41), constituído de seis pisos, os núcleos de circulação vertical são circundados pelos apartamentos. No pavimento de cobertura, um volume aberto a um terraço arrematava a edificação, tendendo a uma reinterpretação da tradicional composição tripartite.

No *Immeuble Molitor* (1931-1934), construído em um estreito terreno entre divisas localizado em meio ao tecido urbano de Paris - com frente a sudeste para a *Rue Nungesser et Coli* e a noroeste para a *Rue de la Tourelle* - Le Corbusier entreviu uma exímia ocasião em consolidar preceitos inerentes a suas teses urbanísticas. Na *Oeuvre Complète*, o entorno é exposto como segue: “O edifício está situado, a um lado, sobre parques desportivos que recobriram antigas fortificações de uma profundidade de duzentos metros, de outro lado, sobre jardins que ocupam o primeiro plano de Boulogne e que são dominados pelo horizonte das colinas de Saint-Cloud e de Suresnes.”<sup>105</sup>

De um esboço inicial progrediu-se a uma proposta definitiva que inventivamente ludibriou a legislação vigente, recriando o costumeiro vocabulário arquitetônico parisiense em que constavam balcões e *bay windows*. Os gabaritos impostos pelos regulamentos foram, igualmente, cumpridos. Ocupou-se a totalidade da largura do terreno, optando-se por escorar as placas horizontais em concreto armado em duas paredes portantes periféricas, entre as quais foi introduzida uma desalinhada sequência de pilares.



**Figuras 86, 87, 88, 89 e 90:** Immeuble Molitor. Plantas do subsolo, do térreo, de um dos pavimentos tipo, do sétimo pavimento e do oitavo pavimentos. Fonte LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. *Oeuvre Complète* 1929-1934. Organizado por Willy Boesiger. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1934, p. 146 e 148.

<sup>105</sup> LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. *Oeuvre Complète* 1929-1934. Organizado por Willy Boesiger. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1934, p. 144.



No subsolo (Figura 86, p. 42), acessível por uma rampa cujo início posiciona-se na *Rue de la Tourelle*, acomodaram-se as garagens, as salas de máquina, as adegas e os cômodos de funcionários, reunidos em fila e voltados para um poço de luz contíguo ao limite noroeste do terreno. No térreo (Figura 87, p. 42), o ingresso é dado pela *Rue Nungesser et Coli* e o deslocamento direcionado por um plano curvo que conduz ao elevador. Outros cinco aposentos destinados aos empregados foram agrupados em um arranjo que reproduz aquele do subsolo. Cada um dos pavimentos superiores (Figura 88, p. 42), nos quais estão situadas as unidades residenciais, foram construídos de acordo com as solicitações dos moradores. Le Corbusier fez dos últimos dois pisos, o sétimo e o oitavo (Figuras 89 e 90, p. 42), sua residência. Na *Rue Nungesser et Coli* estendia-se o ateliê e, recuados da fachada, os compartimentos de serviço. À noroeste, cozinha, sala e um dormitório organizavam-se em sequência, expandindo-se sobre um terraço que preenchia toda a extensão da fachada. Os dois setores periféricos eram conectados por um segmento no qual permaneciam a escada em caracol (Figura 91), que conduzia ao andar superior, e um elevador. No oitavo pavimento, um dormitório de hóspedes e um solário foram sobrepostos ao terraço-jardim.

A concepção interna reafirmava a integração espacial e a caracterização de recintos através da distinção entre suas alturas, acrescida de paredes em alvenaria exposta e arcos (Figura 92), possivelmente em uma antecipação da linguagem que seria aprimorada, em anos posteriores, na *Maison de Week-end*. Reiterou-se, igualmente, a recorrente tática corbusiana que ressaltava algumas superfícies em detrimento a outras através da atribuição de cores (Figura 93). A policromia como recurso competente ao desenvolvimento de criações espaciais líricas é explanada na *Oeuvre Complète*<sup>106</sup>: “Esta policromia é absolutamente nova. Ela é racional, fundamental. Ela traz à sinfonia arquitetônica dos elementos um extremo poder psicológico. A condução combinada das sensações psicológicas do volume, das superfícies, dos contornos e das cores pode levar a um lirismo intenso”.



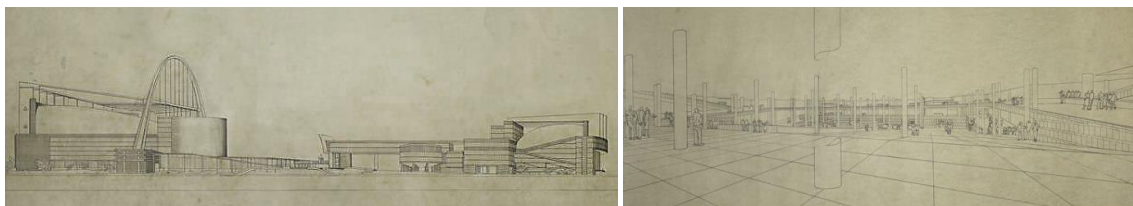
**Figuras 91, 92 e 93:** Vistas do sétimo pavimento. A escada de acesso ao terraço, o arco do ateliê e o estar.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

**Figuras 94 e 95:** Vistas do *Immeuble Molitor* a partir da *Rue Nungesser et Coli* e *Rue de la Tourelle*.

Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>106</sup> LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. *Oeuvre Complète de 1910-1929*. Organizado por Willy Boesiger e O. Stonorov. Zurich: Les Editions D'Architecture, 1929, p. 85.



**Figuras 96 e 97:** Projeto para o Palácio dos Soviéticos. Perspectiva do conjunto e do hall de ingresso do salão com capacidade para 6.500 pessoas. Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

No mesmo ano em que concebeu o *Immeuble Molitor* (Figuras 94 e 95, p. 43), Le Corbusier foi convidado a participar de um concurso internacional promovido pela URSS com o propósito de celebrar o Plano Quinquenal. Remetendo às estratégias compositivas empreendidas nas edificações públicas de vultoso porte e necessidades extensas elaboradas em anos prévios, a proposta para o Palácio dos Soviéticos consistia em agrupar funções afins em massas excepcionais, infundindo-lhes feições que retratassem, em particular, os papéis a que se propunham desempenhar no contexto. Entre as exigências, incluíam-se escritórios, restaurantes, bibliotecas, um salão com capacidade para 6.500 pessoas onde ocorreriam as reuniões anuais, concertos e eventuais conferências, uma sala de espetáculos em massa com espaço para 15.000 espectadores, palco e bastidores aptos a receber 1.500 atores e, finalmente, uma praça cívica para 50.000 indivíduos. Para Giedion, “o teto do grande salão suspenso por cabos de aço a partir de uma curva parabólica constituiu a realização mais arrojada de Le Corbusier até aquele momento”<sup>107</sup>.

O fracasso em realizar projetos de expressão na Europa, a exemplo do Palácio dos Soviéticos, gerou em Le Corbusier o ímpeto de buscar novos horizontes, onde suas ideias fossem efetivamente apreciadas e erigidas. A África e a América do Sul, em particular, acolheram o ideário corbusiano, proporcionando ao seu criador alguma satisfação em observá-lo concretizado. O Palácio dos Soviéticos, por exemplo, foi reproduzido no projeto do auditório da Cidade Universitária da Universidade do Brasil<sup>108</sup>, elaborado em meados da década de trinta, que, embora não executado, inspirou soluções formais semelhantes construídas em anos posteriores. A vinda do arquiteto ao Brasil não somente ofereceu outros caminhos para a arquitetura do país, mas também serviu de modelo para o mundo, uma vez que demonstrou as inúmeras maneiras de combinar o sistema de Le Corbusier às condições e tradições nacionais.

<sup>107</sup> GIEDION, Sigfried. Op. cit, p. 566.

### 3. UM BREVE CENÁRIO ARQUITETÔNICO BRASILEIRO

#### 3.1. A segunda visita de Le Corbusier ao Brasil, a sede do Ministério da Educação e Saúde Pública e alguns fatos que os antecederam

A visita de Le Corbusier ao Brasil em 1936, em razão da consultoria para os projetos do Ministério da Educação e Saúde, criado em 1930 quando da ascensão de Getúlio Vargas à presidência do país, e do Campus da Universidade do Brasil, consistiu em uma força catalisadora que impulsionou a arquitetura moderna nacional. As sementes da corrente arquitetônica que impeliu a produção brasileira ao reconhecimento mundial, no entanto, disseminaram-se em anos prévios às circunstâncias que envolvem a vinda do mestre franco-suíço. Desde o início do século vinte a nação vinha assimilando tendências vanguardistas em múltiplos setores e cuja absorção foi estimulada, provavelmente, pelos progressos em andamento desde meados do século anterior. A partir de 1910 empregou-se o concreto armado - ainda que o cimento, tal qual o vidro e o ferro, fosse importado - como sistema estrutural destinado a construções de grande porte, visto que os custos relativos à sua execução, se comparados com aqueles demandados pelas estruturas em aço, revelavam-se significativamente reduzidos.

A vertente modernizadora na arquitetura acompanhou as agitações intelectuais, manifestando-se difusamente e promovendo linguagens que revezavam entre o Art Nouveau e o Neocolonial, movimento diferenciado de seus contemporâneos devido ao declarado desprezo pela subordinação da cultura brasileira às tradições de nações desenvolvidas - a exemplo das reproduções historicistas que promoveram estilos inspirados, entre outros, em variantes francesas, inglesas e normandas - aproximando-se, em contrapartida, da sintaxe extraída de “construtores anônimos, sábios mestres e escravos habilidosos (...). Muita idealização, muito entusiasmo, mas pouca compreensão da arquitetura como fato cultural, espelho de seu tempo. O movimento fez questão de desconhecer as profundas transformações por que passavam os espaços arquitetônicos, as soluções estruturais e os métodos construtivos nos países industrializados”<sup>109</sup>. Dentre os defensores da arquitetura neocolonialista à época constavam José Mariano Filho, personagem de liderança na Escola Nacional de Belas Artes, e seu jovem discípulo Lúcio Costa.

Concomitantemente às representações estilísticas de meados dos anos vinte, contudo, despontaram indícios do que viria a constituir o modernismo brasileiro: a publicação, em 1925, dos manifestos<sup>110</sup> de Rino Levi e Gregori Warchavchik em defesa da

<sup>108</sup> Paralelo desenvolvido na p. 110. O croqui do auditório é apresentado na Figura 296, p. 111.

<sup>109</sup> XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pini: Fundação Vilanova Artigas, Rio de Janeiro: RIOARTE, 1991, p. 18.

<sup>110</sup> Segundo Hugo Segawa, *a publicação destes manifestos em nada alterou a rotina da arquitetura corrente no Brasil. Foram textos pioneiros resgatados muito tempo depois pela historiografia do modernismo, mas que renunciaram a atividade futura desses dois arquitetos que, efetivamente, mais tarde materializaram suas ideias em obras*

racionalidade na arquitetura; a construção da primeira residência moderna (Rua Santa Cruz, São Paulo/SP 1927-28) situada no subúrbio paulistano da Vila Mariana e cujo proprietário, Gregori Warchavchik<sup>111</sup>, foi também o autor da obra; e a primeira visita de Le Corbusier à América Latina, em 1929, quando foram proferidas sucessivas conferências tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro. A despeito do veraz impacto da viagem – “que seria sentido somente após a publicação de *Précisions*, com os planos para o Rio de Janeiro e São Paulo, pois Le Corbusier havia escrito entusiasticamente a respeito dos problemas e das possibilidades do Brasil e mostrado como seu trabalho poderia ser ajustável”<sup>112</sup> - a ocasião auxiliou a divulgação dos ideais corbusianos. Ao fim da década, devido ao colapso da Bolsa de Valores de Nova Iorque e o consecutivo arrefecimento do preço do café, então um dos alicerces de uma economia baseada na exportação de matérias-primas e mercadorias agrícolas, deflagrou-se uma crise na política brasileira que, motivando a Revolução de 1930, culminou na ascensão de Getúlio Vargas à presidência do país. Logo “profundas mudanças ocuparam lugar na estrutura econômica, política e institucional da nação: as indústrias expandiram a fim de preencher a lacuna deixada pelo declínio dos bens importados (...). O Estado foi centralizado e a influência das oligarquias regionais neutralizadas pela prática da designação de prefeitos. Embora eleito não democraticamente, os primeiros anos da Revolução de 30 possuíram conotações liberais; a diligência intelectual foi encorajada.”<sup>113</sup>

A reforma do ensino promovido na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, em 1930, assumiria singular expressividade no desenrolar dos acontecimentos que levaram ao modernismo brasileiro, em geral, e ao carioca, em particular, orientando uma geração de vindouros arquitetos no reconhecimento das debilidades profissionais em curso e ofertando-lhes rumos alternativos. Devido à intervenção de Manuel Bandeira e Rodrigo Mello Franco de Andrade - chefe de gabinete do Ministério da Educação e Saúde, cuja criação incluiu-se dentre as medidas iniciais adotadas pelo Governo Vargas - o arquiteto Lúcio Costa<sup>114</sup> foi nomeado diretor, reformulando o currículo acadêmico e convidando indivíduos como Atílio Côrrea Lima<sup>115</sup>, Gregori Warchavchik e Affonso Eduardo

---

*construídas*. Em SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas do Brasil 1900-1990*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010, p. 44. O manifesto de Rino Levi, *A Arquitetura e a Estética das Cidades*, foi publicado em o Estado de São Paulo, São Paulo, em 15 de outubro de 1925 e o manifesto de Warchavchik, *Acerca da Arquitetura Moderna*, foi divulgado em *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, em 1º de novembro de 1925.

<sup>111</sup> A respeito do emigrado russo, ver FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.

<sup>112</sup> QUEZADO, Zilah Deckker. *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. London: Spon, 2001, p. 19.

<sup>113</sup> QUEZADO, Zilah Deckker. *Op. cit.*, p. 14.

<sup>114</sup> Lúcio Costa nasceu em Toulon, na França, em 1902, transferindo-se com a família para o Brasil com poucos meses. Aos oito anos retornou a Europa, residindo em variados países. Em 1917 ingressou na Escola Nacional de Belas-Artes no Rio de Janeiro, concluindo o curso de arquitetura em 1924. Faleceu em 1998. Demais informações bibliográficas podem ser encontradas em NOBRE, Ana Luíza. *Lúcio Costa*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

<sup>115</sup> Atílio Côrrea Lima nasceu em Roma, em 1901 e formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes em 1925. Especializou-se em Urbanismo pela Sorbonne, em Paris, defendendo sua tese em 1932. Foi um dos arquitetos responsáveis pelo projeto da Estação de Hidroaviões do Rio de Janeiro (1937-38), uma das primeiras manifestações

Reidy<sup>116</sup> - tendo este assumido primeiramente o posto de assistente - a ministrarem algumas das disciplinas idealizadas durante sua gestão. Sofrendo a resistência de catedráticos conservadores, foi exonerado da direção cerca de sete meses após sua designação, atitude que fez irromper entre os alunos uma greve a favor da permanência do jovem diretor. Malsucedido, Lúcio Costa adentrou em uma fase profissional que perdurou durante os quatro anos imediatos a sua destituição do cargo na Escola Nacional de Belas Artes. Sobre a ocasião, a que conferiu o título de *chômage*, discorreu<sup>117</sup>:

“Os anos que antecederam a construção da sede do antigo Ministério da Educação e Saúde – 32, 33, 34 e 35 – foram anos de penúria. Eu só era procurado por pessoas desejosas de morar em casas de estilo, estilos ingleses – elisabethano ou tudor – franceses – dos Luíses ao basco e normando – e ainda missões ou colonial, contrafações que, depois do meus batismo contemporâneo, já não conseguia perpetrar. Era a chamada arquitetura eclética da segunda metade do século XIX e começo deste, vertente acadêmica ou Beaux-arts, que se contrapunha ao surto das estruturas metálicas e ao Art Nouveau nascente.”

E em uma seguinte nota<sup>118</sup>:

“A clientela continuava a querer casas de “estilo” – francês, inglês, “colonial” – coisas que eu então já não conseguia mais fazer. Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de doze metros por trinta e seis – “Casas sem Dono”. E estudei a fundo as propostas e obras dos criadores, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier – sobretudo este, porque abordava a questão no seu tríplice aspecto: o social, o tecnológico e o artístico, ou seja, o *plástico*, na sua ampla abrangência.”

Dos anos de reflexão derivaram, além de concepções experimentais, que abrangem as Casas Sem Dono (Figuras 98, 99 e 100), projetos não edificados como a residência para a atriz Carmem Santos (Figura 101), em Niterói, e construções, integrais ou parciais, como as residências de campo (Figura 102) para Cesário Coelho Duarte (Rio de Janeiro, RJ), a Casa Schwartz (Rio de Janeiro, RJ, 1932-22) e a Vila Operária em Gamboa (Rio de Janeiro, RJ, 1931-33), ambas as obras produtos da breve sociedade com Gregori Warchavchik.

---

da arquitetura moderna. Faleceu em desastre de avião, no Rio, em 1943. Em CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura Moderna Carioca (1937- 1969)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2013, p. 68.

<sup>116</sup> Affonso E. Reidy nasceu em Paris, em outubro de 1909, formando-se na Escola Nacional de Belas Artes em 1930. Durante estudante assistiu Alfred Agache na elaboração do Plano Diretor da Cidade do Rio de Janeiro. Faleceu em agosto de 1964.

<sup>117</sup> Em COSTA, Lúcio. *Lúcio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 81.

<sup>118</sup> Segundo COSTA, Lúcio. *Op. cit.*, p. 83.

Em 1934, Lúcio Costa registrou as conclusões decorrentes do período de revisão arquitetônica em *Razões da Nova Arquitetura*, artigo em que sustenta a incorporação de uma inovadora técnica construtiva, “perfeitamente constituída em seus elementos fundamentais, em forma, disciplinada e paradoxalmente à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer”<sup>119</sup>, rejeitando os “impulsos individualistas – pois, personalidade, em tal matéria, se não é propriamente um defeito, deixa, em todo caso de ser uma recomendação”<sup>120</sup> – e a ornamentação.

Para Hugo Segawa, é possível considerá-la “a mais completa apologia sobre a modernidade arquitetônica na perspectiva da transição dos anos de 1930 e escrita por um brasileiro”<sup>121</sup>. No documento de Lúcio Costa, eleva-se a ossatura independente ao comando da “transformação radical de todos os antigos processos de construção”, em um eco ao raciocínio corbusiano que intercedia pela segmentação entre as funções de suporte e vedação: “Diferentes quanto ao material de que se constituem, quanto à espessura, quanto aos fins, tudo indica e recomenda vida independente, sem qualquer preocupação saudosista e falsa superposição. (...) É este o segredo de toda nova arquitetura. Bem compreendido o que significa essa independência, temos a chave que permite alcançar, em todas as suas particularidades, as intenções do arquiteto moderno”.<sup>122</sup>

Lúcio Costa encerra-o contradizendo o internacionalismo pecaminoso adjudicado à nova arquitetura, sugerindo que a internacionalização de modelos ocorrera ao longo dos séculos, e, não



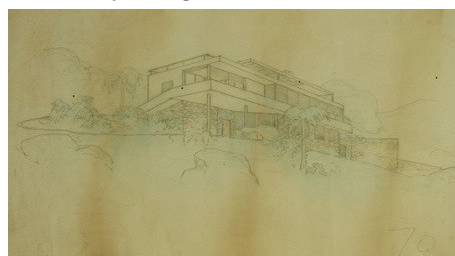
**Figuras 98, 99 e 100:** Casas sem dono I e III.

Fonte: [www.jobim.org/lucio/](http://www.jobim.org/lucio/).



**Figura 101:** Perspectiva do terraço. Projeto para a Casa Carmem Santos.

Fonte: [www.jobim.org/lucio/](http://www.jobim.org/lucio/)



**Figura 102:** Uma das residências que integravam o projeto destinado à Chácara de Cesário Coelho Duarte. Fonte: [www.jobim.org/lucio/](http://www.jobim.org/lucio/)

<sup>119</sup> COSTA, Lúcio. *Razões da Nova Arquitetura*. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 40.

<sup>120</sup> COSTA, Lúcio. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>121</sup> Em SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas do Brasil 1900-1990*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010, p. 80.

<sup>122</sup> COSTA, Lúcio. *Razões da Nova Arquitetura*. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 46.

obstante, traços inerentes a tradições específicas seguem acentuados, precipitando uma das prescrições fundamentais que guiariam a arquitetura universal de nuances locais exercida - sobretudo pelos alunos que o apoiaram liderando ou aderindo à greve na Escola Nacional de Belas Artes - durante os anos que seguiram a publicação. Para Carlos Eduardo Comas, “*Razões* deixa claro que a opção por Le Corbusier é uma opção informada. O texto pressupõe conhecimento das várias correntes da vanguarda europeia, categorizadas geograficamente em termos de Norte e Sul afins ao do próprio Le Corbusier. Nenhum de seus coetâneos apresenta obra capaz de referendar a ideia de arquitetura moderna como estilo aplicável a qualquer programa. (...) Além de tudo, os elementos da arquitetura que Le Corbusier preconiza parecem ser expressamente desenhados para o trópico, de extirpe muçulmana senão moçárabe.”<sup>123</sup>

“Os anos entre 1931 e 1935 podem parecer, à primeira vista, inócuos; mas foram na realidade essenciais. Não se pode compreender a súbita eclosão produzida a partir de 1936 sem levar em conta a lenta maturação que a precedeu”<sup>124</sup>. Os arquitetos que encerraram a graduação neste intervalo, tal qual Jorge Moreira<sup>125</sup> e Oscar Niemeyer<sup>126</sup>, dedicaram-se após a formação acadêmica ao exame dos princípios racionalistas, aprofundando seus conhecimentos acerca das obras de Walter Gropius, Mies Van der Rohe e, evidentemente, Le Corbusier. Durante esses anos, Affonso Eduardo Reidy conservou-se no posto de arquiteto-chefe da Prefeitura do Distrito Federal, encargo assumido desde 1932, prosseguindo a carreira profissional e reunindo em seus projetos iniciais - inclusive o Albergue da Boa Vontade (Rio de Janeiro, RJ, 1931 – Figura 103, p. 50), concebido em parceria com Gerson Pompeu Pinheiro - preocupações concernentes a um austero funcionalismo, amenizado nas realizações seguintes. Para Roberto Conduru estão presentes nas primeiras obras de Reidy “os espaços e volumes majoritariamente ortogonais cujas exceções também são delineadas por formas puras – círculos e trapézios. Os elementos de sustentação alinham-se com as alvenarias, determinando recintos cúbicos totalmente vazios”<sup>127</sup>. Segundo afirma o autor, o projeto destinado à sede da Polícia Municipal do Rio de Janeiro, em 1935, “marca o início da ênfase na tectônica e de uma maior dinamicidade espacial”.

<sup>123</sup> Em COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45*. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002, p. 89-96.

<sup>124</sup> BRUAND, YVES. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 74.

<sup>125</sup> Jorge Machado Moreira nasceu em novembro de 1904 em Paris, filho de pais brasileiros. Iniciou o seu desenvolvimento acadêmico na Escola Nacional de Belas Artes em 1927, participando da greve estudantil que exigia a permanência de Lúcio Costa e graduando-se arquiteto-engenheiro em 1932, ano em que ingressou na Construtora Baerlein. Faleceu em novembro de 1992. Tais informações biográficas são apresentadas em MELLO JÚNIOR, Donato. *Arquiteto Jorge Machado Moreira*. In: *Projeto/ Design*. São Paulo, n. 162 (abr. 1993), p. 77-79.

<sup>126</sup> Informações biográficas de Oscar Niemeyer podem ser encontradas em NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer: Minha Arquitetura 1937-2005 = Oscar Niemeyer: My Architecture 1937-2005*. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005 e em JODIDIO, Phillip. *Niemeyer: Oscar Niemeyer 1907 – A alvorada passada e futura*. Taschen, 2013.

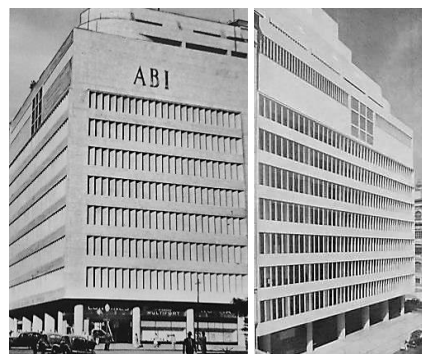
<sup>127</sup> CONDURU, Roberto. *Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno*. In: *Risco* (São Carlos), São Carlos, v. 2 (2005), p. 27.

No mesmo ano adveio o concurso nacional para a sede da Associação Brasileira de Imprensa (Figuras 104 e 105), idealizada pelo presidente da instituição Herbert Moses que, determinado a erigir uma obra moderna, restringiu a participação no júri de arquitetos e engenheiros indicados pelos órgãos oficiais. Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos formaram uma das três equipes que submeteram propostas visivelmente racionalistas<sup>128</sup>. A segunda compunha-se, entre seus membros, por Oscar Niemeyer<sup>129</sup> e a terceira, autora da proposta vitoriosa, era constituída pelos irmãos Marcelo e Milton Roberto. Inaugurada dois anos após a elaboração do projeto<sup>130</sup>, em 1938, a obra consiste no primeiro exemplar moderno em altura do país. Segundo Yves Bruand, o edifício “é prova de que uma evolução original no estudo de uma arquitetura funcional já se esboçava nos primeiros meses de 1936 – anterior à estadia de Le Corbusier, cuja contribuição foi decisiva, mas que correspondeu à aceleração de um processo já em marcha”<sup>131</sup>.

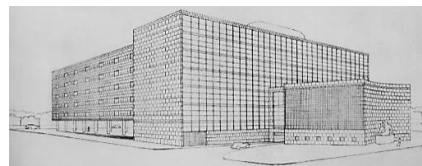
Simultaneamente, deu-se início ao concurso que iria selecionar um anteprojeto para a sede do Ministério da Educação e Saúde Pública em terreno situado na área central do Rio de Janeiro, onde antes abrigava o Morro do Castelo. As circunstâncias históricas que sucederam a premiação do projeto eclético de Archimedes Memória e Francisco Cuchet e que levaram à incumbência, atribuída a Lúcio Costa pelo político Gustavo Capanema por intermédio de Carlos Drummond de Andrade, de conceber outra solução foram incansavelmente narradas.



**Figura 103:** Albergue da Boa Vontade. Afonso Eduardo Reidy. Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 37.



**Figuras 104 e 105:** Elevações frontal e lateral da Associação Brasileira de Imprensa. Fontes: CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura Moderna Carioca (1937- 1969)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2013, p. 17 e *Arquitetura e Urbanismo*, n. 5/6 (setembro/dez. 1940), p. 14.



**Figura 106:** Primeiro anteprojeto para o Ministério da Educação e Saúde Pública. Lúcio Costa e equipe. Fonte: CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p.93.

<sup>128</sup> A proposta de Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos consta em CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 90.

<sup>129</sup> O anteprojeto de Oscar Niemeyer foi divulgado em PDF (setembro 1936), p. 261-73.

<sup>130</sup> Detalhadamente descrito em Pereira, Claudio Calovi. Os irmãos Roberto e o edifício da A.B.I.: uma história da modernidade arquitetônica brasileira. In: *Arqtexto*. Porto Alegre n.2 (2002), p. 138-151.

<sup>131</sup> BRUAND, YVES. Op. cit, p. 94.



Cabe, todavia, dados os propósitos a que se presta a presente dissertação, mencionar o remate do episódio, abordando-o independentemente dos controversos interesses adicionais que cooperaram para a vinda de Le Corbusier ao Brasil<sup>132</sup>. Lúcio Costa estendeu o convite a Carlos Leão, Affonso Eduardo Reidy e Jorge Machado Moreira, estes últimos autores de duas<sup>133</sup> das propostas submetidas ao concurso que são possíveis acessar. Ernani Vasconcellos e Oscar Niemeyer, devido aos seus postos de assistentes de Jorge Moreira e Lúcio Costa, respectivamente, foram agregados à equipe. O desfecho - que, visto sob uma segunda perspectiva, é a origem de um encadeamento de eventos - consistiu na segunda visita de Le Corbusier ao Brasil como consultor do projeto para sede do Ministério e da Cidade Universitária da Universidade do Brasil, para a qual foi estabelecida uma comissão de profissionais, em que constavam os arquitetos Lúcio Costa, Ângelo Bruhns e Firmino Saldanha, distinta daquela instituída para o anteprojeto do Ministério.

Tão logo concluído o primeiro anteprojeto (Figura 106, p.50) destinado ao Ministério da Educação e Saúde pela equipe de Lúcio Costa, enfrentando restrições da Divisão Técnica da Superintendência de Obras<sup>134</sup> e hesitante em relação ao resultado de seus esforços, enviou-se uma correspondência a Le Corbusier que expunha a proposta justificando brevemente, em meio à descrição das circunstâncias que atraía o franco-suíço, a adoção de determinado partido, a respeito do qual o Ministro solicitou o parecer do mestre<sup>135</sup>. Le Corbusier aportou ao Brasil em meados de julho, permanecendo durante 34 dias, ao longo dos quais se envolveu intensamente em ambos os ateliês. Seguiu-se ao anteprojeto inicial uma segunda proposta formulada por Le Corbusier em um sítio distinto daquele anterior, designado pelo mesmo arquiteto e localizado na Avenida Beira-Mar. Alguns dias antes de retornar a França, entretanto, foi requerido ao franco-suíço que esboçasse uma alternativa para a Esplanada do Castelo devido aos empecilhos óbvios à modificação de localidade. O esboço, criticado por Lúcio Costa na memória descritiva do projeto realizado<sup>136</sup>, foi desprezado, levando a equipe a arriscar-se em um partido original que, aprovado em meses posteriores a sua finalização, foi edificado sem muitas alterações.

<sup>132</sup> Mencionados em SANTOS, Cecília R. et alia. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987, p. 106-110.

<sup>133</sup> Ambos os projetos perseguem, nitidamente, a vertente funcionalista da arquitetura. A documentação da proposta de Moreira e Vasconcellos pode ser encontrada em CZAJKOWSKI, Jorge. *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999. O anteprojeto de Reidy está descrito em INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. *Affonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000.

<sup>134</sup> Responsável pelos pareceres que julgariam a adequação da proposta. A apreciação é transcrita em COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45*. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002, p. 89-96.

<sup>135</sup> Solicitação atendida por Le Corbusier em correspondência datada do dia 10/08/1936 e reproduzida em SANTOS, Cecília R. et alia. *Op. cit.*, p. 169-172.

<sup>136</sup> Publicada em *Arquitetura e Urbanismo* (julho/agosto 1939), p. 17-19.

A situação, apesar de infligir um profundo descontentamento a Le Corbusier, propiciou aos jovens arquitetos que com ele conviveram a absorção de seu espontâneo método de trabalho, incitando, em última instância, a liberdade com a qual os brasileiros interpretaram a doutrina corbusiana. Conforme Yannis Tsiomis, “para os brasileiros, as jornadas de 1936 têm uma importância indiscutível, porque chegam em um momento propício. Tão propício que, efetivamente, se constrói uma aliança em torno de um lugar de trabalho comum, prosseguindo cada um, todavia, em suas lutas particulares”<sup>137</sup>. E persiste asseverando: “Mais do que a descoberta da paisagem que conhecem, mais do que a audácia de entrar em confronto com ela, mais do que a gestão do território, mais do que a relação com o político, o que certamente atrai em Le Corbusier é a confirmação de uma *démarche* coerente e um método para enfrentar os problemas desta cidade e também de todo o Brasil”<sup>138</sup>. Atribui-se, ainda, ao contexto que compreende o projeto para o Ministério “o dilema da dependência que envolvia o desenvolvimento artístico brasileiro: ao buscar um símbolo de modernização nacional, os brasileiros abraçavam formas corbusianas e uma ideologia europeia. As formas e métodos de Le Corbusier foram facilmente aceitos porque eram vistos como apropriados ao clima do novo regime político brasileiro e as possibilidades técnicas de uma nação em processo de industrialização, em que o concreto armado era muito mais acessível do que o aço”<sup>139</sup>. A construção, iniciada em 1937, foi inaugurada oficialmente somente em 1945, ano em que o regime autoritário de Getúlio Vargas sucumbiria.

---

<sup>137</sup> TSIOMIS, Yannis. *Le Corbusier: Rio de Janeiro 1929 1936*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro: UNESCO, 1998, p. 33.

<sup>138</sup> TSIOMIS, Yannis. *Op. cit.*, p. 39.

<sup>139</sup> UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 37.

### 3.2. Os anos e as obras seguintes aos eventos de 1936 (1936-1945)

O Ministério da Educação e Saúde, em virtude das condições entre as quais foi elaborado, de sua qualidade arquitetônica e da repercussão universal obtida, converteu-se em uma obra canônica que forneceu a propulsão indispensável à aceitação de uma renovação no modo de projetar brasileiro. Conquanto categórica a função que desempenhou em benefício da arquitetura moderna nacional, foi consequência de um estado de espírito que evoluiu em direções plurais e, logo, reverteu-se em outras obras notáveis. O Aeroporto Santos Dumont<sup>140</sup> (1937-44), cujo projeto é de autoria de Marcelo e Milton Roberto, decorreu de um concurso nacional estabelecido em 1937. Concebeu-se, às margens da Baía de Guanabara, um prisma estendido ao longo de um eixo longitudinal (Figura 107) que organizava o deslocamento dos principais fluxos e ao redor do qual foram concentrados os balcões das companhias aéreas, os sanitários e as salas comerciais destinadas, entre outros, aos cafés e revisteiras.

No segundo pavimento, voltados ao átrio central, estabeleceram-se os escritórios e os restaurantes. Voltou-se a elevação leste (Figura 108), contígua à pista de pouso, ao cenário natural - reforçado pelo uso de extensões envidraçadas que foram possibilitadas, sobretudo, pela estrutura independente em concreto armado - enquanto que o comprimento oeste (Figura 109), dirigido à cidade, era protegido pelos elementos verticais e fixos de proteção solar. Perpendicular ao eixo principal anexou-se um volume onde as circulações verticais foram distribuídas. Segundo Lauro Cavalcanti, “a proposta vitoriosa soube aproveitar a paisagem por meio de uma arquitetura que, paralela à orla e aplicando princípios modernos, utilizava os pilotis de modo a liberar a vista e integrá-la no contexto da cidade”<sup>141</sup>. A construção prolongou-se por sete anos, durante os quais múltiplas modificações foram impostas à



**Figura 107:** Vista geral do Aeroporto Santos Dumont. Marcelo e Milton Roberto.

Fontes: CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura Moderna Carioca (1937- 1969)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2013, p. 50.



**Figura 108:** Elevação principal do Aeroporto Santos Dumont. Marcelo e Milton Roberto.

Fonte: *Quando o Brasil era moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 210.



**Figura 109:** Elevação posterior do Aeroporto Santos Dumont. Marcelo e Milton Roberto.

Fontes: MINDLIN, Henrique Ephem. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 248.



**Figura 110:** Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova Iorque. Fonte: *Arquitetura e Urbanismo (maio/junho 1939)*, p. 17.

<sup>140</sup> Publicado em *Architecture d'Aujourd'hui*. Paris: Groupe Expansion, n.13/14 (Septembre 1947), p. 66.

<sup>141</sup> CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura Moderna Carioca (1937- 1969)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2013, p. 50.

concepção inicial, encerrando-se, finalmente, em 1944.

Ao fim de 1937, o Ministério do Trabalho, da Indústria e do Comércio anunciou o concurso para o Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque de 1939<sup>142</sup> (Figura 110, p. 53), cujas aspirações eram, entre outras, estimular a indústria e deliberar acerca da civilização moderna, fornecendo uma visão do “Mundo de Amanhã”. As pretensões de júri<sup>143</sup>, de acordo com que propunha o evento, consistiam em exprimir através de uma arquitetura contemporânea a cultura e o progresso nacionais. O primeiro e segundo prêmios foram ofertados, respectivamente, a Lúcio Costa, pelo *espírito de brasilidade* manifesto em sua proposta, e a Oscar Niemeyer, em razão da funcionalidade contemplada. Ambos os arquitetos conceberam em parceria com Paul Lester Wiener - contratado para o projeto de exposição - uma terceira concepção, cujos intentos foram descritos por Lúcio Costa como segue<sup>144</sup>:

“Um Pavilhão de exposição deve apresentar características de construção provisória e não simular artificialmente obra de caráter permanente.

Em uma terra industrial e culturalmente desenvolvida como os Estados Unidos e em uma Feira em que tomam parte países mais ricos e “experimentados” que o nosso, não se poderia razoavelmente, pensar em sobressair pelo aparato, pela monumentalidade ou pela técnica. Procurou-se, então, interessar de outra maneira: fazendo-se um Pavilhão simples, pouco formalístico, atraente e acolhedor, que se impusesse não pelas suas proporções, que o terreno não é grande, nem pelo luxo, que o país ainda é pobre, mas pelas suas qualidades de harmonia e equilíbrio e como expressão, tanto quanto possível pura de arte contemporânea.”

O projeto transcendia o *International Style*, conferindo-lhe leveza e fluidez espacial. A união entre linhas retas e curvas, horizontalidade e verticalidade, racionalidade - inerente na consideração dos aspectos funcionais e técnicos do projeto - e a sensibilidade da abordagem plástica alçaram o Pavilhão a obra a uma das mais prestigiadas da exibição. Adaptada em um terreno irregular de esquina e adjacente ao Pavilhão Francês, a edificação configurava um “L” ligeiramente desvirtuado ao qual foram somados volumes que expunham a fauna e a flora brasileira, além da rampa que possibilitava o acesso ao pavimento superior. No térreo, o pórtico de entrada - recinto suscitado pela elevação da rampa - encaminhava o acesso ao salão de exposições, onde se distribuíam a um lado, sequencialmente, o balcão de informações, o café e o restaurante-bar, acrescido de cozinha, depósito e pista de dança. No pavimento superior, à área de exposições, de onde uma escada conduzia ao mezanino de forma livre, uniu-se o auditório e o escritório.

<sup>142</sup> O projeto e o contexto que o envolveu são minudenciados em COMAS, Carlos Eduardo Dias. A feira mundial de Nova York de 1939: O pavilhão brasileiro = New York world's fair of 1939 and the brazilian pavilion. In: Arqtexto. Porto Alegre, RS n.16 (2010), p. 56-97.

<sup>143</sup> O Termo do Julgamento do Concurso de Anteprojetos para o Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York foi publicado em Arquitetura e Urbanismo (março/abril 1938), p. 99.

<sup>144</sup> A concisa justificativa do projeto foi publicada originalmente na revista Arquitetura e Urbanismo, no número de maio/ junho 1939 e reproduzida em COSTA, Lúcio; XAVIER, Alberto. Lúcio Costa: Sobre arquitetura. 2. ed. Porto Alegre: UniRitter, 2007.

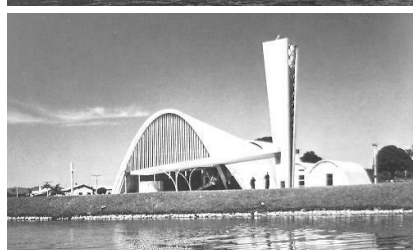
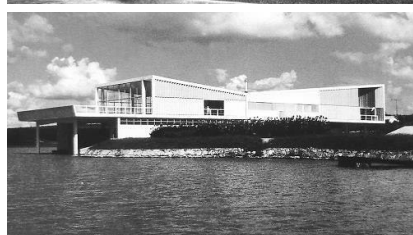
O tratamento das fachadas de frente, voltada a sudoeste, e de fundos, a nordeste, é antagônico: enquanto que na elevação frontal a variedade é celebrada pela combinação do rendilhado impresso pelo emprego de tijolos vazados, da solidez do concreto e da transparência do vidro, na fachada oposta a monumentalidade é expressa pela colunata em aço permeada pelas dimensões envidraçadas (Figura 111). Conforme Comas, “o violento contraste entre elevações de rua e de jardim é comparável ao contraste entre fundo de palco e cortina de cenário. A teatralidade convém a um tipo de edifício que não deve durar mais que uma temporada, como uma peça em cartaz<sup>145</sup>”. O Pavilhão do Brasil foi demolido em 1941, porém o êxito alcançado pela composição perdurou, propiciando a seus autores e, sobretudo, a Oscar Niemeyer uma proeminência que seria acompanhada por valiosas oportunidades profissionais, como o Grande Hotel de Ouro Preto<sup>146</sup> (Ouro Preto, MG, 1940) e o Complexo da Pampulha<sup>147</sup> (Belo Horizonte, MG, 1942-43 – Figuras 112, 113 e 114).

A aprovação unânime do Pavilhão Brasileiro foi prosseguida de uma exposição organizada pelo *Museum of Modern Art* de Nova Iorque, inaugurada em 1943 e planejada “desde janeiro de 1942, antes de o Brasil entrar na guerra ao lado dos Aliados. É notório que considerações extras disciplinares não são alheias ao fato, a Política de Boa Vizinhança de Roosevelt e a própria carência de material para exposições.”<sup>148</sup> Todavia, ignoradas as intenções políticas ou de segunda natureza que cercaram a exibição, a mostra percorreu o continente americano e o consequente catálogo-livro, denominado *Brazil Builds: Architecture New and Old 1642-1942*, introduziu aos principais



**Figura 111:** Fachada posterior e jardim do Pavilhão Brasileiro na Feira Internacional de Nova Iorque.

Fonte: UNDERWOOD, David K. Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 54.



**Figuras 112, 113 e 114:** Complexo da Pampulha - Cassino, Iate Clube e Igreja São Francisco de Assis. Oscar Niemeyer.

Fonte: UNDERWOOD, David K. Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 61, 65 e 68.

<sup>145</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Afonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45.* Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002, p. 186.

<sup>146</sup> Tratado em Comas, Carlos Eduardo Dias. *O passado mora ao lado: Lucio Costa e o projeto do Grand Hotel de Ouro Preto, 1938/40.* In: *Arquitextos*, São Paulo n.122 (julho 2010), p. 1-9.

<sup>147</sup> Abordado em Comas, Carlos Eduardo Dias. *O encanto da contradição: conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer.* In: *Arquitextos*. Texto especial, São Paulo n.11 (setembro 2000), p. 1-3.

<sup>148</sup> Segundo COMAS, Carlos Eduardo Dias, op. cit., p. 2.

centros mundiais um panorama arquitetônico brasileiro, inserido em um contexto delineado pela evolução histórica do país, constituído de uma seção de arquitetura antiga, - plena de edificações neoclássicas, vernáculas e eclética - e uma seção de arquitetura moderna, ambas descritas por Philip L. Goodwin e visualizadas, em sua maioria, através das fotografias de G. E. Kidder Smith. Em meio às obras modernas expostas no catálogo, constava a Obra do Berço, “o primeiro projeto executado de Oscar Niemeyer.”<sup>149</sup>

### 3.2.1. Obra do Berço (Rua Cícero Góis Monteiro 19, Rio de Janeiro/ RJ, 1937)

Distribuída linearmente aos limites de um terreno posicionado no encontro da Rua Cícero Góis Monteiro e Av. Epitácio Pessoa (Figura 115), às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, a edificação caracteriza-se pela articulação de dois volumes que convergem a faces distintas. O primeiro, orientado em sentido oeste e com frente para a Lagoa, ergue-se em um prisma regular de quatro pavimentos. O outro, em direção norte e voltado a Rua Cícero Góis Monteiro, traduz-se em um “L” de dois andares coroado por um terraço-jardim e cuja maior aresta encontra-se perfeitamente alinhada ao lado sul do bloco adjacente, conformando ao todo um “U” assimétrico.

Concebida de acordo com os *Cinco Pontos da Nova Arquitetura*, a concepção incorpora a estrutura independente em concreto armado, o terraço-jardim, a planta e a fachada livres. O ingresso (Figura 119), pela Rua Cícero Góis Monteiro, ocorre através da reentrância volumétrica que é protegida pelo balanço do pavimento superior (Figura 120) e conduz a um eixo longitudinal de circulação horizontal que abrange ambos os extremos do edifício no pavimento térreo. A circulação encaminha, em sentido leste, ao lactário, à cozinha e ao sanitário. Paralelamente ao corredor encontram-se as salas de consulta e, em direção a Av. Epitácio Pessoa, concentram-se a

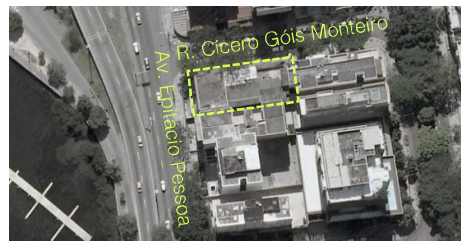
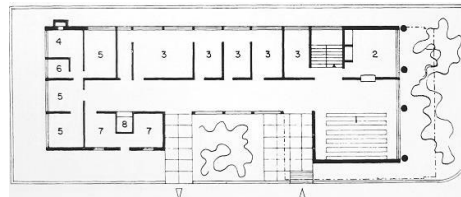
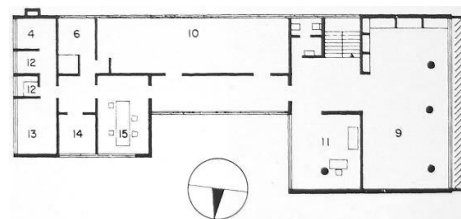


Figura 115: Localização da Obra do Berço.

Modificado de: Google Earth. Acessado em maio de 2014.



Legenda: 1 - Espera; 2 - Recepção; 3 - Sala de consulta; 4 - Cozinha; 5 - Funcionários; 6 - Sanitários; 7 e 8 - Preparação e Distribuição de leite.



Legenda: 9 - Costura; 10 - Berçário; 11 - Direção; 12 - Depósito; 13 - Enfermaria; 14 - Sala de Isolamento; 15 - Refeitório.



Legenda: 16 - Salão de estar

Figuras 116, 117 e 118: Obra do Berço. Plantas do térreo, do segundo e terceiro pavimentos.

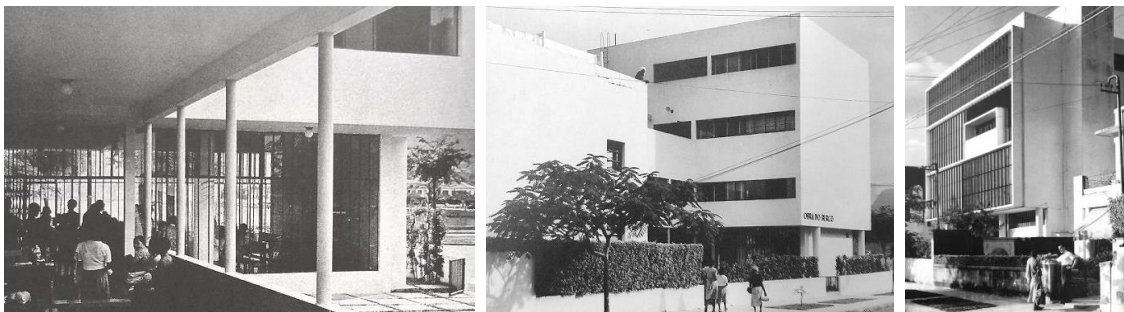
Fonte: MINDLIN, Henrique Ephim. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 166.

<sup>149</sup> Conforme CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 248.

sala de atendimento, a secretaria e a circulação vertical. Da escada alcança-se, no segundo pavimento, a sala de costura - ocupando a plena extensão da vista para a Lagoa - e a sala da direção. O corredor de circulação horizontal – restrito, neste pavimento, ao centro do sólido – encaminha, em sequência, à enfermaria, ao sanitário, à cozinha, aos depósitos, à ala de isolamento e ao refeitório. No terceiro pavimento, conectado ao terraço-jardim, dispõe-se outra ampla enfermaria e, no último pavimento, a sala de uso múltiplo. Sobre os elementos verticais móveis de proteção solar na fachada oeste (Figura 121), voltada ao cenário composto pela Lagoa, Niemeyer justifica seu emprego<sup>150</sup>:

“Situada à Avenida Epitácio Pessoa e dispendo de salas de estar e trabalho, impunha-se logicamente que, apesar da orientação desfavorável para esse lado, procurássemos localizá-las aproveitando para as mesmas o panorama da lagoa. Verificamos que uma solução de proteção fixa, não resolveria. A variação da trajetória solar nos equinócios anularia qualquer proteção, a menos que a inclinação das placas fosse determinada em função da época do ano mais desfavorável, o que, além de uma inclinação demasiada, nos traria a perda quase total da vista da lagoa. A solução que adotamos resolve de modo definitivo o problema. Consiste num sistema de painéis giratórios de eixo vertical, armados em ferro e 'Eternite', manobrados manualmente. Como elemento plástico, também interessa pelo aspecto leve e funcional que apresenta e ao qual a necessidade técnica de dividir em painéis que trabalhem isolados ainda mais vem acentuar.”

Estudiosos incluem a Obra do Berço como o marco derradeiro da “experimentação teórica e a imagem racionalista cartesiana de linguagem corbusieriana baseada no amor à linha reta”<sup>151</sup> que caracterizariam, segundo alegado, as soluções arquitetônicas idealizadas no princípio de sua carreira, fundamentada na compreensão analítica da obra de Le Corbusier e de Lúcio Costa – “a partir dos quais foi buscando a sua própria linguagem gráfica” - que precedem o advento dos contornos sinuosos inerentes à sua identidade profissional.



**Figuras 119, 120 e 121:** Obra do Berço: Vista da recepção e perspectivas desde a Rua Cícero G. Monteiro e Av. Epitácio Pessoa. Fontes: CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 250; UNDERWOOD, David K. Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil. New York, US: Rizzoli, 1994, p. 28 e 31.

<sup>150</sup> Em NIEMEYER, Oscar. A proteção da fachada oeste por "brise soleil". In: Revista Municipal de Engenharia, Rio de Janeiro, v.6, n.3 (maio 1939), p.282-3.

<sup>151</sup> Em SEGRE, Roberto; BARKI, José. Niemeyer jovem: o amor à linha reta. In: Projeto/design n.345 (novembro 2008), p. 90-97.

### 3.2.2. Edifício Tapir (Rua Senador Vergueiro 66, Rio de Janeiro/RJ, 1939-1941)

Localizado em um terreno próximo à confluência da Rua Senador Vergueiro e da Rua Tucumã (Figura 122), a alguns metros da Praia do Flamengo, o edifício de quatorze pavimentos concebido por Jorge Machado Moreira através da união de um prisma regular adjacente às divisas e significativamente afastado da borda limítrofe à rua - entremeio que cedeu lugar ao jardim elaborado por Roberto Burle Marx – e um polígono quadrilátero. O projeto previa, originalmente, um subsolo que acolhia os automóveis e um térreo ocupado por apartamentos. No projeto executado, contudo, a edificação foi suspensa pelos *pilotis* e as garagens permaneceram no térreo, aos fundos do lote, sendo acessadas por passagens contíguas às bordas laterais do terreno.

No térreo encontram-se, ainda, erigidos no centro do lote e protegidos pela projeção do pavimento superior, o hall principal que antecede o elevador social, precedido pelo vestíbulo de entrada (Figura 125) e flanqueado pelas salas dos medidores, e o hall de serviço, através do qual é possível alcançar o elevador, a escada e um dos depósitos de lixo. Inseridos no pavimento térreo da torre quadrilátera estão o apartamento do porteiro, acessado independentemente a sudeste, e a casa de bombas, cujo ingresso volta-se a sudoeste. Observa-se, no pavimento tipo, a conformação de dois apartamentos distintos. Ambos compõem-se de um sanitário e três quartos, dois voltados a sudoeste e um a nordeste, porém o maior contém duas salas e um balcão de perfil orgânico que, alternado na fachada frontal, demarca-o em detrimento ao menor. Cada apartamento possui um dormitório de empregada e um sanitário de serviço, ambos inscritos na torre poligonal e dirigidos aos fundos do terreno.

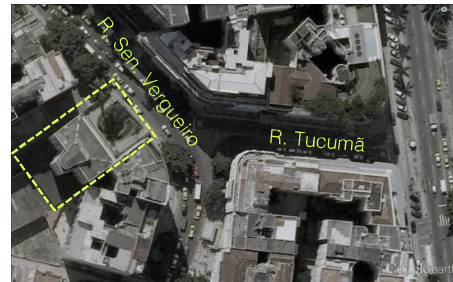
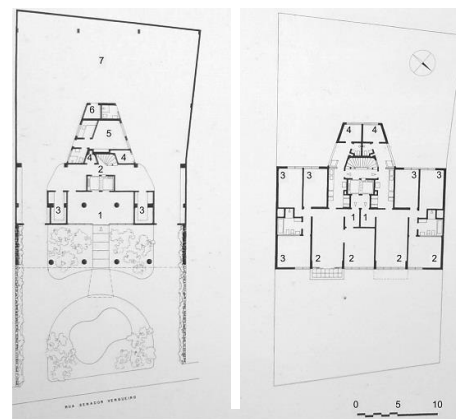


Figura 122: Localização do Edifício Tapir.

Modificado de: Google Earth. Acessado em maio de 2014.



Legenda: **Térreo:** 1 e 2 - Hall; 3 - Medidores; 4 - Depósito de lixo; 5 - Apartamento do porteiro; 6 - Bombas; 7 - Garagem. **Pavimento tipo:** 1 - Hall; 2 - Sala; 3 - Dormitório; 4 - Dependência de empregado.

Figuras 123 e 124: Versão definitiva do projeto para o Edifício Tapir. Plantas do térreo e do pavimento tipo. Modificado de: CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 74.



Figura 125: Vestíbulo sob pilotis, precedido pela marquise de entrada. Fonte: CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 72.





**Figuras 126, 127 e 128:** Primeira versão do projeto para o Edifício Tapir. Plantas do subsolo, do térreo e do pavimento tipo. Fonte: CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 74.

**Figuras 129 e 130:** Elevações frontal e posterior. Fonte: CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 73 e 75.

O núcleo de circulação vertical - configurado por um elevador social dotado de hall próprio, um elevador de serviço e uma escada - foi posicionado na articulação entre os dois prismas que conformam o edifício e ao seu redor situam-se a cozinha e a área de serviço, efetuando a transição entre o cômodo destinado ao funcionário e as peças remanescentes. Idealizado a partir de rigorosa modulação, o edifício contrapõe à composição monolítica - que, devido às longas aberturas, é horizontalmente enfatizado - as formas sinuosas presentes no paisagismo, na marquise suportada pelos tirantes de aço e no volume superior onde foram instalados reservatório e casa de máquinas. O apartamento de cobertura acomoda-se plenamente nos dois últimos pavimentos, distinguindo-se pelo balcão corrido, pelo recuo em relação aos andares inferiores e pela inclinação dos planos laterais que o encerra, rematando uma organização tripartite que permite prever a formação clássica do seu autor e seu apreço pelas regras compositivas.

Ao progresso da obra de Jorge Machado Moreira associa-se a existência de duas fases díspares. A primeira caracteriza-se pela experimentação controlada e advém da austeridade de formas em uma linguagem estritamente racionalista, exemplificada pelo Edifício Amapá (Rua Senador Vergueiro, Rio de Janeiro/RJ, 1934) que, embora antecipe vocabulários desenvolvidos posteriormente, apresenta uma configuração cartesiana e organização clássica. Em um segundo momento<sup>152</sup> de produção arquitetônica, soluções exemplares consagradas foram mescladas a inovações, resultando em uma arquitetura amadurecida e carregada de conotações regionalistas que combina elementos vazados em cerâmica e quebra-sóis de madeira com pedra, vidro e metal. Evidencia-se, no Tapir, a variação comedida de elementos, entre os quais os ladrilhos cerâmicos instalados sob os pilotis e criados por Burle Marx. A liberdade no tratamento das elevações (Figuras 129 e 130), acanhada nesta obra do arquiteto, seria, à semelhança da diversidade de materiais, aprimorada em obras posteriores.

<sup>152</sup> Há divergências quanto à data de inauguração da segunda fase profissional de Jorge M. Moreira. Alex Nicollaeff defende que a mudança ocorre na década de 40, após a experiência com Le Corbusier e a equipe do Ministério da Educação e Saúde, conforme apresentado em *Jorge Moreira: Qualidade e permanência*. In: *AU – Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, n.49 (agosto/setembro/1993), p.85-94. Roberto Segre menciona a década de 50 em *A ortodoxia corbusiana na obra de Jorge Machado Moreira*. In: *Projeto/Design*. São Paulo, n.289 (março 2004), p. 20-24.

### 3.3. A consolidação de sintaxes compositivas (1945-56)

Em uma circunstância histórica na qual as nações desenvolvidas padeciam das mazelas legadas pela Segunda Guerra Mundial, o Brasil encaminhava-se à redemocratização, alcançada através da eleição do presidente Eurico Gaspar Dutra, em 1946, inaugurando uma república populista alinhada às políticas norte-americanas e reconhecida pelo liberalismo econômico, assinalado pela restrita intervenção do Estado na economia brasileira, pelo incentivo ao estabelecimento de empresas estrangeiras e pela importação de bens de consumo na medida em que os mercados internacionais retomavam a plena capacidade de suas indústrias. Sobrevieram às modificações da realidade brasileira a expansão imobiliária e a construção indiscriminada propendendo ao lucro, porém a arquitetura persistiu como insígnia do desenvolvimento da nação e sua exportação visava retratá-la positivamente na devastada cena mundial, o que, de fato, sucedeu. A apreciação externa, em um contexto genérico<sup>153</sup>, “valorizou na experiência brasileira a capacidade de adaptação dos princípios formulados na Europa e nos Estados Unidos às peculiaridades climáticas, técnicas e culturais do país.”<sup>154</sup>

A veiculação da poética brasileira de inspiração corbusiana em consolidação ao longo das décadas de quarenta e cinquenta – iniciada por *Brazil Builds* e seguida por múltiplos periódicos internacionais da envergadura de *Architecture d’Aujourd’hui*, *Domus* e *Architectural Record* – foram subsidiadas, adicionalmente, por duas publicações: *Latin American Architecture Since 1945*<sup>155</sup>, de Henry-Russel Hitchcock e *Modern Architecture in Brazil*<sup>156</sup>, do arquiteto paulistano Henrique E. Mindlin. No primeiro, o conceituado historiador norte-americano expõe, em meio a exemplares de outras nações latino-americanas, obras de Rino Levi, Osvaldo A. Bratke, Marcelo e Milton Roberto, Sérgio Bernardes, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreira e, evidentemente, Lúcio Costa, a quem foi tributada a reponsabilidade pela “reviravolta criativa que a arquitetura brasileira adotou ao fim dos anos trinta”<sup>157</sup>. O autor salienta, porém, que todos os arquitetos envolvidos na concepção do Ministério da Educação e Saúde “partilharam a formação da nova arquitetura e juntaram-se na invenção de seus mais característicos recursos formais”<sup>158</sup>, entre os quais estão assinalados o telhado em borboleta e os dispositivos de controle da

---

<sup>153</sup> A estima devotada à arquitetura produzida no Brasil naquela ocasião não foi unânime. A partir da década de 50, passado o entusiasmo gerado pela surpresa, alguns indivíduos, especialmente, o designer suíço Max Bill e o italiano Bruno Zevi, posicionaram-se avessos à inventividade plástica flagrantes em certas concepções nacionais e a utilização indiscriminada dos trejeitos corbusianos. Ambos os discursos encontram-se reproduzidos em XAVIER, Alberto (Org.). Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

<sup>154</sup> ANDREOLI, Elisabetta; FORTY, Adrian (Orgs.). *Arquitetura Moderna Brasileira*. London: Phaidon Press, 2004, p. 58.

<sup>155</sup> O catálogo resulta de uma exposição promovida em 1955 pelo Museum of Modern Art de Nova York, em um primeiro esforço de aproximação política via intercâmbio cultural. Conforme SEGAWA, Hugo. Op. cit., p. 108.

<sup>156</sup> Publicado originalmente no ano de 1956 em inglês e alemão, sendo traduzido para o francês em 1957 e para o português em 1999.

<sup>157</sup> Tradução livre. HITCHCOCK, Henry-Russel. *Latin American Architecture: Since 1945*. New York: The Museum of Modern Art, 1955, p. 30.

<sup>158</sup> HITCHCOCK, Henry-Russel. Op. cit., p. 30.

incidência solar. Não obstante, de acordo com Zilah Quezado, “*Latin American Architecture Since 1945* nunca alcançou o sucesso de público ou de crítica de *Brazil Builds*”<sup>159</sup>, imputando o fraco impacto ao tratamento analítico prestado às edificações “como sucessos ou fracassos de uma formulação estética”<sup>160</sup>. A publicação de Mindlin, em oposição, ao descrever o abrangente panorama onde estão inseridas as concepções dos arquitetos cariocas, as condições em que foram criadas e os obstáculos superados, ofereceu uma autêntica e ampliada visão do movimento moderno brasileiro. A maioria das obras abordadas nesta dissertação integra o elenco de presumida relevância que foi divulgado em *Modern Architecture in Brazil*.

Nos anos 50, conforme obras expostas por Mindlin demonstrariam, intensificou-se “a busca de domínio tecnológico e reinterpretação do arsenal de técnicas e materiais colocados à disposição de nossa economia dependente. Os projetos revelam maior acuidade técnica e as obras se apresentam com esmero construtivo ausente nas duas primeiras décadas. Certo segmento da produção arquitetônica apropria-se desse avanço aliando-o à fonte sempre inesgotável de Le Corbusier, experimentando as amplas possibilidades do uso do concreto aparente”<sup>161</sup>, dos quais o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de autoria de Affonso E. Reidy, consiste um reputado protótipo. Das difusas considerações acerca da aplicação dos princípios projetuais modernos propagados desde meados dos anos trinta e das irreverentes traduções individuais que as prosseguiram pelas décadas seguintes eclodiram inúmeras sintaxes arquitetônicas que, embora em sua maioria simpatizante da arquitetura consagrada pelo Ministério da Educação e Saúde Pública e logo, dotadas de familiaridades, nem sempre configuravam sinônimos. Lauro Cavalcanti infere a existência de diversas matrizes sobre as quais germinou a arquitetura carioca, salientando o desempenho da paisagem exuberante do Rio de Janeiro e do intermédio do paisagismo de Burle Marx sobre as construções modernas. Alega, igualmente, que dadas as distinções entre as arquiteturas de Lúcio Costa, Affonso Reidy, Irmãos Roberto, Oscar Niemeyer, Sergio Bernardes e Jorge Moreira e, “ainda que admitindo a existência de alguns traços comuns – a interação de espaços externos e internos sendo, talvez, a principal – mais prudente é nos referirmos a esses arquitetos como integrantes de ‘Escolas Cariocas’ (...)”<sup>162</sup>. Determinado entendimento das concepções cariocas desenvolvidas em concordância aos moldes modernos contesta a mítica compreensão de homogeneidade arquitetônica corroborada, inicialmente, através dos rótulos<sup>163</sup> atribuídos, sobretudo, pelos críticos e historiadores norte-americanos e europeus.

<sup>159</sup> QUEZADO, Zilah Deckker. *Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil*. London: Spon, 2001, p. 165.

<sup>160</sup> QUEZADO, Zilah Deckker. *Op. cit.*, 166.

<sup>161</sup> XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pini: Fundação Vilanova Artigas, Rio de Janeiro: RIOARTE, 1991, p. 25.

<sup>162</sup> CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura Moderna Carioca (1937- 1969)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2013, p. 11.

<sup>163</sup> Dentre as quais Segawa destaca Brazilian School, Cariocan School e Neobarroco. *As origens dos rótulos atribuídos, contudo, devem ser recebidas como produto de uma revisão da prática da arquitetura que se processou*

A propósito da atuação protagonizada por Le Corbusier no surgimento de uma tradição arquitetônica moderna brasileira, que à época resumia-se em âmbitos internacionais à arquitetura produzida, principalmente, no Rio de Janeiro, um crítico em particular parece reconhecê-la segundo a clareza intelectual comumente provinda do distanciamento temporal. Giulio Carlo Argan afirmou: “O ‘fenômeno’ da arquitetura moderna tem hoje no Brasil, mais que em qualquer outro país, dimensões imponentes; e este fato, por si só, nos parece deveras importante. A presença de Le Corbusier marcou uma época, assim como no Cinquecento, a chegada de Sebastiano Serlio à França ou, no Seicento, o retorno de Inigo Jones à Inglaterra, com os textos de Palladio e Scamozzi; e tenha-se em conta que, também neste caso, formas que haviam nascido de uma genuína busca de estilo deram lugar, talvez mais que em seus países de origem, a amplo desenvolvimento da arquitetura civil e a profunda reforma dos costumes, com resultados sociais positivos. As formas permaneceram basicamente o que eram, visto que se procurava justamente um cânone, mas sua aplicação se deu mediante adaptações e mudanças de escala que acabaram por produzir profundas mudanças de estilo. Também Le Corbusier foi, para os arquitetos brasileiros, um cânone e nada mais que um cânone (e quem poderia negar que Le Corbusier seja o mais ‘canônico’ dos arquitetos europeus?); mas o fato importante é que os arquitetos brasileiros, após terem escolhido como exemplo aquele que julgavam ser o mais tipicamente ‘europeu’ dentre os expoentes do movimento moderno, o tenham tomado como guia para o desenvolvimento de um amplo e indubitavelmente coerente programa construtivo”<sup>164</sup>.

### 3.3.1. Sede do Banco Boa Vista (Praça Pio X, 118, Rio de Janeiro/RJ 1946)

Construído em um lote localizado na convergência entre a Rua da Quitanda, a Praça Pio X e a Avenida Presidente Vargas no centro do Rio de Janeiro (Figura 131), sítio de uma reforma urbanística promovida pelo francês Alfred Agache “que previa um recuo no térreo para obter uma calçada larga, protegida por uma galeria coberta obtida pelas altas colunas que sustentavam os prédios cujas fachadas avançavam até o limite dos meios-fios”<sup>165</sup>, o edifício de quatorze pavimentos<sup>166</sup> concebido por Oscar Niemeyer molda-se ao tecido circundante através do respeito às normas de ocupação sem, todavia, renegar os princípios racionalistas que, devido a uma inventiva interpretação, resultaram

---

*no segundo pós-guerra – e não somente da prática, mas da revisão historiográfica que se sucedeu na Europa e nos Estados Unidos por uma crítica especializada que, obviamente, não deixou de sentir os efeitos corrosivos do conflito mundial.* Em SEGAWA, Hugo. Op. cit., p. 103,

<sup>164</sup> O artigo, *Arquitetura Moderna no Brasil*, foi publicado originalmente em *Comunità* n. 24 (1954), p. 48-52 e reproduzido, com a tradução de Ana Luiza Nobre, em XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 170-75.

<sup>165</sup> CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura Moderna Carioca (1937- 1969)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2013.

<sup>166</sup> Publicado na edição dedicada à arquitetura brasileira de *Architecture d’Aujourd’hui*, n. 42/43 (Août 1954), p. 42-43.

em uma obra “que se une à vida e à escala de uma rua pequena, movendo-se com os feirantes”<sup>167</sup>. No subsolo, acomodaram-se, entre outras peças, cofre, instalações sanitárias, salas destinadas ao depósito de arquivos e aos equipamentos elétricos. No térreo, estabeleceram-se dois ingressos na face sul, voltada a Av. Presidente Vargas: através da entrada afastada da esquina alcança-se o vestíbulo onde foi fixado o núcleo de circulação vertical, constituído por dois elevadores e uma escada confinada que possibilitam o acesso aos andares superiores da construção; a outra passagem conduz ao pavimento térreo da agência bancária. Concebeu-se uma terceira abertura dirigida a oeste, posicionando-a no intercolúnio central de um plano sinuoso erigido em tijolo de vidro que se ajusta a seis pilares de concreto e que resguarda, em seu interior, um espaço destinado ao atendimento da clientela, opulentemente iluminado e definido por um longo balcão, igualmente tortuoso, em granito (Figura 136, p. 64). A liberdade formal manifesta na curva translúcida do térreo (Figura 137, p.64) - que seu autor afirmou atender a questões de estabilidade e conformação de mobiliário - confere continuidade às pesquisas plásticas que o arquiteto vinha desenvolvendo desde o mezanino do Pavilhão Brasileiro da Feira Mundial de Nova Iorque<sup>168</sup>, de 1939, à marquise ondulante em concreto armado, “cujas linhas acompanham o contorno da pequena ilha sobre a qual está situada”<sup>169</sup>, presente na Casa do Baile, em Pampulha (Belo Horizonte, MG 1942). Devido ao arranjo, o deslocamento público manteve-se concentrado nas imediações da quina edificada e contígua ao encontro da Rua da Quitanda com a Praça Pio X.

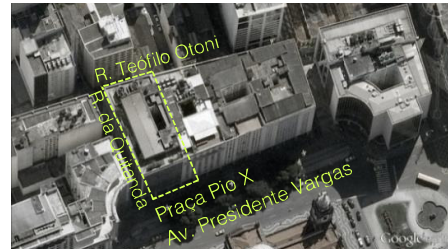
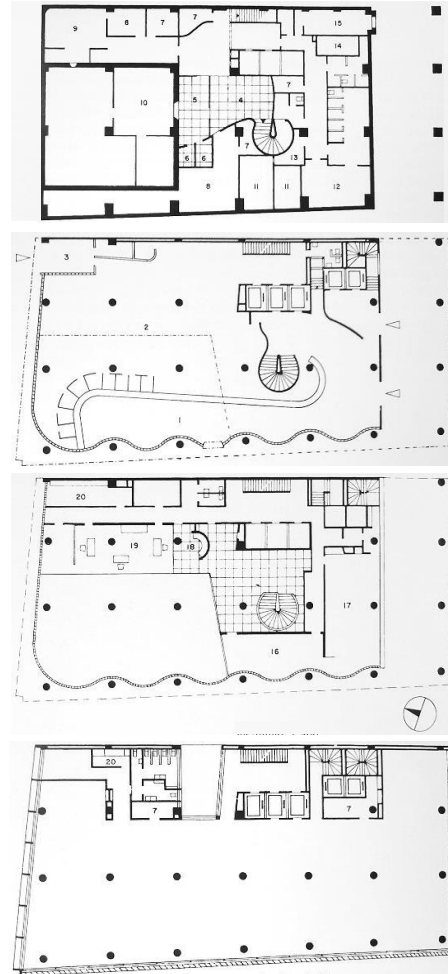


Figura 131: Localização da Sede do Banco Boa Vista. Modificado de: Google Earth. Acessado em maio de 2014.



Figuras 132, 133, 134 e 135: Banco Boa Vista. Plantas do subsolo, térreo, mezanino e do pavimento tipo. Fonte: MINDLIN, Henrique Ephim. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p.228.

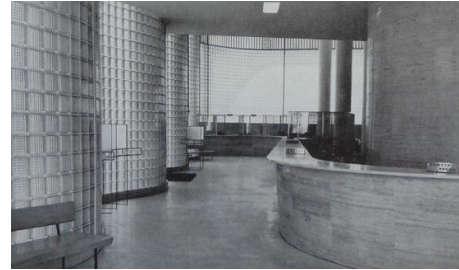
<sup>167</sup> PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven, Connecticut: Yale University, 2008, p. 132.

<sup>168</sup> O qual, de maneira análoga ao plano vertical sinuoso do Banco Boa Vista, alternava ora à frente e ora atrás dos pilares metálicos.

<sup>169</sup> UNDERWOOD, David Kendrick. *Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 66.

Sobre o térreo, assentou-se um mezanino, abrigo dos escritórios, da sala da presidência e das salas de conferência, que é acessado por uma escada helicoidal e três elevadores posicionados no segundo vão estrutural - desconsiderando-se a galeria externa e estimando a contagem de sul a norte. No terceiro pavimento, último nível integrante da ativa base envidraçada, foi distribuído, sequencialmente desde o núcleo de circulação vertical, o recinto destinado ao repouso dos empregados, os consultórios de assistência médica e odontológica - posicionado centralmente, entre o poço de luz e o jardim de inverno - o salão de festas e a cozinha, ambos compartilhando a extremidade norte do andar. Na contiguidade da empena leste do pavimento tipo, concentram-se os serviços, tal qual a circulação vertical e os sanitários - em cujas adjacências escavaram-se o prisma no intuito de criar uma reentrância competente em fornecer a iluminação natural e a ventilação apropriadas - consentindo flexibilidade e continuidade ao espaço remanescente.

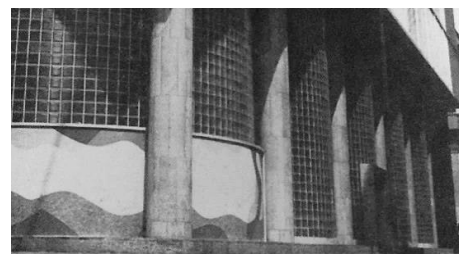
Os croquis elaborados pelo arquiteto demonstram a atenção dada à concepção das fachadas, cujas exigências abrangiam as condições adequadas de insolação, iluminação e privacidade. Na fachada sul (Figura 138), a demarcação dos níveis ocorre pela conservação de cintas em concreto, entre as quais está inserida a modulação dos painéis envidraçados. Na cobertura, rompe-se o padrão originando o coroamento, formado por um rasgo alongado protegido em suas extremidades por elementos verticais. A fim de satisfazer as necessidades dos usuários, empregou-se *brise-soleil* horizontal móvel na fachada norte, à Rua Teófilo Otoni, inserindo-o em uma profunda grelha de concreto armado, e a oeste (Figura 139), orientados à Rua da Quitanda, quebra-sóis verticais coloridos em uma gradação que parte do branco nos andares inferiores ao azul escuro nos andares



**Figuras 136, 137 e 138:** Perspectiva interna do térreo do Banco Boa Vista. Plano curvilíneo contíguo à Rua da Quitanda. Elevação principal, orientada a sul, do Edifício-Sede do Banco Boa Vista. Fonte: PHILIPPOU, Styliane. Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence. New Haven, Connecticut: Yale University, 2008, p. 132; [www.niemeyer.org](http://www.niemeyer.org) e Architecture d'Aujourd'hui n.42/43 (Aôût 1952).



**Figura 139:** Convergência entre as faces norte e oeste do Edifício-Sede do Banco Boa Vista, demonstrando o emprego de *brise-soleil* em suas múltiplas variantes. Fonte: Habitat, n. 42/43 (Aôût 1952), p. 43.



**Figura 140:** Esquina das ruas Teófilo Otoni e Quitanda realçada pelo painel de Paulo Werneck. Modificado de: PHILIPPOU, Styliane. Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence. New Haven, Connecticut: Yale University, 2008, p. 133.

superiores, onde a incidência solar apresentava-se intensa. Dois murais de Paulo Werneck foram instalados em trechos térreos das fachadas voltadas a sul e a norte, onde o plano curvo em tijolo de vidro contínuo à junção entre a Rua da Quitanda e a Rua Teófilo Ottoni afasta-se do solo em detrimento de um peitoril revestido pelo mosaico em matizes beges e azuis (Figura 140). Um terceiro painel, este de autoria de Cândido Portinari, foi instalado no mezanino.

### 3.3.2. Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (Rua Capitão Félix, 50, Rio de Janeiro/RJ 1947-58)

O Conjunto Habitacional Pedregulho<sup>170</sup>, considerado um marco arquitetônico<sup>171</sup>, assenta-se sobre um sítio acidentado, cercado pelas ruas Capitão Félix, Ferreira de Araújo, Lopes Trovão e Marechal Jardim (Figura 141, p. 66). Situado em Benfica, um bairro de classe média baixa na zona central da capital fluminense, o vasto quarteirão designado ao complexo encontra-se, atualmente, atravessado pela Rua Carmem Velasco Portinho, denominação prestada em homenagem a principal idealizadora do Departamento de Habitação Popular, criado em 1946 e responsável pela realização do empreendimento, de cuja concepção arquitetônica Affonso Reidy é o autor. Ernesto Rogers, renomado arquiteto, crítico de arquitetura e membro do Júri de Premiação da II Bienal Internacional de São Paulo, aferiu a obra indicativa do amadurecimento da arquitetura moderna brasileira, porquanto “parece propor uma feliz fusão entre a tradição natural e a tradição culta, de modo que agora é visível como cada uma, justificada em si mesma, seja capaz de contribuir para outras soluções concretas”<sup>172</sup>. O projeto original, dedicado a servidores públicos de pequena renda, compreendia quatro edificações residenciais, uma creche, uma escola primária dotada de ginásio, piscina e vestiários, cooperativa e lavanderia agregadas em um único edifício, um centro de saúde e um clube, dos quais apenas este e um bloco residencial não foram construídos.

---

<sup>170</sup> Alcinha convencionada devido à localização do complexo, instalado na encosta do Morro do Pedregulho.

<sup>171</sup> O conjunto habitacional foi agraciado com o Primeiro Prêmio na Exposição de Arquitetura da II Bienal Internacional de São Paulo, em 1953, recebendo divulgação mundial através de periódicos *Domus: Architettura Arredamento Arte*, n. 254 (Gennaio 1951), p. 2-4.

<sup>172</sup> ROGERS, Ernesto Nathan. *Pretextos por uma crítica não formalista*. Casabella. Milão, vol. 200 (fevereiro/março 1954), p. 1-3. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 166-9.

Segundo os mentores do conjunto (Figura 142), o amplo programa justificava-se uma vez que à função de habitar vinculavam-se serviços complementares que assistiam o cotidiano doméstico e cujas instalações deveriam manter-se ao alcance dos moradores, de maneira a contribuir, igualmente, para o adequado estado de conservação dos núcleos residenciais. A fim de definir as exigências programáticas elaborou-se um minucioso censo a respeito das condições sociais e econômicas dos vindouros usuários, redundando na inscrição de 570 famílias, na constatação da necessidade em dispor de múltiplas tipologias residenciais e na determinação dos estabelecimentos auxiliares. Tendo-se em vista os fins desta dissertação, entretanto, serão analisados apenas os blocos residenciais edificadas e a escola primária.

O Bloco Residencial A, erigido nas proximidades da Rua Mal. Jardim, possui um formato sinuoso que permite a plena acomodação às ondulações que caracterizam a íngreme superfície onde foi inserido (Figuras 143 e 144). A incomum articulação entre os pavimentos, em que o ingresso é dado por passarelas que encaminham ao terceiro pavimento (Figura 145) - o qual distribui o deslocamento através de escadas aos dois andares inferiores e quatro superiores - tornou dispensável a colocação de elevadores. Neste pavimento, parcialmente livre, posicionaram-se a administração, o serviço social, a escola maternal (crianças de 02 a 04 anos), o jardim de infância (crianças de 04 a 07 anos) e o teatro infantil. Ainda, em razão de consistir local aberto e coberto, permite a recreação ao abrigo das intempéries. No primeiro e segundo pavimentos os apartamentos são constituídos de uma ampla peça onde somente estão segmentados o sanitário e a cozinha (Figura 146). O quarto, quinto, sexto e sétimo andares contém unidades *duplex* de um a quatro dormitórios



**Figura 141:** Localização do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes. Modificado de: Google Earth. Acessado em maio de 2014.



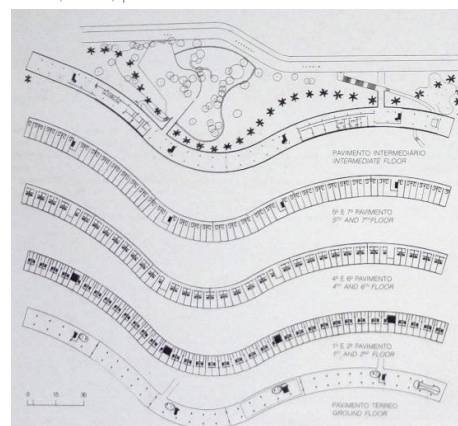
**Figura 142:** Vista geral do Conjunto.

Fonte: [www.archdaily.com.br](http://www.archdaily.com.br).



**Figura 143:** Vista do Bloco A, em segundo plano, e do ginásio, em primeiro plano.

Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura Moderna Carioca (1937- 1969)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2013, p. 79.

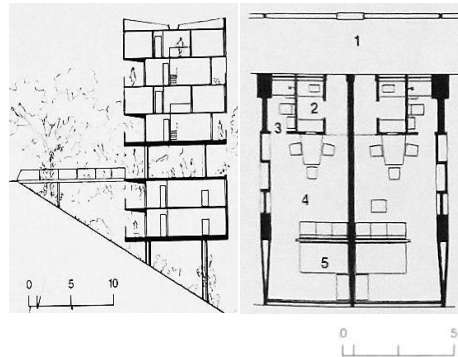


**Figura 144:** Plantas do Bloco A. Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 90.



(Figuras 147 e 148), “adotada para a maioria dos apartamentos por ser aquela que oferece maior rendimento pela possibilidade de atingir, sem elevador, a quatro pavimentos e permitir, mediante maior profundidade do bloco, o mínimo de testada, aumentando desta forma o número de unidades do bloco”<sup>173</sup>. Os corredores de circulação horizontal, através dos quais as cozinhas e os sanitários são ventilados e iluminados, expandem-se ao exterior por meio de elementos cerâmicos vazados (Figura 149). O tratamento das elevações, que se estendem ao longo dos 260 metros de comprimento, ocorre pela alternância de faixas de vidro, alvenaria revestida por pintura e cobogós de terracota a leste e, voltado a oeste, a correção da excessiva incidência solar é efetuada por venezianas de madeira.

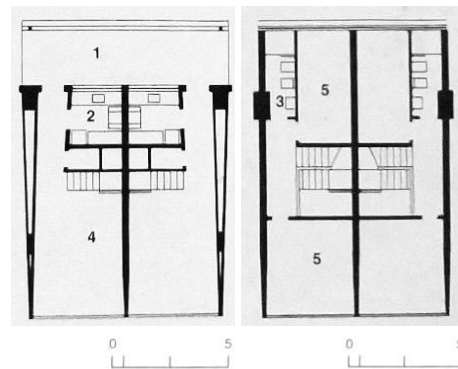
Os blocos B1 e B2 (Figura 150, p. 68), idênticos entre si, consistem em prismas regulares de oitenta metros de comprimento afastados do solo por pilotis, aos quais estão anexados, nas extremidades sul dos paralelepípedos, os núcleos de circulação vertical implantados em uma volumetria curva que abrangem um elevador e uma escadaria. Em oposição ao Bloco A, destinado a solteiros, casais sem filhos ou famílias reduzidas, estes edifícios comportam de famílias pequenas a grandes em razão das adaptações admitidas pelo arranjo dos apartamentos. Os blocos contêm, individualmente, 28 unidades residenciais duplex (Figuras 151, 152 e 153, p. 68) e cada uma detém a alternativa de transformar-se em uma residência de dois ou quatro dormitórios, visto que existe a opção em doar ou receber um cômodo da unidade contígua. No primeiro e terceiro andares encontram-se as circulações horizontais, voltadas a leste (Figura 154, p. 68), que difundem os acessos aos apartamentos, onde se acomodam cozinha,



Legenda: 1 - Corredor; 2 - Cozinha; 3 - Sanitário; 4 - Sala; 5 - Dormitório.

**Figuras 145 e 146:** Corte do Bloco A. Planta dos apartamentos simples, situados no primeiro e segundo pavimentos do Bloco A.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 91.



Legenda: 1 - Corredor; 2 - Cozinha; 3 - Sanitário; 4 - Sala; 5 - Dormitórios.

**Figuras 147 e 148:** Apartamentos duplex do Bloco A: planta do quarto e sexto pavimentos; planta do quinto e sétimo pavimento.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 91.



**Figura 149:** Vista do Bloco A, a partir do pavimento intermediário.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 91.

<sup>173</sup> Memória descritiva do projeto, reproduzida em Em INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 84.

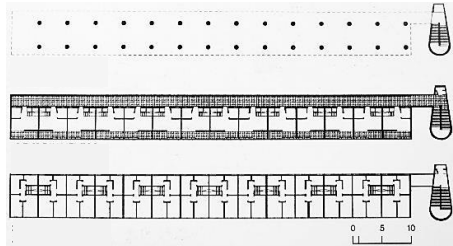
salas de estar e jantar, terraço – voltado a oeste e parcialmente protegido por peças quadrangulares de cimento vazadas (Figura 155) – e a escada que conduz aos pavimentos superiores, nos quais estão dispostos os três dormitórios e o sanitário. Cabe ressaltar a supressão das áreas de serviço, alegadamente eliminadas para amortizar os custos da construção e impedir “o espetáculo da roupa pendurada, escorrendo água pelas paredes da fachada”<sup>174</sup>.

A inclusão da escola primária e do ginásio (Figura 156, p. 69) no programa, segundo os agentes que o conceberam, deveu-se ao fato de consistir em “um centro de influência atuando na formação do caráter e das personalidades das gerações futuras”, excedendo a educação infantil e impregnando-se em seus lares de maneira a cooperar para a ascensão do nível educacional e cultural do grupo familiar. Argumentos semelhantes, de intenso teor social, são comumente associados à arquitetura de Afonso Reidy, e neste complexo habitacional, em específico, são empregados para validar múltiplas decisões de projeto, dentre as quais é possível mencionar a configuração das salas de aula: “A sala de classe é o elemento básico da escola moderna. Sai do tipo tradicional para constituir uma unidade individual que permite uma relação mais íntima entre mestres e alunos, maior flexibilidade na disposição do mobiliário e maior contato com o exterior, utilizando espaços ao ar livre imediatamente ligados às mesmas”<sup>175</sup>.

Conformadas em um prisma trapezoidal, parcialmente suspenso por pilotis (Figura 157, p. 69), as cinco salas de aulas - com capacidade, respaldada pelo censo, para 40 alunos cada - são voltadas a sudoeste, anexadas a um terraço (Figura 158, p. 69) e situadas no segundo pavimento, acessado por uma rampa em dois lances com

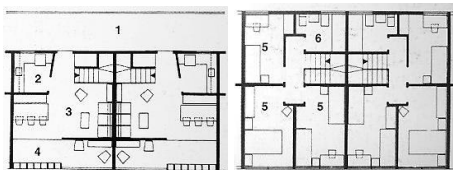


**Figura 150:** Vista da fachada frontal de um Bloco Residencial B, em primeiro plano, e do Bloco Residencial A, em segundo plano. Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 91.



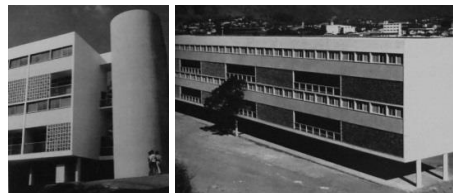
**Figura 151:** Plantas do Bloco B.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 94.



Legenda: 1 - Corredor; 2 - Cozinha; 3 - Sala; 4 - Terraço; 5 - Dormitório; 6 - Banheiro.

**Figuras 152 e 153:** Apartamento duplex. Planta do primeiro e terceiro pavimentos; planta do segundo e quarto pavimentos. Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 94.

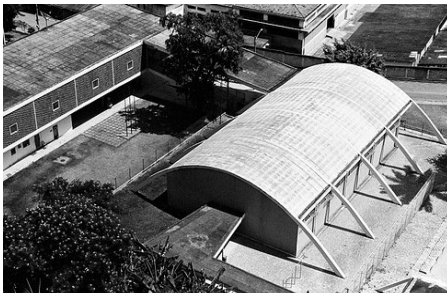


**Figuras 154 e 155:** Trecho da fachada frontal do Bloco B e fachada posterior. Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 94.

<sup>174</sup> INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Op. cit., p. 87.

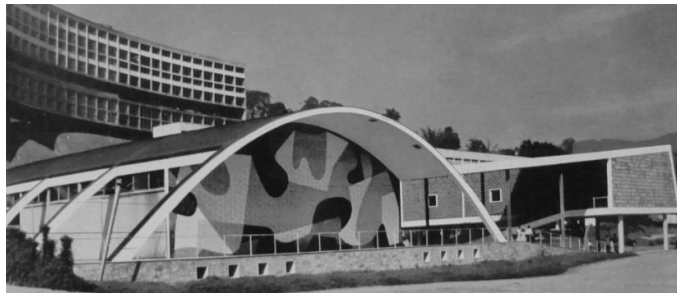
<sup>175</sup> Afonso Reidy e Carmem Portinho, conforme reportado em INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Op. cit., p. 86.

patamar. A circulação horizontal que distribui às salas volta-se a nordeste e é protegida da insolação excessiva pelos elementos escavados de terracota, os quais não obstruem a ventilação cruzada que flui pelos rasgos nas vedações internas das classes. Salas da administração, biblioteca e instalações sanitárias complementam este pavimento. O térreo, sob a proteção do andar superior, proporciona a cobertura para a recreação infantil e abriga os sanitários, a cantina e seus compartimentos de apoio, como cozinha e depósito. O ginásio - introduzido sob uma estrutura em concreto armado recurvada - e a piscina, pensados para receber atividades esportivas e recreativas que contemplam faixas etárias distintas, têm seu funcionamento ligado à escola. Os vestiários, conectados ao ginásio por uma marquise, concluem o equipamento, profusamente ornamentado pelos azulejos e painéis murais (Figuras 159 e 160) de Anísio Medeiros, Cândido Portinari e Roberto Burle Marx, a quem coube também a responsabilidade pelos jardins do complexo residencial, que obteve imenso êxito por “incorporar com grande criatividade os princípios da arquitetura e urbanismo modernos à solução de um conjunto habitacional para camadas populares”<sup>176</sup>.



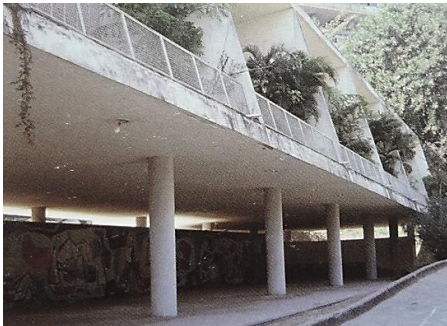
**Figura 156:** Vista aérea que abrange a escola e o ginásio.

Fonte: [www.archdaily.com.br](http://www.archdaily.com.br).



**Figura 157:** Vista das elevações frontais do ginásio e da escola.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 97.



**Figura 158:** Terraços das salas de aula.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 100.



**Figuras 159 e 160:** Mosaico criado por Roberto Burle Marx, situado no térreo da escola e painel cerâmico de Cândido Portinari, aplicado na fachada frontal do ginásio. Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 98 e 99.

<sup>176</sup> XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pini: Fundação Vilanova Artigas, Rio de Janeiro: RIOARTE, 1991, p. 58.

### 3.3.3. Edifício O Cruzeiro (Rua do Livramento, 179, Rio de Janeiro/RJ 1949)

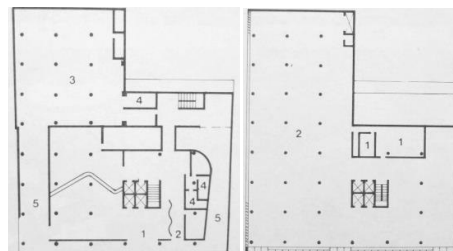
Erigido sobre um terreno de esquina, caracterizado por intenso acíve, no encontro da Rua do Livramento e da Rua João Álvares (Figura 161), o edifício-sede das empresas gráficas O Cruzeiro – atualmente sede dos Diários Associados, significativo conglomerado brasileiro de empresas de mídia - tal qual foi executado, não repercute o afortunado entrosamento entre funcionalidade e estética forjado no projeto original (Figura 162), o qual sofreu infelizes modificações durante seu processo construtivo. A proposta de Oscar Niemeyer previa a contemplação dos requisitos inerentes ao programa sem renegar, todavia, a inventividade ante a adaptação de semblantes modernos ou, conforme alegou o arquiteto, “representar o espírito arquitetônico de nossa época”<sup>177</sup>. Dentre as deliberações que alteraram o aspecto da fachada norte, voltada à Rua do Livramento, está a substituição da série de *brise-soleil* horizontais móveis, que conferiam dinamismo à elevação, por um tratamento análogo ao da fachada leste que compreendia panos envidraçados sobrepostos por cobogós cerâmicos. Segundo Styliane Philippou, “a necessidade de proteção solar proporcionou a oportunidade de suavizar o mundano caráter do edifício de escritórios e de concedê-lo interesse visual”<sup>178</sup>, infelizmente danificado pelas deformações introduzidas. Da adulteração da proposta de Oscar decorreram, igualmente, danos aos ambientes internos - organizados em doze pavimentos ao invés dos dez níveis sugeridos inicialmente – devido às alterações no tratamento das elevações.



**Figura 161:** Localização do Edifício O Cruzeiro. Modificado de: Google Earth. Acessado em maio de 2014.



**Figura 162:** Maquete do projeto para o Edifício O Cruzeiro. Fonte: PHILIPPOU, Styliane. Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence. New Haven, Connecticut: Yale University, 2008, p. 133.



Legenda: **Térreo:** 1 – Entrada de público; 2 – Entrada de Funcionário; 3 - Garagem; 4 – Sanitário e 5 – Rampa.

**Tipo:** 1 – Sanitários e 2 – Salão multiuso.

**Figuras 163 e 164:** Projeto original. Plantas do térreo e do pavimento tipo do Edifício O Cruzeiro. Fonte: XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza. Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro. São Paulo: Pini: Fundação Vilanova Artigas, Rio de Janeiro: RIOARTE, 1991, p. 71.

<sup>177</sup> Memória descritiva do Edifício Sede Empresa Gráfica O Cruzeiro, divulgado originalmente em Revista Arquitetura e Engenharia, n.16 (março/abril 1951), p.24-6 e reproduzido em [www.oscarniemeyer.com.br](http://www.oscarniemeyer.com.br). Acessado em maio de 2014.

<sup>178</sup> PHILIPPOU, Styliane. Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence. New Haven, Connecticut: Yale University, 2008, p. 133.

Segundo a configuração primeira, a organização das atividades deu-se em razão da racionalização dos serviços – “intrínsecos a impressão e distribuição de uma das revistas mais importantes da época”<sup>179</sup> - especificados de antemão pela empresa e classificados em seções ordenadas nos múltiplos andares. No térreo (Figura 163, p. 70), o saguão resguarda painéis de Alfredo Ceschiatti. Dois acessos autônomos dedicados, individualmente, a público e a funcionários compõem a interface com a Rua do Livramento, a partir de onde o indivíduo é encaminhado ao núcleo de circulação vertical - aproximado do centro da planta, “observando como condição indispensável um afastamento mínimo de 10 metros das fachadas, a fim de permitir o aproveitamento máximo das mesmas”<sup>180</sup> - constituído por uma escada confinada, quatro elevadores e dois vestíbulos, os quais definem a independência entre os movimentos designados às oficinas e à direção. Os fundos do terreno, prejudicados pelo aclave e pela precária iluminação, cederam lugar às garagens e ao depósito dos papéis. Duas rampas situadas nas extremidades laterais – tomando-se como referência a frente do terreno, dirigida à Rua do Livramento – fornecem o acesso às garagens e ao primeiro andar das oficinas. A estrutura em concreto armado ofereceu liberdade de arranjo ao pavimento tipo (Figura 164, p. 70), abrigando conforme necessário a administração, a redação e as peças prestadas aos usos auxiliares, como o laboratório fotográfico. No oitavo pavimento, presumia-se o estabelecimento de restaurante, de cursos técnicos e salas de assistência médica e dentária. O pavimento de cobertura, distinto de seus predecessores, coroava a composição.

### 3.3.4. Instituto de Puericultura e Pediatria da Universidade do Brasil (Cidade Universitária, Ilha do Fundão, Rio de Janeiro/RJ 1949-53)

Em fins dos anos quarenta, Jorge Machado Moreira foi convidado por Luiz Hildebrando Barbosa, então diretor do Escritório Técnico da Universidade do Brasil, a ocupar o cargo de arquiteto-chefe, responsável por guiar a equipe designada para a definição do traçado urbano que estabeleceria o Campus Universitário da Universidade do Brasil<sup>181</sup>, da concepção dos edifícios que o compunham e de suas devidas implantações no sítio determinado, a Ilha do Fundão, gerada através de um aterramento que unificou as ilhas.

<sup>179</sup> XAVIER, Alberto; BRITTO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pini: Fundação Vilanova Artigas, Rio de Janeiro: RIOARTE, 1991, p. 71.

<sup>180</sup> Memória descritiva do Edifício Sede Empresa Gráfica O Cruzeiro. Op. cit.

<sup>181</sup> Parece razoável recordar que o Campus Universitário da Universidade do Brasil foi um dos agentes que incentivaram a vinda de Le Corbusier ao Brasil, em 1936. Acerca dos estudos elaborados pelo franco-suíço e, posteriormente, por Lúcio Costa e equipe para o terreno da Quinta da Boa Vista, verificar OLIVEIRA, Rogerio de Castro. *As modernidades eletivas de Le Corbusier e Lucio Costa*: Rio de Janeiro, 1936. In: *Arqtexto* n.2 (2002), p. 152-167.

Dos anos em que seguiu liderando o grupo de trabalho - Jorge renunciou ao posto em 1962 - derivaram o plano urbanístico<sup>182</sup> e os projetos de doze edificações, das quais somente cinco foram executadas. O projeto para o Instituto de Puericultura e Pediatria<sup>183</sup>, primeiro edifício concluído na Cidade Universitária, desenrolou-se respaldado pela assessoria de competentes profissionais atuantes em ciências da saúde e fundamentado na “realização de estudos, pesquisas e ensino de natureza biológica e social referentes ao desenvolvimento físico e mental da criança”<sup>184</sup>. Em um terreno a norte da ilha (Figura 165), a ordenação do vasto programa de necessidades deu-se pelo aproveitamento das irregularidades topográficas e a distinção de três blocos paralelos, atrelados entre si por três fitas perpendiculares posicionadas no limite nordeste (Figura 166) - duas das quais constituem um pátio interno de serviço - e ordenados conforme as funções que acolhem: o Ambulatório, o Hospital, o Banco de Leite e a Pupileira.

A entrada principal ao Instituto, precedida de um jardim, ocorre sob os pilotis do térreo através do Ambulatório (Figura 167), de cerca de 5.000m<sup>2</sup> de área construída e capacidade de atendimento prevista para duzentas crianças, onde o vestíbulo de ingresso, o balcão de informações, as salas de espera, de triagem, do serviço social e os sanitários de público e de médicos acomodam-se centralmente, vinculando os compartimentos a noroeste, destinados a anatomia patológica, à copa, cozinha, cantina e despensa - cuja face lateral encontra-se adjacente à entrada de serviço que desemboca no pátio interno - localizadas a sudeste,



**Figura 165:** Localização do Instituto de Puericultura, na Ilha do Fundão. Modificado de: Google Earth. Acessado em maio de 2014.



**Figura 166:** Implantação geral do conjunto com os jardins de Burle Marx. Fonte: Architecture d'aujourd'hui, n. 53 (Mars/Avril 1954), p. 74.



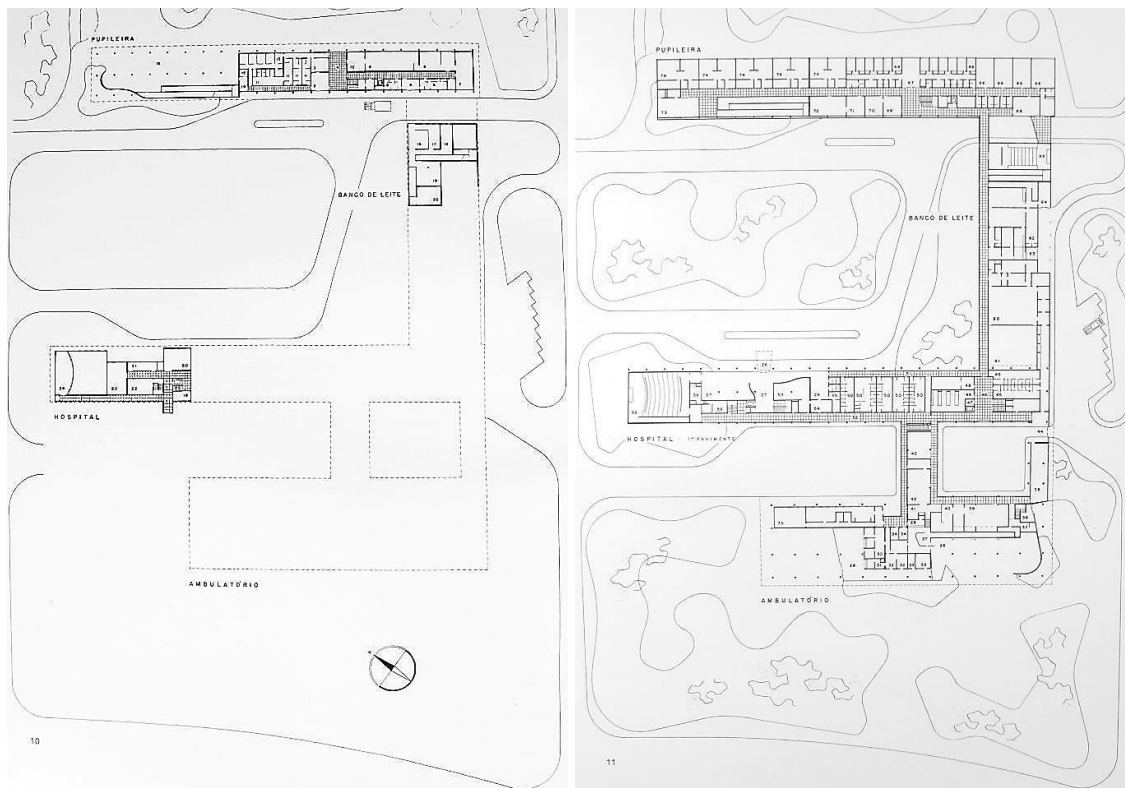
**Figuras 167 e 168:** Perspectiva do Ambulatório desde o jardim e da entrada ao Banco de Leite. Modificado de: Architecture d'aujourd'hui, n. 90 (juin/Juillet 1960), p. 45 e CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p.140.

<sup>182</sup> Sobre o Plano Urbanístico da Cidade Universitária da Universidade do Brasil e os projetos dos edifícios que o integram, efetuados por Jorge Machado Moreira e a equipe que liderou, conferir POSTINGHER, Debora Carla. Jorge Machado Moreira e o Projeto da Cidade Universitária da Universidade do Brasil: 1949 – 1952. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

<sup>183</sup> Obteve o primeiro prêmio na Categoria Hospitalar da Exposição Internacional de Arquitetura da II Bienal Internacional de São Paulo, em 1953.

<sup>184</sup> Segundo Habitat: Arquitetura e Artes no Brasil. São Paulo: Habitat Editora, n. 14 (janeiro/fevereiro 1954).

orientação à qual foi dirigido, ainda, um vestíbulo exclusivo aos pacientes infectados e que conduz a uma sala de espera e consultório específicos no segundo pavimento. No pavimento superior do Ambulatório, salas dedicadas a múltiplas especialidades mesclam-se a salas de aula, de curativos e consultórios de diagnósticos, arranjando-se em torno de um amplo saguão, no qual estão localizadas escadaria e rampa, e envoltos por uma circulação horizontal que se estende pela maior parte do perímetro retangular que encerra o bloco. Em razão das perfurações pontuais que fornecem iluminação natural e ventilação ao segundo pavimento, suprimiu-se a convencional e maciça laje de cobertura pelos numerosos *sheds*, cujas superfícies envidraçadas orientam-se a sudeste acolhendo os raios solares da manhã durante o verão.

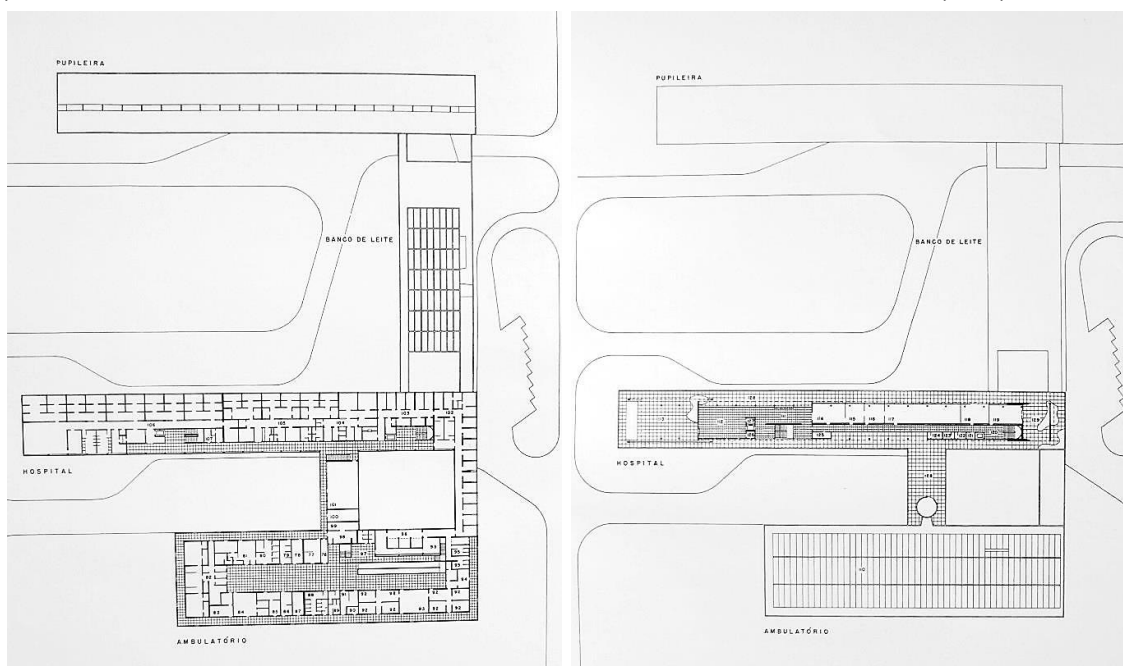


**Figuras 169 e 170:** Planta do térreo da Pupileira e dos subsolos do Hospital e Banco de Leite. Planta do segundo pavimento da Pupileira e térreo do Ambulatório, Hospital e Banco de Leite.

Fonte: CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 136-37.

Os serviços inerentes ao Hospital, atrelado ao bloco do Ambulatório por uma banda que abriga o refeitório de funcionários, foram distribuídos em três pavimentos e subsolo que somam, ao todo, cerca de 7.200m<sup>2</sup>. No primeiro pavimento, posicionaram-se os vestiários de funcionários na extremidade sudeste, prosseguindo pelo vestíbulo de serviço - voltado para o pátio de serviço, acolhendo o fluxo que ingressa pela entrada de serviço, mencionada anteriormente - chega-se ao almoxarifado, rouparia, vestiários de graduados, secretaria, administração, recepção, museu e anfiteatro, o qual preenche o extremo noroeste do bloco. No segundo pavimento, duas escadarias conectadas pela circulação

horizontal voltada a sudoeste satisfazem as várias enfermarias – de infectados, de observação, de prematuros, de lactentes e geral, destinada a crianças de 02 a 07 anos – que estão plenamente distribuídas ao longo de toda a face nordeste. No terceiro andar, serviços subsidiários como salas de aula encontram-se concentrados no interior da planta em formato retangular, circundados pelo terraço-jardim e resguardados pela laje prolongada. Um vestíbulo ligeiramente excêntrico onde está localizada a escadaria de acesso ao pavimento, conduz, em sentido noroeste, à sala de brinquedos e ao recreio, protegido por uma cobertura abobadada. A sudeste situa-se a sala de reunião, sala dos professores, secretaria, biblioteca, estar dos médicos e o setor de ensino e pesquisa.



**Figuras 171 e 172:** Planta da cobertura da Pupileira e do Banco de Leite e do segundo pavimento do Hospital e Ambulatório. Planta da cobertura do Ambulatório e do terceiro pavimento do Hospital.

Fonte: CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 138-39.

No pavimento térreo do Banco de Leite Materno, bloco transversal que atrela o Hospital à Pupileira, acomodam-se, dentre os serviços complementares, o biotério, o lactário, o vestíbulo designado aos doadores de sangue e a sala de ensino. O acesso principal ao edifício (Figura 168, p. 72), recuado do plano de elevação dirigida a sudeste, contém painéis murais de autoria de Roberto Burle Marx. A edificação detém, igualmente, um subsolo onde estão os depósitos de lixo e as subestações hidráulicas e elétricas. Idênticos à cobertura do Ambulatório, *sheds* minuciosamente estudados, voltados a sudeste e protegidos por réguas verticais de alumínio, foram instalados a fim de proporcionar a iluminação zenital adequada ao cumprimento das atividades. A Pupileira, dotada de cerca de 3.500m<sup>2</sup> de área construída configurada em conformação às curvas de nível do terreno, propiciava o internamento de mães e filhos sadios, tendo em vista pesquisas científicas relacionadas à nutrição e ao desenvolvimento infantil.



Possui o primeiro pavimento um plano análogo ao dos subsolos do Banco de Leite e do Hospital (Figuras 173, e 174), onde estão instalados os refeitórios, a copa, os vestiários, um posto de enfermaria, uma sala de estar e um playground, situado sob pilotis e adjacente à rampa que encaminha ao pavimento superior (Figura 175). O pavimento superior, acessado por rampa e escadaria, é composto pelo alojamento de enfermeiros, sala de repouso designada às mães e bebês, sala de administração, sala dos médicos, copa, refeitório destinado às crianças e creche. Ao contrário do que sucede nos outros blocos, onde a circulação é predominantemente periférica, neste arranjo compositivo duas faixas de compartimentos contíguos às elevações são atendidas por um corredor centralizado que atravessa a edificação.

A intenção em resguardar a fachada sudoeste da Pupileira de excessiva incidência solar levou à adoção de peças cerâmicas vazadas na constituição de uma superfície acessória, justaposta ao plano das aberturas. A solução arquitetônica explorada no projeto de Moreira, embora racionalista em sua essência, assumiu sofisticada expressão plástica. A tensão entre a horizontalidade predominante, as linhas rígidas das formas puras e os traços livres de elementos projetuais isolados, da natureza circundante e do paisagismo delineado por Burle Marx, conjugada à diversidade no tratamento das elevações tornou-a uma obra de qualidade superior que, apesar da variedade compositiva, traduz-se em uma “indiscutível unidade”<sup>185</sup>. Henry-Russel Hitchcock definiu-a “extremamente silenciosa no desenho”, refinada no detalhe e “executada com um cuidado incomum no Rio”<sup>186</sup>.



**Figura 173:** Perspectiva do jardim central e do bloco do Hospital. Fonte: CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 141.



**Figura 174:** Vista do terceiro pavimento do Hospital, com a cobertura abobadada e o terraço-jardim. Fonte: HITCHCOCK, Henry-Russel. Latin American Architecture: Since 1945. New York: The Museum of Modern Art, 1955, p. 84.



**Figura 175:** Perspectiva do playground e da rampa de acesso ao pavimento superior da Pupileira. Fonte: CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 134.

<sup>185</sup> Conforme BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 245.

<sup>186</sup> HITCHCOCK, Henry-Russell. *Latin American Architecture: Since 1945*. New York: The Museum of Modern Art, 1955, p. 84.

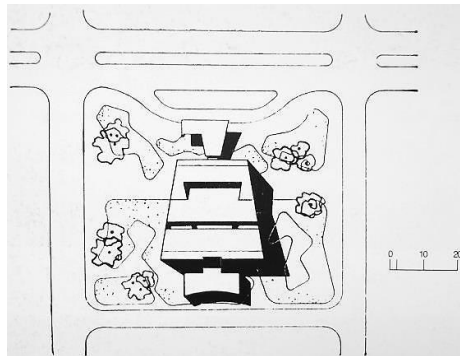
### 3.3.5. Teatro Popular Armando Gonzaga (Av. General Oswaldo Cordeiro de Farias, Rio de Janeiro/RJ 1950)

Localizado no subúrbio industrial Marechal Hermes, o teatro popular insere-se desprendido no centro de um terreno cercado pela Av. Cordeiro de Farias e pelas ruas Cel. Laurênio Lago e Capitão Rubens (Figura 176). A maneira de implantação isolada dos dois trapézios interpenetrados confunde a habitual noção de frente e fundos de lote, sutilmente sugeridos pela vinculação de uma marquise de ingresso, a noroeste, e de um anexo servente a sudeste, voltado ao Beco Trezentos e Dois (Figura 177). A edificação obteve expressiva notoriedade, uma vez que ilustra o amadurecimento profissional de seu autor, Afonso E. Reidy, que reuniu nesta obra economia e leveza, lograda “mediante um estudado jogo de planos e volumes onde as sombras tomam parte ativa na composição”<sup>187</sup>.

A marquise em concreto armado é amparada por delgados pilares, protegendo a bilheteria insulada em um corpo circular e resguardando o acesso principal ao teatro, dado pelo trapézio de base e altura menores onde está instalado o foyer, em posição central, flanqueado simetricamente pelas chapelarias e pelas escadarias que encaminham aos balcões e sanitários superiores. Duas aberturas permitem a comunicação do foyer ao auditório com capacidade para 300 pessoas, alocadas em três colunas permeadas por dois interstícios destinados à circulação, rebaixado gradualmente a fim de assegurar a plena visibilidade do palco, em cuja dianteira encontra-se a orquestra. O palco, estabelecido no prisma trapezoidal de dimensões maiores, posiciona-se acima do fosso de orquestra, oferecendo passagem em um lado ao depósito e em outro, à administração, sobre a qual

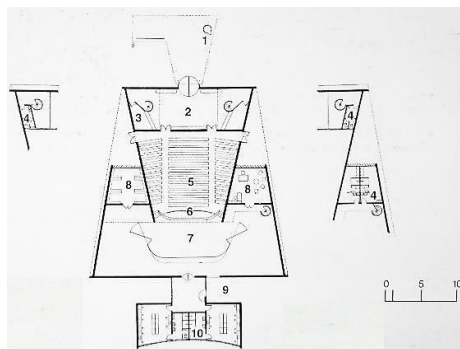


**Figura 176:** Localização do Teatro Armando Gonzaga, em Marechal Hermes. Modificado de: Google Earth. Acessado em maio de 2014.



**Figura 177:** Planta de situação.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p.142.



Legenda: 1 – Bilheteria; 2 – Foyer; 3 – Guarda-volumes; 4 - Sanitário; 5 - Plateia; 6 - Orquestra; 7 - Palco; 8 - Administração e depósito; 9 – Entrada secundária; 10 – Camarins.

**Figura 178:** Planta do Teatro.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p.142.

<sup>187</sup> Em Habitat: Arquitetura e Artes no Brasil. São Paulo: Habitat Editora, n. 23 (1955), p. 28-29.

estão os sanitários, acessíveis desde uma escada helicoidal. Na coxia de fundos, uma abertura leva ao anexo que abriga os camarins e outra conduz ao exterior do edifício (Figura 178, p. 76).

“A disposição adotada marca uma ruptura deliberada com a repartição tripartite em voga desde a Renascença, onde saguão, plateia e palco se exprimem sem rodeios em volumes distintos, perceptíveis tanto do exterior como do interior. (...) Os progressos do conhecimento de acústica haviam demonstrado que um cômodo mais baixo, não circular, dotado de um teto oblíquo, apresentava possibilidades bem superiores para o olhar e a audição”<sup>188</sup>. A espessa laje em concreto armado abriga sob si os volumes trapezoidais, dissimulando a defasagem de altura existente entre eles - definida de acordo com as exigências específicas das peças por eles abrangidas - conferindo continuidade ao todo (Figura 179, p. 78). O afortunado projeto de Affonso Eduardo Reidy exprime habilidosa conciliação entre aspectos funcionais e estéticos presente ao longo de sua carreira profissional e sobre a qual discorreu<sup>189</sup>:

“Os problemas funcionais devem ser resolvidos com apoio nos recursos construtivos proporcionados pela técnica moderna, estando sempre presente, em todas as fases da atividade criadora, a intenção plástica que lhe dá sentido e sem a qual não existirá a arquitetura. Razões funcionais e estéticas não deverão, de forma alguma, antepor-se ou mesmo predominar uma sobre a outra, mas harmonizar-se, constituindo um todo indivisível.”

Segundo Roberto Conduru, no Teatro Armando Gonzaga existe “um único espaço cujos limites são totalmente ortogonais – o hall de entrada para funcionários e artistas – e poucos são os planos configurados como quadrados e retângulos, pois algumas curvas e muitos ângulos agudos e obtusos geram superfícies trapezoidais. No bloco principal, as duas únicas paredes de perímetro ortogonal e prumo vertical são cobertas por quebra-sóis que rompem com a continuidade da superfície e reafirmam o caráter multifacetado do volume”<sup>190</sup>. A negação de ortogonalidade – observada, sobretudo, desde a segunda versão para o projeto do edifício-sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul<sup>191</sup>, em 1944 e presente nos equipamentos do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes – parece culminar nesta obra de Reidy. Nas elevações laterais, a individualidade dos planos tende a evidenciar-se pelo mural de pastilhas concebido por Paulo Werneck.

<sup>188</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 233.

<sup>189</sup> Em entrevista a publicação *Informes de la Construcción*, n. 76 (dezembro 1955), reproduzida em *Habitat: Arquitetura e Artes no Brasil*, n. 29 (abril 1956), p. 39.

<sup>190</sup> Em CONDURU, Roberto. *Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno*. In: *Risco* (São Carlos), São Carlos, v. 2 (2005), p. 29.

<sup>191</sup> Abordado em COMAS, Carlos Eduardo Dias. Reidy, Moreira e a VFRGS [recurso eletrônico]. In: *Porto Alegre de papel: Avenida e Praça 1910-1980* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2008, p. 1-31 e em PEREIRA, Claudio Calovi. *Primórdios da arquitetura moderna em Porto Alegre: A presença dos arquitetos do Rio de Janeiro*. In: *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis*. Porto Alegre v.2 (out. 2000), p. 47-71.

Os jardins são de autoria de Roberto Burle Marx, a quem é creditado, ainda, o motivo abstrato que integra a cortina teatral (Figura 180). Para Bruand, “o vínculo íntimo e indissociável dos fatores estético e funcional, critério sintomático do estilo de Reidy, surge com mais forçado que nunca nesta combinação simples e lógica de massas, animada por jogos de linhas e planos, de luz e sombra, de cores e materiais, bem como de sutis oposições.”<sup>192</sup>



**Figuras 179, 180 e 181:** Vista frontal do Teatro Armando Gonzaga do auditório, cujo palco é resguardado pela cortina criada por Roberto Burle Marx. Perspectiva do foyer. O volume curvo abriga a escada que encaminha ao balcão.  
Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 144 e 145.

<sup>192</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 233.

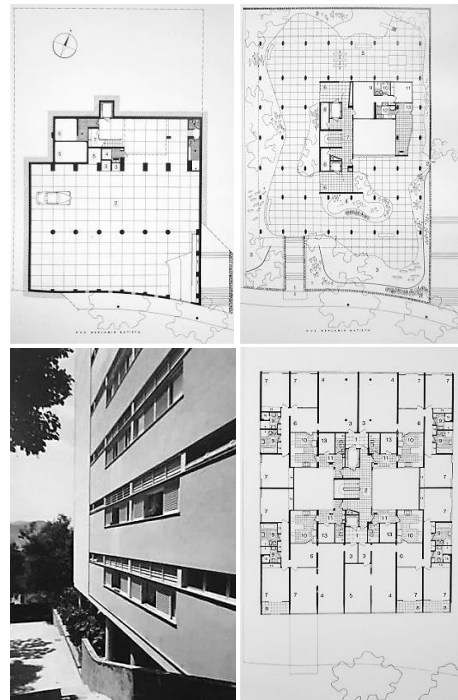
### 3.3.6. Edifício Antônio Ceppas (Rua Benjamin Batista, 180, Rio de Janeiro/RJ 1952)

O edifício<sup>193</sup> ideado por Jorge Machado Moreira localiza-se no bairro Jardim Botânico, em um terreno de encosta cuja frente volta-se às belas visuais da Lagoa Rodrigo de Freitas (Figura 182), estando os fundos contíguos a uma reserva florestal. Apesar de possuir uma única face ligeiramente arqueada, o formato predominantemente regular do lote possibilitou a implantação de um prisma retangular de seis pavimentos repousado sobre pilotis. Tirando proveito da silhueta acidentada, o arquiteto acomodou um subsolo (Figura 183) - acessado por rampa a partir da Rua Benjamin Batista - onde foram situados os veículos e, em uma banda de serviço atendida pelo elevador e por uma escada exclusiva, os medidores de gás, o incinerador de lixo, a sala de bombas, o reservatório inferior, o depósito, o vestiário e o sanitário. O ingresso no térreo (Figura 184) é dado através de duas escadarias posicionadas em níveis distintos (Figuras 185, p. 79 e 187, p. 80) das quais somente a menor é coberta. A disposição regular dos pilares auxilia a definição do volume edificado onde a entrada principal e a entrada de serviço são distintamente configuradas: a primeira encaminha ao elevador social e a segunda à escadaria e ao apartamento do porteiro. Os pilotis são permeados pelo playground e pelo paisagismo fluido de Roberto Burle Marx, frequente colaborador dos projetos de Jorge Moreira e autor dos ladrilhos cerâmicos que compõem o mural próximo ao acesso.

No pavimento tipo (Figura 186), os apartamentos arranjam-se em concordância com o eixo cruciforme que segmenta a planta retangular em quatro compartimentos similares, no centro dos



Figura 182: Localização do Edifício Residencial Antônio Ceppas. Modificado de: Google Earth. Acessado em maio de 2014.



Legenda: **Subsolo:** 1 - Medidores de gás; 2 - Garagens; 3 - Depósito; 4 - Incinerador; 5 - Reservatório; 6 - Bombas; 7 - Eletricidade; 8 - Sanitário; 9 - Vestiário. **Térreo:** 1 - Entrada Principal; 2 - Entrada de serviço; 3 - Jardim, 4 - Lago; 5 - Playground; 6 - Hall Principal; 7 - Hall de serviço; 8 - Medidores; 9 - Apartamento do porteiro; 10 - Sanitário; 11 - Dormitório; 12 - Cozinha; 13 - Terraço de serviço; 14 - Armário. **Tipo:** 1 - Hall principal; 2 - Hall de serviço; 3 - Hall; 4 - Sala de estar; 5 - Escritório; 6 - Sala de jantar; 7 - Dormitório; 8 - Varanda; 9 - Sanitário; 10 - Cozinha; 11 - Terraço de serviço; 12 e 13 - Dependências de empregado; 14 - Armário; 15 - Tubo de lixo.

**Figuras 183, 184, 185 e 186:** Plantas do subsolo e do pavimento térreo. Vista da elevação nordeste desde a escadaria lateral. Planta do pavimento tipo. Modificado de: CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 78-79.

<sup>193</sup> O edifício obteve repercussão internacional, sendo divulgado em periódicos reverenciados como *Architecture d'Aujourd'hui*, n. 45 (Novembre 1952), p. 36-37. Recebeu Menção Honrosa na II Bienal de São Paulo, em 1953, sendo citado em *Architecture d'Aujourd'hui*, n. 52 (Janvier/Fevrier 1954).

quais estão sobrepostos a escada e os dois elevadores, individualmente acompanhados de seus respectivos vestíbulos que encaminham, cada qual, a dois apartamentos. Ambas as unidades residenciais dirigidas a Lagoa, distintas entre si pela existência de um escritório e uma varanda adicionais, possuem um átrio de acesso que encaminha às salas de estar e jantar, dois sanitários e três dormitórios. Do acesso secundário anexo ao corredor de serviço, atinge-se o terraço, a suíte de empregados e a cozinha. As peças de serviço de todos os apartamentos abrem-se para dois poços de luz, situados simetricamente ao eixo longitudinal, satisfazendo as exigências de iluminação e ventilação naturais. Nas idênticas unidades voltadas a floresta, o átrio de entrada integra-se a sala de estar, permanecendo virtualmente determinado pela existência de um pilar. Do estar atinge-se a sala de jantar que, por sua vez, orienta aos três dormitórios e dois sanitários.

A severidade com que foi tratado o arranjo planimétrico, todavia, não incide no aspecto externo do edifício, onde o preciosismo nos detalhes dos componentes construtivos, atributo intrínseco à qualidade das concepções do arquiteto, manifesta-se com veemência (Figura 188). “O extremo cuidado no desenho da marcenaria, interpretando requerimentos funcionais em uma perspicaz combinação entre elementos tradicionais e contemporâneos, produziu elevações que são distintamente regionais em caráter”<sup>194</sup>. As treliças e venezianas em madeira, apresentadas em suas inúmeras variantes, resguardam os cômodos sem, contudo, privá-los do arejamento adequado ou das perspectivas concernentes a natureza carioca. A miscigenação do muro em pedra, das pastilhas nas tonalidades pérola e azul que recobrem a edificação, dos azulejos coloridos sob os pilotis (Figuras 189 e 190) e das nuances ocre e branca com as quais foram pintados os elementos em madeira procedeu à diversidade característica da maturidade arquitetônica de Jorge Moreira, gerando uma obra que reúne “riqueza e pureza racionalista”<sup>195</sup>.



**Figuras 187, 188, 189 e 190:** Perspectiva da fachada frontal, do acesso principal protegido pela marquise, do térreo sob pilotis, onde estão o jardim e o painel de Roberto Burle Marx e vista interna do hall principal. Fonte: CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 81, 77 e 90.

<sup>194</sup> MINDLIN, Henrique Ephim. *Modern Architecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956, p. 100.

<sup>195</sup> Expressão utilizada em BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 246.

## 3.3.7. Hospital Sul América (Rua Jardim Botânico, 501, Rio de Janeiro/RJ 1952-59)

Concebido em parceria com o arquiteto Hélio Uchôa e edificado em um lote de formato irregular cercado pela Av. Jardim Botânico, pela Av. Lineu de Paula Machado e pelas ruas J. J. Seabra e Oliveira Rocha (Figura 191), a construção está assentada sobre aterro, inserindo-se à borda da Lagoa Rodrigo de Freitas, em margem oposta aonde implantou-se a Obra do Berço<sup>196</sup>. O complexo configura-se pela articulação de uma elipse alongada que resguarda a circulação vertical, um anexo curvo de pequena altura e um paralelepípedo estreito e extenso (Figuras 192 e 193), onde a vastidão dos planos a noroeste e a sudeste é reforçada pelas empenas cegas das estreitas faces voltadas a nordeste e a sudoeste. A implantação centralizada do partido arquitetônico no terreno acompanha o sentido da Av. Jardim Botânico, preservando alguma distância dos contornos limítrofes e consentindo o desenvolvimento do paisagismo sinuoso de Roberto Burle Marx. No térreo, evidencia-se o diagrama estrutural formado pelos três eixos longitudinais que guiam a disposição das colunas. Os pilares externos posicionam-se levemente à frente das superfícies predominantemente envidraçadas (Figura 194, p. 82), eventualmente protegidas pelos quebra-sóis verticais em alumínio, que demarcam o andar sob pilotis. Segundo Bruand, “os pilares em V de Niemeyer devem seu valor estético a suas proporções exatas e ao contraste dinâmico que eles oferecem com o aspecto estático do paralelepípedo retangular puro que os encima; o fato de se tornarem mais finos à medida que se aproximam da massa suportada reforça a impressão de um equilíbrio audacioso e a sensação de leveza daí resultante”<sup>197</sup>.



Figura 191: Localização do Hospital Sul América. Modificado de: Google Earth. Acessado em maio de 2014.

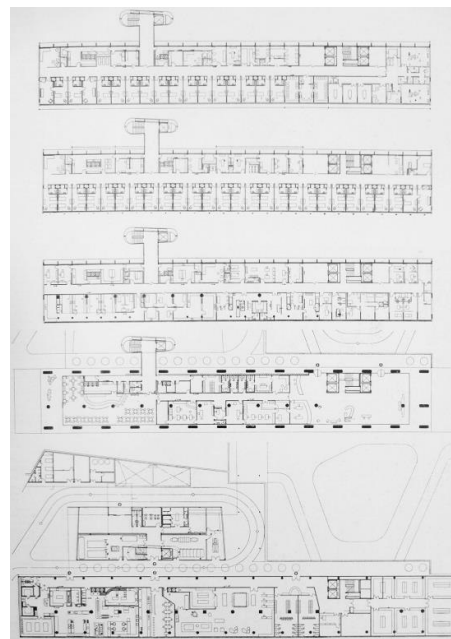


Figura 192: Plantas do subsolo, do térreo, do segundo pavimento, do pavimento tipo - terceiro, quarto, quinto, sexto e sétimo - e do oitavo andar. Fonte: Architecture d'Aujourd'hui, n.62 (Novembre/1955), p. 77.



Figura 193: Fotomontagem da inserção do projeto no sítio. Modificado de: CAVALCANTI, 2001, p. 288.

<sup>196</sup> Tratado anteriormente, p. 56.

<sup>197</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 153.

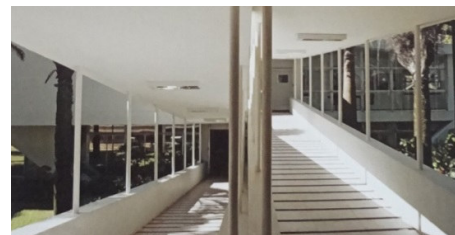
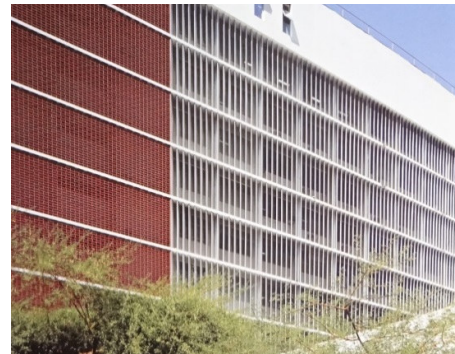
Erigida com a finalidade de assistir os funcionários da Companhia de Seguros Sul América e Banco Lar Brasileiro, a concepção contempla, em meio às demandas do programa de necessidades, a capacidade para 280 leitos, os quais compartilham com as salas cirúrgicas e clínicas uma distribuição linear orientada ao sudeste. A circulação horizontal transpõe a lâmina de um extremo a outro, apartando os compartimentos sequenciais designados aos pacientes da seção administrativa e dos laboratórios, ambos continuamente distribuídos ao longo da face noroeste.

Além da circulação vertical estabelecida no corpo elíptico avulso, um segundo núcleo foi inserido nas imediações da extremidade contrária, tendendo a facilitar o deslocamento. O subsolo acomoda serviços como a cozinha, o refeitório e depósito de materiais. No térreo, o hall de entrada, a recepção, a administração e a direção. No segundo pavimento, instalou-se a ala de diagnósticos. Os cinco andares seguintes abrigam as acomodações dos enfermos e familiares. A maternidade foi conformada no oitavo pavimento e no nono pavimento as salas de cirurgia e de reanimação. No último pavimento, estabeleceram-se terraços nas adjacências da biblioteca, da sala de aula, do centro de documentação - localizados no setor nordeste do pavimento - e dos apartamentos de enfermeiros, de médicos e do diretor.

Na fachada noroeste do prisma regular, os rasgos horizontais envidraçados são dissimulados pela sobreposição da contextura forjada pelos cobogós cerâmicos, entremeados pela extensão de *brise-soleil* vertical em alumínio (Figura 195). Conferiu-se demarcação aos pavimentos pelo prolongamento das lajes em concreto armado adiante o plano das elevações. Na fachada sudeste, dirigida às visuais da Lagoa, aos contornos horizontais que delimitam os andares somam-se



**Figura 194:** Vista da elevação noroeste, com os pilares em "V" que caracterizam o edifício, os cobogós cerâmicos e os quebra-sóis verticais em alumínio para a proteção dos panos envidraçados. Fonte: [www.niemeyer.org](http://www.niemeyer.org)



**Figuras 195, 196 e 197:** Elevação noroeste em cores e elevação sudeste, onde estão mesclados os painéis pré-moldados em azul e as esquadrias envidraçadas. Vista desde as rampas que conectam o anexo curvo ao edifício principal. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura Moderna Carioca (1937- 1969)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2013, p. 116, 117 e 118.



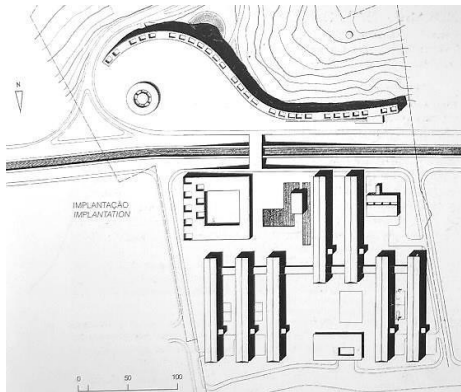
divisórias verticais, adentro das quais três séries de esquadrias, móveis ou fixas, contribuem para tecer uma rica trama ortogonal em vidro, painéis pré-moldados e metal (Figura 196). A composição, análoga àquelas engendradas no Banco Boa Vista e no Edifício O Cruzeiro, apresenta-se tripartida pela organização de uma base recuada, compassada pela distribuição coordenada das colunas de sustentação, procedida pelo corpo da edificação, onde estão concentradas as atividades basais, e arrematado pela robustez de um maciço pavimento superior, frequentemente dedicado às funções excepcionais. A assídua relação de corpos curvilíneos, os quais afrontam a regularidade geométrica dominante, o terraço-jardim, os murais - neste caso em branco e azul, situado no térreo e criado por Athos Bulcão - e o paisagismo de Roberto Burle Marx complementam a edificação. A construção arrastou-se por sete anos, permanecendo inconclusa até a construção do anexo curvo, conectado à edificação principal por rampas (Figura 197).

### 3.3.8. Conjunto Residencial Marquês de São Vicente (Gávea, Rio de Janeiro/RJ 1952)

Ao Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes, iniciado em 1947 e bem-sucedido na incorporação de preceitos modernos à concepção de habitações populares, seguiu-se uma idêntica experiência que, em contrapartida, não obteve o êxito de seu antecessor. Do projeto original para o Conjunto Habitacional da Gávea, o qual previa, novamente, a reunião de equipamentos urbanos auxiliares e unidades residenciais em um único complexo, executou-se apenas o bloco habitacional serpenteante. O complexo deveria erigir-se em um terreno irregular de 114 mil metros quadrados, cuja silhueta topográfica apresentava um desnível de aproximadamente sessenta metros entre as faces norte e sul, onde a encosta voltava-se ao Corcovado. Atravessado pelo Rio Rainha, cuja retificação e canalização encontrava-se em curso na ocasião, o lote sofria a segmentação em razão de uma avenida, em construção, que conectaria o bairro do Leblon à praia da Gávea através de um túnel no Morro Dois Irmãos (Figura 198).



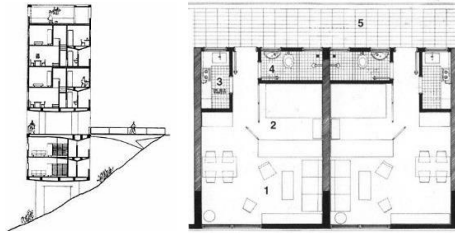
**Figura 198:** Localização do Edifício Habitacional Marquês de São Vicente. Modificado de: Google Earth. Acessado em maio de 2014.



**Figura 199:** Localização do Edifício Habitacional Marquês de São Vicente. Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p.142.

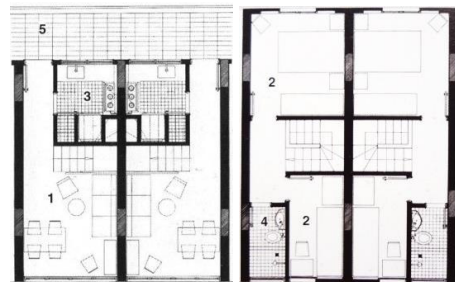
Visando reunificar o terreno para a sua apropriada utilização, o arquiteto optou pelo rebaixamento das pistas de veículos, posicionando-as sob a passarela de pedestres. A distinção entre os tráfegos, inclusive, consistiu em uma diretriz de projeto, estando os automóveis condicionados a vias de trânsito específico que possibilitavam o ingresso ao conjunto pela periferia das praças de estacionamentos situadas nas adjacências das entradas principais dos edifícios.

Em adição às edificações residenciais, cuja capacidade perfazia cerca de 750 apartamentos, foi proposta a instalação de creche, escola maternal, jardim de infância, escola primária, igreja, mercado, lavanderia, posto de saúde, serviço social, campos de esporte e playground. O bloco de apartamentos B decompunha-se em sete lâminas interconectadas por passagens cobertas e nas proximidades das quais estavam distribuídos os demais estabelecimentos preconizados pelo programa (Figura 199, p. 83). O bloco de apartamentos A, único edifício do plano erigido, molda-se às curvas de nível da íngreme encosta à semelhança de seu predecessor em Pedregulho, revelando-se, todavia, compositivamente aperfeiçoado. O acesso principal à edificação ocorre pelo terceiro pavimento, sustentado por pilares em V (Figura 200), que conduz às unidades residenciais simples de um dormitório conformadas no primeiro e no segundo andares (Figura 201) e aos apartamentos *duplex* que ocupam o quarto, quinto, sexto e sétimo pavimentos (Figuras 202 e 203). No quarto e sexto pavimentos, dispõem-se sequencialmente desde a entrada pelo corredor orientado a sul, cozinha, salas de estar e jantar. No quinto e sétimo andares, localizam-se os dois dormitórios, um voltado a sul e outro a norte, e o sanitário. O último andar, fartamente rasgado, abriga as lavanderias coletivas e coroa a edificação.



**Figuras 200 e 201:** Corte transversal do Bloco A. Planta do primeiro e segundo pavimentos.

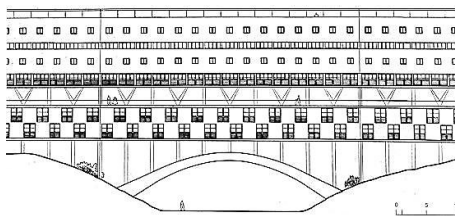
Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p.110.



Legenda: 1 - Sala; 2 - Dormitório; 3 - Cozinha; 4 - Sanitário; 5 - Corredor; 6 - Varanda; 7 - Armários.

**Figuras 202 e 203:** Apartamentos duplex do Bloco A. Planta do quarto e sexto pavimentos. Planta do quinto e sétimo pavimentos.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p.110.



**Figura 204:** Trecho da elevação do Bloco A.

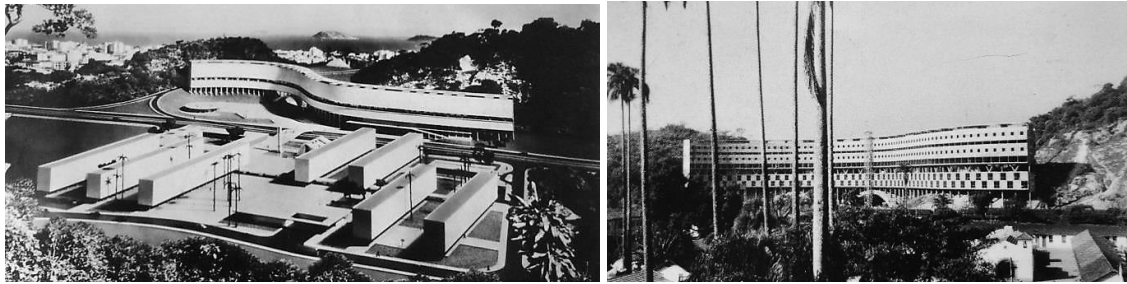
Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p.110.



Legenda: 1 - Sala; 2 - Dormitório; 3 - Cozinha; 4 - Sanitário; 5 - Corredor; 6 - Varanda; 7 - Armários.

**Figuras 205 e 206:** Apartamentos duplex do Bloco B. Planta do primeiro e terceiro pavimentos. Planta do segundo e quarto pavimentos.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p.110.



**Figuras 207 e 208:** Fotomontagem com a maquete do Conjunto. Vista do Bloco A construído.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 107 e p.112.

Na fachada frontal (Figuras 208 e 209), voltada para o norte, os pavimentos alternam-se habilidosamente em um arranjo ritmado: em ambos os andares inferiores amplas aberturas, relativas às salas, revezam-se sucessivamente; no andar intermediário, os pilotis conferem equilíbrio e continuidade visual; nos quatro pavimentos superiores, bandas predominantemente envidraçadas que acomodam as salas sobrepõem-se a outras pontualmente escavadas e arrematadas, finalmente, pela leve cobertura. Na fachada posterior (Figura 210), longos corredores, ininterruptos e integrados ao exterior pela existência exclusiva de um peitoril em alvenaria, estão justapostos aos demais pavimentos, comedidamente perfurados. A obra, atualmente, permanece lesada desde a demolição de inúmeros apartamentos em um intervalo dos dois primeiros andares, em 1982, em detrimento da construção de um túnel que comete a ligação Lagoa-Barra pela qual ocorre intenso tráfego de veículos. Ambos os conjuntos habitacionais idealizados por Afonso Reidy, integram a construção da metrópole moderna, aferida como a principal temática de sua carreira. “Entre os elementos que compoem esta cidade estavam o centro cívico, as unidades residenciais, o museu, a escola, o teatro, o parque e a autopista. Situados em lugares estratégicos, os edifícios e conjuntos mais importantes de Reidy mostram uma intenção pedagógica e modelar, não só pelo destino evidentemente social de muitos de seus projetos, mas também pela existência de uma série de constantes: o esforço por produzir protótipos construtivo-funcionais, a cuidadosa definição e manuseio dos elementos que os compõem ou a monumentalização das articulações entre os corpos edificados”<sup>198</sup>.



**Figuras 209 e 210:** Vista da elevação frontal desde o pavimento intermediário. Vista da elevação posterior desde o corredor.

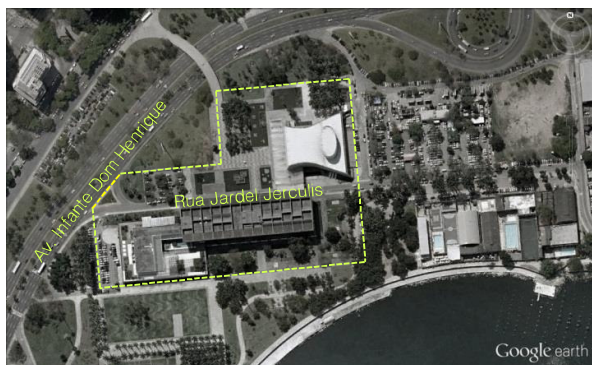
Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p.113.

<sup>198</sup> CAIXETA, Eliane Maria Moura Pereira. Uma arquitetura para a cidade: a obra de Afonso Eduardo Reidy. In: Arqtexto. Porto Alegre n.2 (2002), p. 60.

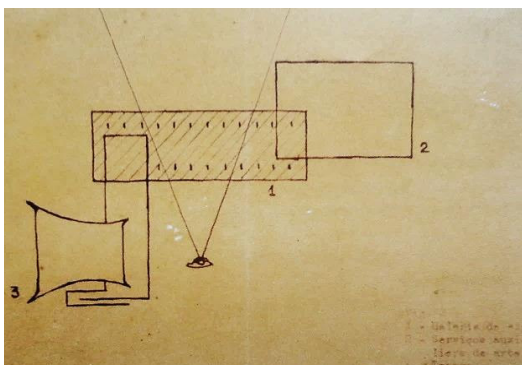
### 3.3.9. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Av. Infante Dom Henrique, Rio de Janeiro/RJ 1953-68)

A edificação localiza-se nas contiguidades da avenida expressa Infante Dom Henrique (Figura 211), em um sítio que integra o Parque do Flamengo, “uma das mais bem sucedidas obras da cidade do Rio de Janeiro. Realizado em um aterro feito com as pedras do desmonte do morro Santo Antônio, (o parque) ocupa 1200 quilômetros quadrados ganhos ao mar, em faixa que se estende do Aeroporto Santos Dumont até a Praia do Botafogo”<sup>199</sup> e deve sua execução à equipe que incluiu entre seus colaboradores Roberto Burle Marx, responsável pelo paisagismo, e Affonso Reidy, autor do traçado urbano e do projeto do museu, instalado em um de seus extremos. Constou, entre as diretrizes que condicionaram a adoção do partido, a busca pela conciliação entre o artefato construído e seu entorno - conformado pela inestimável paisagem da Baía da Guanabara - e sobre a qual o arquiteto ponderou<sup>200</sup>:

“Se a correspondência entre a obra arquitetural e o ambiente físico que o envolve é sempre uma questão de maior importância, no caso do edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro essa condição adquire ainda maior vulto, dada a situação privilegiada do local em que está sendo construído, em pleno coração da cidade, no meio de uma extensa área que em um futuro próximo será um belo parque público, debruçado sobre o mar, frente à entrada da barra e rodeado pela mais bela paisagem do mundo. (...) Daí o partido adotado, com o predomínio da horizontal em contraposição ao movimento perfil das montanhas e o emprego de uma estrutura extremamente vazada e transparente, que permitirá manter a continuidade dos jardins até o mar, através do próprio edifício, o qual deixará livre uma parte apreciável do pavimento térreo.”



**Figura 211:** Localização do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Modificado de: Google Earth. Acessado em maio de 2014.



**Figura 212:** Croquis da articulação entre os blocos: 1. Museu; 2. Escola; 3. Teatro. Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 169.

<sup>199</sup> CAVALCANTI, Lauro. *Arquitetura Moderna Carioca (1937- 1969)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2013, p. 158.

<sup>200</sup> Memória descritiva do projeto, escrita por Affonso Eduardo Reidy e reproduzida em INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 165.



**Figura 213:** Vista do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e sua inserção no entorno urbano e na paisagem natural.

Fonte: DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade verde: jardins de Burle Marx*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, : EDUSP, 2009, p. 255.

A ordenação do programa de necessidades deu-se pela segmentação funcional - geralmente evidenciada pela forma que assumem os objetos arquitetônicos e peculiar ao processo projetual de Reidy - em três sólidos distintos, porém intercomunicantes (Figura 212, p. 86 e Figura 213): o prisma ortogonal, perpendicular à avenida expressa Infante Dom Henrique e paralelo à Rua Jardel Jerculis, convencionou-se denominar *Galeria de Exposições*, relacionada ao *Bloco Escola*, perpendicularmente posicionado a sudoeste e ao sólido trapezoidal destinado ao *Teatro*<sup>201</sup>, disposto paralelamente a nordeste. A extensão designada às exposições, todavia, impõe-se sobre as seguintes, revelando-se hierarquicamente preeminente através dos arrojados recursos estruturais (Figura 214, p. 88) que, por conseguinte, manifestam-se contundentes na canônica feição plástica por eles assumida e a respeito dos quais Carmen Portinho<sup>202</sup> elucida<sup>203</sup>:

“A estrutura do corpo principal do museu, Bloco-Exposição, é constituída de 14 pórticos em concreto armado, espaçados de 10 em 10 metros, vencendo um vão de 26 metros entre os apoios. Os montantes desse pórtico bifurcam-se a partir do nível do solo, de forma a que uma parte receba o piso do segundo pavimento e a outra, prosseguindo em sentido divergente, receba a viga de 4 metros de vão onde serão sustentadas, por meio de tirantes, as lajes do terceiro pavimento e da cobertura. (...) Os pórticos serão ligados entre si, em suas extremidades, por meio de duas abas de concreto armado, com aproximadamente 8 metros de largura, em toda a extensão do edifício. Essas abas, ao mesmo tempo que exercem a função estrutural de contravento, constituem um verdadeiro pára-sol protegendo as duas fachadas opostas – norte e sul.”

<sup>201</sup> Executado entre 2005 e 2006.

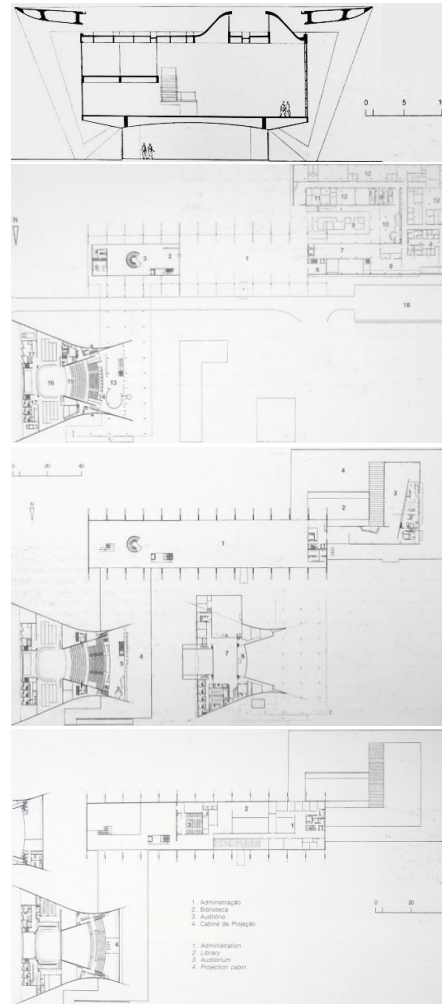
<sup>202</sup> Carmen Velasco Portinho nasceu em Corumbá (MT) em 1903, transferindo-se para a cidade do Rio de Janeiro aos oito anos. Em 1920 ingressou na Escola Politécnica da Universidade do Brasil, onde se graduou engenheira civil em 1926, mesmo ano em que ingressou na Diretoria de Obras e Viação da Prefeitura do Distrito Federal. Em 1937 é nomeada diretora do Departamento de Habitação Popular, do qual se aposentou em 1959. Em PORTINHO, Carmen; ANDRADE, Geraldo Edson de. *Por toda a minha vida*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

<sup>203</sup> INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. *Op. cit.*, p. 174.

A solução dá continuidade às pesquisas estruturais e formais diligenciadas no Colégio Paraguai-Brasil (Assunção, Paraguai, 1953-65) e “indica a tendência do arquiteto de transpor os elementos de sustentação do interior para a periferia do volume, fazendo do sistema portante o principal elemento da configuração dos edifícios. Se, quando o perfil é dado pelos planos, a volumetria expande-se sobre o terreno, à medida que os elementos de sustentação ganham evidência e delineiam a forma, os volumes concentram-se cada vez mais”<sup>204</sup>.

A proposta, derivada do entrosamento entre a flexibilidade requerida pela natureza programática e as renovadas conceituações de museu – “que, deixou de ser um organismo passivo para assumir uma importante função educativa e um alto significado social”<sup>205</sup> – e de espaço arquitetural, que preferiu a fluidez ao confinamento, conferiu à galeria uma vastidão ininterrupta, dotada de pé-direito variável e banhada de luz proveniente de fontes diversas: das zenitais emanava uma iluminação natural uniforme; das superfícies laterais envidraçadas originavam-se, além de luminosidade, a integração com o espetáculo exterior e, enfim, a iluminação artificial que, atentamente calculada, providenciava adequada visibilidade noturna e a preservação de artefatos sensíveis aos raios solares.

Conforme Flávio Kiefer<sup>206</sup>, a concepção de Affonso Reidy ajusta-se aos arquétipos dos museus modernistas datados da mesma época, de cujos predicados destacam-se a simplificação dos espaços internos, o *continuum* espacial - dado pela unidade entre circulação e salas de exposição - e a transparência.



**Figuras 214, 215, 216 e 217:** Corte transversal. Plantas do térreo, segundo e terceiro pavimentos. Fonte: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p.170-171.



**Figura 218:** Encontro do Museu com a Escola. Fonte: COELHO, Frederico. Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro: arquitetura e construção. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, p. 98.

<sup>204</sup> CONDURU, Roberto. Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno. In: Risco (São Carlos), São Carlos, v. 2 (2005), p. 28.

<sup>205</sup> INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Op. cit., p.165.

<sup>206</sup> Em KIEFER, Flávio. Arquitetura de museus. In: Arqtexto. Porto Alegre n.1 (2001), p. 72.

No pavimento térreo (Figura 215, p. 88), conforma-se centralizado sob os pilotis um intervalo que afasta do cerne edificado ao extremo leste do bloco - onde estão instalados bilheteria, escada helicoidal de acesso à galeria, sanitários e compartimento para a venda de publicações - os serviços auxiliares organizados a oeste, tais quais secretarias, depósito, salas de aula, de recepção e despacho de obras, de preparação de exposições e cantina e que se prolongam ao subsolo. O segundo pavimento (Figura 216, p. 88) do edifício principal reserva-se plenamente à galeria de exposições, sobre a qual estão alojados, nos mezaninos superiores (Figura 217, p. 88), os compartimentos da administração e direção do Museu, a filmoteca, a biblioteca e um auditório detentor de 200 lugares e equipamentos para projeções cinematográficas. No segundo andar do bloco da escola (Figuras 219 e 220), estabeleceram-se o restaurante e o terraço-jardim, ambos conectados à galeria e este último possuidor de um acesso independente ao térreo, oriundo de uma rampa.

Diversamente à edificação que acolhe as exposições, a volumetria da escola é robusta e estável, em cuja superfície a leste encontram-se crivos de terracota que minimizam o efeito do sol e nas superfícies a norte, correspondente ao restaurante, e ao oeste, referente à tipografia, a proteção solar é efetuada por meio de quebra-sóis moveis em alumínio. Enquanto a convergência destes blocos é intermediada por uma praça, gerada por Roberto Burle Marx, a transação do Bloco-Exposição (Figuras 221 e 222) para o Teatro ocorre protegido por uma laje de cobertura, suspensa sobre uma rede de pilotis e que conduz o ingresso, no térreo, ao foyer, de onde partem duas rampas laterais que encaminham à plateia, com capacidade para mil lugares. Palco e camarins, estabelecidos sobre as salas de ensaio e orquestra situados no subsolo, finalizam a sequência.



**Figuras 219, 220, 221 e 222:** Perspectiva da rampa que encaminha ao terraço-jardim sobre a Escola. Vista do Bloco da Escola. Vista do Bloco de Exposições desde a escola e a partir do jardim frontal. Fonte: DOURADO, Guilherme Mazza. *Modernidade verde: jardins de Burle Marx*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: EDUSP, 2009, p. 256; COELHO, Frederico. *Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro: arquitetura e construção*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010, p.73 e 87 e INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. *Afonso Eduardo Reidy*. Lisboa: Blau, 2000, p. 179.



## 4. PARALELOS COMPOSITIVOS

### 4.1. A adaptação brasileira dos *Cinco Pontos da Nova Arquitetura*

Segundo Alan Colquhoun, Le Corbusier nunca excluiu a tradição arquitetônica clássica, tornando-a modificada ou invertida através de sua aplicação a novos problemas, de um lado, e sua justaposição a conceitos complementares - dentre os quais são citadas as máquinas, a engenharia e as formas biológicas - de outro<sup>207</sup>. O autor - para quem o franco-suíço foi o único arquiteto moderno a prescrever regras arquitetônicas visando concepções inovadoras, o que somente tornou-se possível devido à adoção do sistema acadêmico como ponto de partida - encontra nos *Cinco Pontos da Nova Arquitetura* demonstrações que confirmam a recorrente reversão de normas tradicionais<sup>208</sup>. Os *pilotis*, constando entre os paradigmas corbusianos essenciais, não poderiam evadir-se às alegadas distorções, consistindo em uma reversão do *podium* clássico apesar de, analogamente, afastar o *piano nobile* do solo. A segregação, contudo, seria antes compreendida em termos de vazio do que de massa, transgredindo o entendimento academicista. O terraço-jardim, por sua vez, contestaria o telhado inclinado e substituiria o sótão pelo recinto ao ar livre, à maneira em que a janela em fita revidaria a contida perfuração convencional. A fachada livre se estabeleceria no lugar da superfície escavada pelas aberturas e a planta livre se contraporía à distribuição restrita pela necessidade de justapor os planos estruturais, oferecendo um arranjo de divisórias determinado pela conveniência funcional.

A aceitação dos princípios corbusianos pelos arquitetos brasileiros jazia entrelaçada à busca pelo símbolo de modernização nacional, plenamente incentivado pelo regime político vigente, e às alternativas técnicas disponíveis no País, em recente processo de industrialização. A visita de Le Corbusier ao Brasil em 1936, de acordo com os argumentos de Peter Buchanan, teria trazido acréscimos à doutrina do mestre: “Aos cinco pontos canônicos que ele reclamava para a arquitetura moderna foram acrescentados outros dois para o Brasil: brise-soleil e o azulejo azul e branco”<sup>209</sup>. O último permanecendo estreitamente atrelado à tradição portuguesa e, conseqüentemente, ao passado colonial brasileiro. Para Rogério de Castro Oliveira, a virtude arquitetônica dos Cinco Pontos “reside na definição de um sistema de relações compositivas entre as partes do edifício, as quais exercem sobre o projeto um controle operativo”<sup>210</sup>. Os arquitetos nacionais da primeira geração e, em específico, aqueles abarcados no escopo deste exame, de maneira

<sup>207</sup> Cf. *Displacements of Concepts*, publicado em *Architectural Design*. London: Academy Editions, Vol. 42, n. 4 (April 1972), p. 236.

<sup>208</sup> Em COLQUHOUN, Alan. *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge: MIT Press, 1981, p.51

<sup>209</sup> BUCHANAN, Peter. *Forma flutuante, espaço fluido: a poética de Oscar Niemeyer = Floating form, fluid space: the poetics of Oscar Niemeyer*. In: *Arqtexto* n.10/11 (2007), p. 6-29.

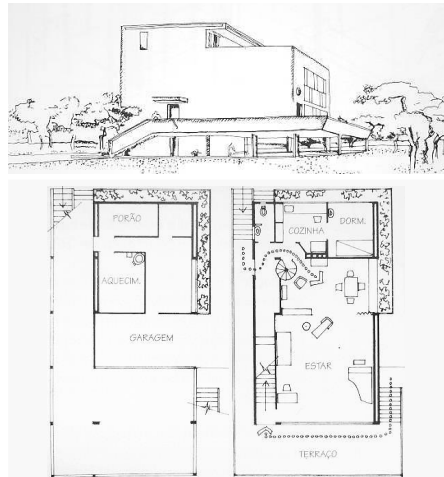
<sup>210</sup> OLIVEIRA, Rogério de Castro. *Pilotis, pilar, pilastra: variações brasileiras*. In: *Concreto: Plasticidade e industrialização na arquitetura do cone sul-americano 1930/70*. Porto Alegre: Ed. Uniritter, 2010, p. 208.



semelhante ao mestre franco-suíço - o qual soube variar os preceitos tradicionais segundo um entendimento particular e conveniência local - parecem repropor os princípios sustentados pelo arquiteto conforme suas percepções individuais, sem afastar-se, no entanto, de sua acepção emblemática.

#### 4.1.1. Os *pilotis* reinterpretados

Segundo Le Corbusier, os *pilotis* - considerados a conquista primordial das técnicas modernas e a base sobre o qual os outros quatro pontos estão apoiados - estariam relacionados à recuperação do solo, oferecendo-o à mobilidade e à diversão infantil, e ao saneamento da habitação, visto que permite o arejamento e o desenvolvimento da vegetação. Para Rogério de Castro Oliveira, “o princípio da separação do edifício em relação ao solo implica uma composição descontínua, abstrata, que se distancia da atribuição tradicional, de origem clássica, de uma estratificação tripartite ao corpo do edifício (...). A introdução dos *pilotis* na nova arquitetura não apenas nega a ideia de uma organização do edifício em camadas estaticamente superpostas, mas acrescenta ao conjunto um dinamismo próprio”<sup>211</sup>. O emprego dos *pilotis* é constantemente revisto por Le Corbusier em suas próprias obras, dando-se através de variantes que os autenticam conceitualmente e demonstram as sucessivas evoluções pelas quais decorreram. Os *pilotis* das concepções residenciais de meados dos anos vinte alcançarão a maturidade nos objetos arquitetônicos de porte e programa de necessidades amplos que adentraram a década seguinte. Em 1922, na segunda versão da *Maison Citrohan*, os *pilotis* amparam a edificação, estando incluso um terraço que precede a escadaria de acesso ao ingresso principal, suspendendo-a do terreno em proveito do abrigo para o automóvel (Figuras 223, 224 e 225).

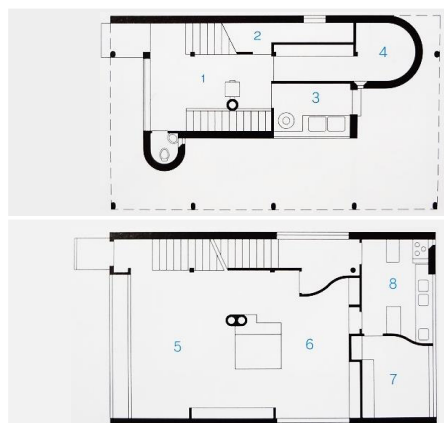


**Figuras 223, 224 e 225:** Perspectiva Maison Citrohan II, de 1922. Plantas do térreo e do segundo pavimento. Modificado de: BAKER, Geoffrey H. Le Corbusier: Uma Análise da Forma. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 103 e 105.



**Figura 226:** Vista da Maison Weissenhof-Siedlung, em Stuttgart.

Modificado de: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)



**Figuras 227 e 228:** Plantas do térreo e do segundo pavimento da Maison Weissenhof-Siedlung. Modificado de: PARK, Steven. Le Corbusier Redrawn: The Houses. New York: Princeton Architectural Press, 2012, p. 130.

<sup>211</sup> OLIVEIRA, Rogério de Castro. Op. cit., p.210.

Em 1923-25, na *Maison La Roche-Jeanneret*, elevam integralmente a volumetria curvilínea que abriga a galeria de arte, função programática excepcional à qual foi atribuída proeminência, conferindo continuidade axial à rua Dr. Blanche - arrematada pela edificação. As residências efetuadas para a exposição de habitações experimentais em Stuttgart (Alemanha, 1927) e no que se refere, especificamente, à edificação residencial unifamiliar, manifesta-se uma progressão evolutiva desde a *Maison Citrohan*. A temática é idêntica, constituindo o enunciado de um sistema arquitetônico coerente às técnicas construtivas e ao homem modernos. Os *pilotis* apresentam-se análogos, afastando do solo os pavimentos superiores onde estão acolhidas as atividades basais e oferecendo o nível térreo ao assentamento de funções subsidiárias, como garagem e sala de máquinas. O posicionamento do núcleo, igualmente, ocorre de maneira semelhante, situando-se longitudinalmente sobre uma das extremidades da malha estrutural. Relevante alteração, todavia, ocorre na configuração do núcleo edificado que abriga os serviços: na *Maison Citrohan II* exhibe o aspecto de um prisma regular, em *Weissenhof* a feição assumida expõe a tensão entre planos sinuosos e ortogonais, reflexo de uma inventividade plástica em expansão (Figuras 226, 227 e 228, p. 91).

A maestria em trabalhar programas habitacionais tem sua apoteose, conforme asseveram alguns autores, na *Villa Savoye*, concebida entre 1929 e 1931. Os *pilotis*, na concepção de Poissy, aproximam-se de seus antecessores, alçando o *piano nobile* e oferecendo o plano inferior aos cômodos de serviço e ao automóvel (Figura 229, p. 93). O núcleo onde as atividades secundárias acomodam-se, neste caso, centraliza-se ao longo de um eixo simétrico - o qual decompõe em dois segmentos equivalentes e retangulares a trama quadrangular, em cujos módulos dispõem-se regularmente as colunas de seção circular em concreto armado - sobrepondo-se apenas ao limite sudeste do perímetro. O projeto para a Sede da Sociedade das Nações (1927) e o *Centrosoyus* (1928-34), construído em Moscou, apresentam estratégias compositivas similares (Figura 230, p. 93). Dentre as posturas arquitetônicas que aproximam ambas as concepções encontra-se a suspensão por *pilotis* de massas que compõem o todo seccionado, possibilitando livremente o fluxo de funcionários e, concomitantemente, resguardando os escritórios das perturbações produzidas pelos deslocamentos inerentes a instituições públicas.

Na *Cité de Refuge* (1929-33), dada a discrepância entre os níveis das vias que envolvem o lote, os *pilotis* falham em ser notados - ainda que parcialmente presentes. As colunas adquirem, nesta circunstância, um formato elíptico, o que aparenta consistir em um vestígio que anteciparia as criações formais posteriores. No Pavilhão Suíço da Cidade Universitária de Paris (1930-32), cuja organização deu-se pela articulação de uma torre de circulação vertical, um prisma de um único pavimento assentado diretamente no solo e uma lâmina suspensa por *pilotis*, conferiu-se aos pilares formas que variaram progressivamente, do centro em direção às extremidades (Figura 231, p. 93). Geoffrey Baker vislumbra no gesto centrífugo o impulso que "intensifica o estiramento do eixo

longitudinal contra o qual as formas curvas e oblíquas do pavilhão são tensionadas”<sup>212</sup>. É intrigante observar, porém, que nos estudos preliminares para o Pavilhão Suíço os pilotis constituíam-se de perfis metálicos, diferenciando-se significativamente das robustas colunas em concreto bruto que foram efetivamente erigidas, revelando-se “outra primordial invenção, a qual iria posteriormente desenvolver-se nos *grands pilotis* sob a *Unité d’Habitation* em Marselha”<sup>213</sup>.

Este empreendimento foi encomendado a Le Corbusier pelo estado francês em 1946, o qual pretendia providenciar a acomodação de indivíduos cujos lares foram arrasados pela Segunda Guerra Mundial. Concebida de acordo com princípios proclamados na *Immeubles-Villas* (1922) e no *Pavillon de l’Esprit Nouveau* (1925), a *Unité* revela a maturidade na utilização das regras compositivas delineadas nos anos anteriores. Conserva-se a estratégia tipológica expressa pela utilização de um corpo alongado elevado pelos *pilotis*, embora nesta situação estes também sirvam, entusiasticamente, a finalidades formais. Duas fileiras de vigorosos pilares em concreto armado, ligeiramente estreitados na base, foram dispostos perpendicularmente ao eixo longitudinal do edifício (Figura 232). Segundo Bruand, o discernimento da autonomia dos *pilotis* em relação à estrutura dos andares superiores - manifesta inicialmente no *Pavillon Suisse* e prosseguida na *Unité* de Marselha - permitiu conferir-lhes um desempenho adicional, suscitando uma “revolução estética que abria vastos horizontes e transformava o papel passivo até então atribuído aos pilotis em um dos mais ativos meios de expressão plástica.”<sup>214</sup>.



**Figuras 229, 230, 231 e 232:** Pilotis da Villa Savoye, desde uma perspectiva interna. Centrosoyus, em Moscou. Vista dos pilotis em osso do Pavilhão Suíço da Cidade Universitária de Paris. Pavimento térreo da *Unité d’Habitation*, em Marselha. Fontes: COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier 1887-1965: The Lyricism of Architecture in the Machine Age*. Köln: Taschen, 2006, p. 46 e 49; CURTIS, William J. R. *Le Corbusier: Ideas and Forms*. London: Phaidon, 1999.

<sup>212</sup> Conforme BAKER, Geoffrey H.. *Le Corbusier: Uma Análise da Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 224.

<sup>213</sup> Em CURTIS, William J. R. *Le Corbusier: Ideas and Forms*. London: Phaidon, 1999, p. 106.

<sup>214</sup> BRUAND, YVES. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 153.

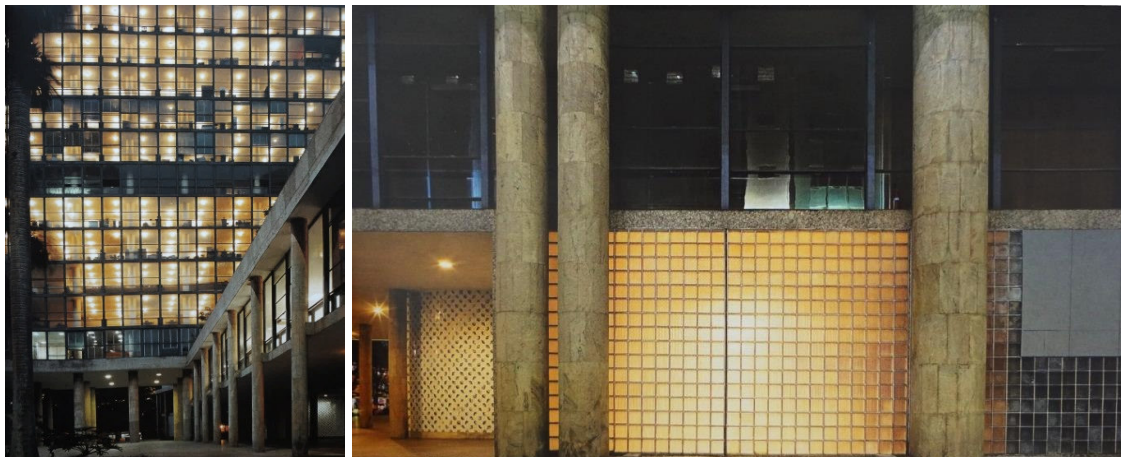
Anos antes da *Unité d'Habitation* (1946-1952), contudo, no projeto elaborado para a Cidade Universitária da Universidade do Brasil, Le Corbusier reiterou as suas considerações acerca do desempenho paradigmático destinado aos *pilotis*, comumente vinculado ao conceito de mobilidade e à utopia urbanística que recobre a realização da metrópole moderna. O partido esboçado por Lúcio Costa, contudo, introduz referências alheias ao ideário corbusiano e as divergências encontradas em sua proposição são abordadas por Rogério de Castro Oliveira<sup>215</sup>:

"No desenho de Lucio Costa, não podemos deixar de ver na austera colunata os contornos de edificações que, sob a égide da *architettura razionale*, ganhavam aceitação oficial em solo italiano. Pouco depois, Piacentini também realizará estudo para a Cidade Universitária. À época, a proximidade do governo getulista com o regime de Mussolini implicava uma influência cultural que os arquitetos brasileiros não deixariam de sentir. É mais provável, no entanto, que Lucio Costa se volte para outra vertente do modernismo por conveniência compositiva. A referência italiana ao projeto clássico permitia uma articulação com os traçados tradicionais da cidade, ignorada pelo abstracionismo corbusiano, buscando constituir um catálogo mais amplo do que o oferecido por uma única tendência."

No projeto definitivo para a sede do Ministério da Educação e Saúde, elaborado por Lúcio Costa e equipe dando seguimento aos riscos herdados de Le Corbusier destinados ao terreno da Esplanada do Castelo - produzidos imediatamente antes de seu retorno à Europa, a pedido de Gustavo Capanema - observam-se reformulações na adoção dos *pilotis*, à semelhança daqueles previstos por Lúcio Costa para a Cidade Universitária. Alongando-os verticalmente, de quatro para dez metros, os arquitetos brasileiros permitiram a introdução perpendicular da massa onde o auditório e a galeria de exposições foram acomodados sob a torre de escritórios (Figura 233, p. 95). Neste bloco, de encurtada estatura e parcialmente suspenso do solo, os *pilotis* convertem-se em colunata, situando-se sutilmente a frente das superfícies de vedação, majoritariamente envidraçadas (Figura 234, p. 95). No térreo e na sobreloja da torre, os *pilotis* distribuem-se, igualmente, aproximados das faces exteriores das elevações. No pavimento tipo, entretanto, adquirem uma posição inversa, aproximando-se internamente à *curtain wall*. Carlos Eduardo Comas associa os *pilotis* do Ministério da Educação e Saúde "à convergência entre elementos de arquitetura legitimados por uma construção moderna e elementos de arquitetura das cidades mineiras do século 18"<sup>216</sup>, aproximando-os das "palafitas em encosta".

<sup>215</sup> Em OLIVEIRA, Rogério de Castro. Jogos compositivos na cidade dos prismas: Universidade do Rio de Janeiro 1936. In: Arqtexto n.9 (2006), p. 45.

<sup>216</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. In: Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira\_parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 82.



**Figuras 233 e 234:** Ministério da Educação e Saúde: inserção perpendicular do bloco que abriga o auditório e a galeria de exposições sobre a torre de escritórios consentida pelo alongamento dos pilotis, os quais parecem converter-se – em outras ocasiões – em colunata, dispendo-se a frente das superfícies de vedação. Modificados de: CAVALCANTI, 2013, p. 37; Summa+, n. 122, p. 117.

Adicionalmente, relaciona-os à conformação de uma espacialidade distante daquela “ilimitada e indiferenciada” preconizada na Carta de Atenas<sup>217</sup>:

“O pórtico de entrada do Ministério subdivide a esplanada pavimentada com lajes de granito em dois espaços que aludem funcional e figurativamente a adros de tempo, arquétipo do monumento sacro, ou átrios de palácios, arquétipo do monumento profano. As alusões se reforçam porque o pórtico não é o pilotis totalmente aberto do Pavilhão Suíço ou o pilotis aberto em dois extremos dos dois riscos corbusianos. É um vazio entre dois cheios, feito um propileu de cinco intercolúnios como a Acrópole de Atenas ou a colunata central de um *Louvre* ou *Petit Trianon*. ”

O uso figurado dos *pilotis* em ambos os projetos estabeleceu valioso precedente aos desdobramentos projetuais que sobrevieram. Na elevação oeste da Obra do Berço (1937), concebida por Oscar Niemeyer, os pilares cilíndricos do térreo, em concreto armado, apresentam-se análogos a pilastras, justapostas ao plano de vedação sob o balanço da laje superior. No segundo, terceiro e quarto pavimentos assemelham-se conceitualmente à *Maison Dom-ino*, dispendo-se detrás da superfície da fachada, libertando-a ao emprego de panos transparentes resguardados pelos quebra-sóis. No interior do Banco Boa Vista (1946), os pilares conservam-se desprendidos das divisórias e do traçado limítrofe do mezanino, em um arranjo interno comparável ao Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova Iorque (Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, 1939). Externamente, Oscar Niemeyer confere monumentalidade à galeria de ingresso - voltada à Avenida Presidente Vargas e requerida pelas normas legislativas - evidenciando-a através de um embasamento ampliado, constituído de pé-direito triplo e predominantemente envidraçado (Figuras 235, p. 96).

<sup>217</sup> Em COMAS, Carlos Eduardo Dias. Op. cit., p. 95.



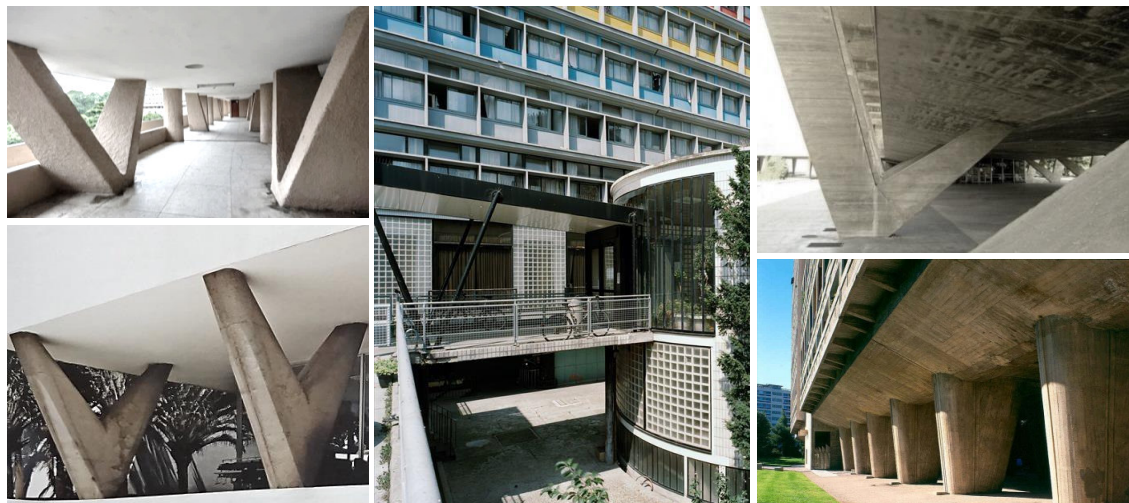
Figuras 235, 236 e 237: Banco Boa Vista: estabelecimento dos pilotis na elevação contígua à Rua da Quitanda e na face voltada à Av. Presidente Vargas. Pilotis do pavimento intermediário do Bloco Residencial A em Pedregulho. Modificados de: JODIDIO, 2012, P. 33; CAVALCANTI, 2013, p. 37 e p. 83.

Na elevação principal aproximaram-se internamente os apoios em concreto armado da superfície, assumindo posição similar ao da elevação norte, direcionada a Rua Teófilo Ottoni. Contíguos à Rua da Quitanda, os pilares cilíndricos foram sobrepostos externamente às reentrâncias dos planos sinuosos em tijolo de vidro (Figura 236). Nos blocos residenciais - A, B1 e B2 - do Conjunto Habitacional Prefeito Mendes de Moraes (1947-58), Afonso Reidy empregou os *pilotis* em seu sentido restrito, reavendo o solo para a mobilidade e recreação. No bloco A, os pilares que erguem o edifício prestam-se, ainda, a exímia acomodação sobre a abrupta encosta. Criou-se, em adição, um pavimento intermediário permeável que, além de possibilitar o acesso ao bloco, acolhe equipamentos como a administração, a creche e o serviço social (Figura 237).

Os *pilotis*, naquela situação, mostraram-se recursos essenciais ao intuito do arquiteto de proporcionar uma área “plana, bem ventilada e protegida, onde as crianças poderão abrigar-se nas horas mais quentes e nos dias chuvosos”<sup>218</sup>. Recorreu-se a uma estratégia equivalente no ondulante Bloco A do Conjunto Habitacional Marquês de São Vicente (1952), na Gávea: enquanto alicerces entremearam o assentamento da construção sobre relevo irregular, o acesso concentrou-se no terceiro pavimento que, nesta circunstância, tornou-se inteiramente livre, sendo ocupado somente pelos *pilotis* em “V” (Figura 238, p. 97), cujo protótipo inédito<sup>219</sup> é atribuído a Oscar Niemeyer, o qual tornou a utilizá-lo em suas inúmeras variantes em incontáveis projetos, dentre os quais o Hospital Sul América (Figura 239, p. 97).

<sup>218</sup> Memória descritiva do projeto, divulgada em INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI. Afonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000, p. 84.

<sup>219</sup> *Com feição extremamente delgada, o pilar em “V” aparece pela primeira vez na obra do arquiteto nas perspectivas para o projeto definitivo do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York 1938/1939 – realizado em parceria com o arquiteto Lúcio Costa – como apoio da marquise de ligação entre o orquidário e o aquário. Tal solução também aparece na sustentação das marquises de entrada do Cassino, de 1940, e da Igreja de São Francisco de Assis, de 1943, ambos implantados na margem da lagoa da Pampulha em Belo Horizonte.* Segundo QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. *Forma moderna e cidade: a arquitetura de Oscar Niemeyer no centro de São Paulo*. Portal Vitruvius (janeiro 2013). Acesso eletrônico em junho de 2014.



**Figuras 238, 239, 240, 241, 242 e 243:** Pilotis em “V” do pavimento intermediário em concreto bruto da Gávea. Pilotis em “V” do Hospital Sul América. Pilaretes que suportam a marquise da Cité de Refuge. Elementos estruturais do bloco de exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Pilotis da Unité d’Habitation, de Le Corbusier. Pilares do Teatro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Modificado de: [www.moradiapopularnobrasil.com.br](http://www.moradiapopularnobrasil.com.br); CAVALCANTI, 2013, p. 119; [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr); [www.archdaily.com.br](http://www.archdaily.com.br); [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr) e [www.archdaily.com.br](http://www.archdaily.com.br).



Rodrigo Queiroz alude os primeiros usos dos pilares em “V” na escora de marquises de obras do arquiteto como “nítida referência à marquise de entrada do conhecido projeto de Le Corbusier para o edifício do Exército da Salvação em Paris, de 1929”<sup>220</sup>. Não obstante a *Cité de Refuge*, onde os delgados pilaretes metálicos que sustentam a proteção do passadiço entre o pórtico de ingresso e a rotunda, abrigo do anfiteatro, implicam em qualquer leveza (Figura 240), os pilares em concreto armado de Niemeyer que cobrem o perímetro térreo do Hospital parecem ressaltar o vigor e a dinamicidade característica à arrojada silhueta que ostentam, contrastando-a com a natureza estática do paralelepípedo regular que esteiam.

No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953-68) - de autoria de Affonso Reidy - e, em particular, no bloco de exposições, os baluartes em concreto bruto desempenham o protagonismo da concepção (Figura 241), conferindo expressão estética ao sistema estrutural à maneira dos pilotis corbusianos da *Unité d’Habitation*, em Marselha (Figura 242). De acordo com o projeto original e, resgatados quando da execução do teatro, os pilares sequenciais que protegem o percurso do bloco de exposições ao foyer, aproximam-se, inclusive, do formato estreitado na base daqueles pilotis de Le Corbusier (Figura 243). No bloco da escola, apesar de distinta a independência entre planos de vedação e estrutura, os elementos de apoio adquirem secção circular.

<sup>220</sup> QUEIROZ, Rodrigo Cristiano. Op. Cit.

Nas concepções de Jorge Moreira, os *pilotis* aparentam evoluir gradualmente, desde experimentações a aplicações literais. A versão definitiva para o Edifício Residencial Tapir (1939-1941), em contraposição ao estudo inicial pousado no solo, previu o estabelecimento de pilares cilíndricos no térreo, ligeiramente recuados do plano da elevação frontal, que elevam parte do segundo andar atuando na conformação de um pórtico de ingresso e permitindo a expansão do jardim sob a laje. No Edifício Residencial Antônio Ceppas (1952), em oposição, os *pilotis* surgem enfáticos: desvinculam o prisma do solo, aproveitando-o para o mobiliário de estar, o playground e o jardim de Roberto Burle Marx. No Instituto de Puericultura e Pediatria da Universidade do Brasil (1949-53), os *pilotis* cilíndricos dedicam-se a suspender parcialmente os pavimentos em favor de vestíbulos de ingresso protegidos das intempéries, apresentando-se flagrantemente no térreo da Pupileira e no térreo do Ambulatório. No Hospital, acompanham o contorno do bloco retangular, revezando-se entre a justaposição ao plano das elevações e a delimitação de circulações periféricas e, na face sudeste do bloco designado ao Banco de Leite, pilares delgados amparam prolongamentos da laje em uma conotação indicativa de pórtico.





Figuras 244, 245 e 246: Perspectivas externa da Maison Cook, da Villa Savoye e da edificação residencial multifamiliar concebida para a Exposição Weissenhof-Siedlung. Modificado de: [www.flickr.com](http://www.flickr.com) e [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr).

#### 4.1.2. Autonomia dos sistemas de sustentação e de vedação

Segundo a apreciação corbusiana, a liberdade intrínseca ao tratamento individualizado da planta baixa lograva benefícios diante da ineficiente e obrigatória superposição de paredes portantes, consistindo em um recurso viável - dadas as técnicas modernas - e particularmente adequado ao espírito da era mecanicista. Implícita na doutrina dos Cinco Pontos permanece “a oposição entre o invólucro retangular e a planta livre, cada um dos quais pressupondo o outro”<sup>221</sup>, geratriz de uma tensão constantemente reforçada pelos arranjos de Le Corbusier. Uma das decorrências inerentes ao uso da planta livre pauta-se no desenvolvimento espontâneo das elevações e das aberturas, convencionando-as às necessidades programáticas singulares a cada compartimento integrante do edifício. A independência entre os elementos de apoio e de fechamento envolvem, por conseguinte, a fachada livre e a janela em fita reclamadas por Le Corbusier (Figuras 244, 245 e 246). Posteriormente, o arquiteto insistiria no *pan de verre*, reciclando-o recursivamente. No Brasil, desde meados dos anos vinte o sistema construtivo vinha incorporando a distinção entre elementos estruturais e planos de vedação, recebendo sua consagração – dentre outras obras – com o Ministério da Educação e Saúde, de onde foram extraídas lições que perdurariam em projetos seguintes. Em Affonso Eduardo Reidy, o desenvolvimento de soluções que tanto contrapunham o esqueleto estrutural às superfícies verticais quanto os reuniam em favor de ambições plásticas manifestam-se visíveis ao longo de sua carreira. Roberto Conduru contempla na produção do arquiteto a “pesquisa sobre a dialética entre os sistemas de sustentação e vedação na configuração plástica. Partindo de volumes puros nos quais o sistema portante está embutido na alvenaria, o arquiteto primeiro explicitou os elementos de apoio, depois rompeu com a pureza volumétrica, em seguida levou a grade portante do interior para a periferia dos volumes e, por fim, retornou aos volumes puros, embora preservasse a distinção entre elementos de sustentação e planos de vedação”<sup>222</sup>.

<sup>221</sup> COLQUHOUN, Alan. *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002, p. 148.

<sup>222</sup> CONDURU, Roberto. *Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno*. In: *Risco*, São Carlos, v. 2, 2005, p. 31.



**Figuras 247, 248, 249, 250 e 251:** Volume da dispensa do Albergue da Boa Vontade. Elevação lateral do Teatro Armando Gonzaga. Elevação frontal do Bloco Residencial B de Pedregulho. Bloco da Escola e de Exposições do MAM-RJ. Modificado de: INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI, 2000, p. 39; Habitat, n. 23, p.29; Domus, n. 254, p. 3; www.vitruvius.com.br e COELHO 2010, p. 130.

O Albergue da Boa Vontade (1931) é um exemplo de massas geométricas que contêm embutido entre seus contornos os elementos portantes (Figura 247). No Teatro Armando Gonzaga (1950), o sistema de sustentação mescla-se, novamente, aos planos - dessa vez, oblíquos - constituintes da linguagem compositiva (Figura 248). Em ambos os edifícios habitacionais de Pedregulho (1947-58) e da Gávea (1952), a maioria das peças portantes estão dissimuladas, revelando-se apenas os pilotis térreos (Figura 249) e, no caso das edificações curvilíneas, os pilares dos pavimentos intermediários. No Museu de Arte Moderna (1953-68), o exoesqueleto do corpo edificado destinado às exposições releva o intuito de assinalar a individualização entre estrutura e superfícies de fechamento - evidente também no bloco da escola - dando-se, sobretudo, pelo emprego de materiais específicos: concreto aparente caracteriza o primeiro; alvenaria cerâmica e painéis envidraçados assinalam o segundo (Figuras 250 e 251).

As obras de Niemeyer compreendidas neste exame evoluem de uma liberdade entre estrutura e vedação contida à proeminência oferecida ora às superfícies que encerram as atividades, ora ao sistema de sustentação. Na Obra do Berço (1937), uma de suas obras iniciais, a independência entre os elementos portantes e os planos de vedação é somente realçada no prisma regular de quatro pavimentos orientado a oeste, com frente para a Lagoa Rodrigo de Freitas - onde os pilares cilíndricos justapõem-se às superfícies, demarcando segmentos envidraçados ou em alvenaria escavada - e, timidamente, na galeria de ingresso voltada a R. Cícero Góis Monteiro (Figura 252, p. 101). No interior dos pavimentos superiores, distinguem-se do plano envidraçado a oeste resguardado pelos quebra-sóis verticais (Figura 253, p. 101). No Banco Boa Vista (1946), ocorreu a individualização completa dos elementos construtivos. No embasamento, ressaltaram-se especialmente as superfícies sinuosas em tijolos de vidro contíguas à Rua da Quitanda (Figura 252, p. 101). Internamente, as divisórias e o mobiliário desprenderam-se dos

pilares cilíndricos, salientando-os na fluidez do espaço. No Hospital Sul América (1952-59), a distinção é cunhada ao rés do chão, onde inovadora solução plástica foi conferida aos apoios em concreto armado (Figura 255). Nos pavimentos superiores, os pilares e os planos que delimitam os cômodos confundem-se em benefício da espacialidade reivindicada pelas exigências funcionais.

Os projetos de Jorge Machado Moreira assumiram como referência direta os preceitos corbusianos divulgados em escritos, esboços e obras construídas. Conforme Roberto Conduru, as obras iniciais do arquiteto carregam, concomitantemente, indícios racionalistas e resquícios do sistema acadêmico, “no qual a superfície é tratada como simples face externa do volume passível de ser perfurada e ornamentada. (...) À medida que foi dominando a linguagem plástica construtiva, explicitou como os elementos arquitetônicos constituem as superfícies e estas configuram os volumes ao se agregarem à estrutura. (...) as superfícies exibem a dimensão planar das fachadas modernas<sup>223</sup>”.

No Edifício Tapir (1939), a austeridade da configuração prismática, essencialmente subtrativa, é minimizada pela distribuição de balcões alternados que agregam algum dinamismo e ritmo à elevação principal (Figura 256) e pela adição, na face posterior, de uma massa trapezoidal que contém a escadaria e as dependências de empregados. De um modo genérico, as divisórias internas de seus projetos, raramente inclinadas ou curvilíneas, coincidem com a trama de sustentação, estando a particularização dos elementos portantes reservada a circunstâncias excepcionais, tais quais os andares térreos de sólidos puros (Figura 257), a exemplo do Ambulatório do Instituto de Puericultura (1949-53) e do Edifício Antônio Ceppas (1952).



**Figuras 252, 253, 254 e 255:** Galeria de entrada e detalhe da elevação oeste da Obra do Berço. Vista do embasamento do Banco Boa Vista desde o encontro da Praça Pio X e Rua da Quitanda. Térreo do Hospital Sul América. Modificado de: UNDERWOOD, 1994, p. 33; PHILIPPOU, 2008, p.77; INSTITUTO TOMIE OHTAKE. 2007, p. 110; UNDERWOOD, 1994, p. 72.



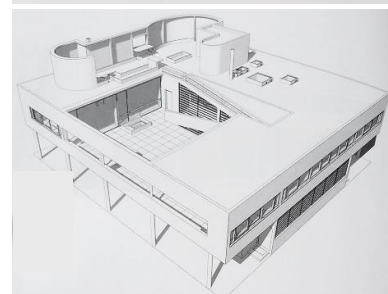
**Figuras 256 e 257:** Elevação principal do Edifício Tapir, com seus balcões alternados. Andar térreo do Edifício Antônio Ceppas. Modificado de: CZAJKOWSKI, 1999, p. 75; MINDLIN, 1999, p. 100.

<sup>223</sup> Em *Razão ao cubo*. In: CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 25.

#### 4.1.3. O terraço-jardim

De acordo com os argumentos de Le Corbusier, ao terraço-jardim relacionavam-se o resgate da natureza na metrópole moderna, reaproximando-a da humanidade, e o auxílio ao escoamento das águas de degelo em locais acometidos pela neve. Em localidades onde ocorreria alta temperatura, a ocupação dos telhados planos pela vegetação serviria igualmente à redução das fissuras geradas pela variação exacerbada de gradientes térmicos. Utilizando justificativas técnicas, impunha-se ao uso do terraço-jardim considerações que transpunham a aparente subjetividade do postulado. Conforme Stanislaw Von Moos, “enquanto evoca os deleites da vida pré-industrial, a experiência do terraço-jardim adicionalmente sugere os prazeres de viajar em navios de luxo. (...) A tecnologia do concreto armado, a memória da arquitetura popular mediterrânea e a obsessão com os transatlânticos continuariam a ser miscigenados nos visuais dramáticos dos decks no telhado e dos solários - da Villa Stein em Garches aos palácios de Chandigarh”<sup>224</sup>.

Na *Maison La Roche-Jeanneret*, o terraço-jardim é reservado exclusivamente à contemplação do espetáculo armado pelo arquiteto, onde estão aliados a vegetação, o mobiliário e os eventos formais constituídos pelas escadarias cobertas que acessam o andar (Figura 258). Na *Villa Stein-de Monzie*, inseriram-se contíguos ao terraço a ala de hóspedes, a ala de empregados e um atelier, cujo envoltório curvilíneo parece acenar - em concordância à Von Moos - a componentes de transatlânticos (Figura 259). Na *Villa Baizeau*, manifesta-se complementar aos compartimentos estabelecidos no último andar e na *Villa Savoye*, abandona-se a configuração característica das primeiras composições pelo solário, onde a alusão aos contornos navais surge enfaticamente (Figura 260). Nas concepções de grande porte, como o projeto para o Palácio da Sociedade das Nações, os terraços ajardinados distribuem-se pela



**Figuras 258, 259 e 260:** Axonométricas da Maison La Roche-Jeanneret, Villa Stein-deMonzie e Villa Savoye.

Fonte: PARK, 2013, p. 36, 93 e 146.



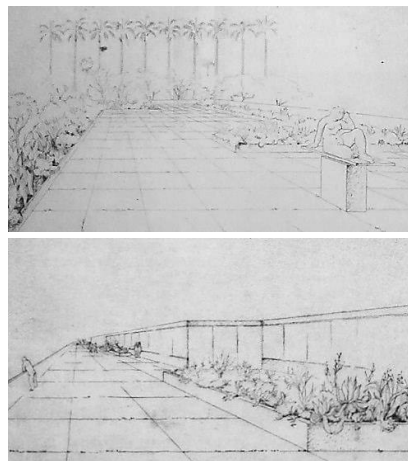
**Figuras 261 e 262:** Terraços-jardim da Maison La Roche-Jeanneret e da Villa Savoye. Fonte: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>224</sup> MOOS, Stanislaw Von. Le Corbusier: Elements of a Synthesis. Rotterdam: 010 Publishers, 2009, p. 83 e 84.

totalidade do edifício, deixando de integrar somente o andar superior para preencher níveis intermediários e coberturas de blocos de encurtada estatura, em uma antecipação do que viria a disseminar-se nos projetos brasileiros das décadas seguintes, consolidando “um dos principais distintivos da modernidade brasileira: a associação entre paisagismo e arquitetura”<sup>225</sup>.

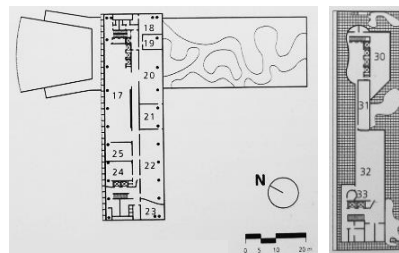
No Ministério da Educação e Saúde, projeto de autoria de Lúcio Costa e equipe, os jardins elevados ocupam tanto a cobertura do bloco onde foi acomodado o auditório e a galeria de exposições quanto o pavimento superior da lâmina de escritórios. Em um primeiro estudo dos tetos-jardim (Figuras 263 e 264), a configuração “resultava de uma transposição literal da proposição corbusieriana”, delineada segundo uma composição geométrica que intercalava extensões vegetadas e pavimentação. O envolvimento de Roberto Burle Marx no desenho dos terraços ajardinados contribuiu, em um primeiro momento, com alterações sutis - como o alargamento dos contornos que encerravam a vegetação e a especificação dos espécimes vegetais.

“Entre 1942 e 1944 (...) Burle Marx chegava a um novo e criativo projeto que desbancava todos os ensaios anteriores, inclusive os primeiros estudos de Le Corbusier. (...) O terraço-jardim sobre o salão de exposições foi um dos ambientes mais instigantes do MES (...). Praticamente invisível para quem estivesse na esplanada, sugerida apenas por um ou outro maciço vegetal de maior altura, essa sala de visitas a céu aberto prolongava as áreas privadas da cúpula do Ministério”<sup>226</sup>.” O arranjo orgânico do jardim (Figuras 265 e 267) compunha-se, além de exemplares nativos da América do Sul, de esculturas. A respeito da cobertura da barra principal, quem a descreve é Carlos Eduardo Comas: “O ático do Ministério é constituído pelo complexo de volumes curvilíneos e retilíneos revestidos



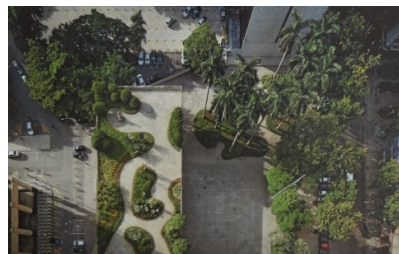
**Figuras 263 e 264:** Croquis de estudos iniciais dos terraços-jardim sobre o bloco de exposições e sobre a barra de escritórios do Ministério da Educação e Saúde.

Modificado de: DOURADO, 2009, p. 230 e 231.



Legenda do segundo pavimento: **17** - Lobby do Ministro; **18** - Escritório do Ministro; **19** - Escritório do secretário; **20** - Sala de reunião; **21** e **22** - Escritórios, **23** - Recepção, **24** - Sala da Imprensa, **25** - Sala dos funcionários. Legenda do terraço-jardim: **30** - Restaurante, **31** - Cozinha, **32** - Cafeteria e **33** - Administração.

**Figuras 265 e 266:** Projeto executado do Ministério da Educação e Saúde: planta do segundo pavimento e da cobertura do edifício em altura. Modificado de: PHILIPPOU, 2008, p. 77.



**Figura 267:** Em primeiro plano, o terraço-jardim que cobre o bloco de exposições. Fonte: Summa+, n. 122, p. 115.

<sup>225</sup> DOURADO, Guilherme Mazza. Modernidade verde: jardins de Burle Marx. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, : EDUSP, 2009, p. 214.

<sup>226</sup> DOURADO, Guilherme Mazza. Op. cit., p.

de pastilhas de vidro azul, que acomodam salões para restaurante e suas dependências, caixas d'água e casas de máquinas, e se dispõem em recuo no teto do bloco vertical, circundados por terraço linear"<sup>227</sup>. A projeção horizontal do edifício possibilita vislumbrar a configuração das edículas - onde estão abrigados o restaurante, a cozinha, a cafeteria e a administração - que complementam o terraço-jardim e contempla o traçado geométrico dos canteiros ao longo dos quais foram distribuídas as espécies vegetais (Figura 266, p. 103; Figuras 268 e 269, p. 105). Na *Obra do Berço* (1937), o terraço-jardim aparece integrado ao penúltimo pavimento, onde foi acomodado o salão de estar, servindo como prolongamento deste espaço, à semelhança do terraço-jardim sobre o bloco de exposições do Ministério da Educação e Saúde - discutido anteriormente.

No Banco Boa Vista (1946), a cobertura compõe-se de uma seção edificada circundante ao poço de luz, situado a leste, e de uma cinta periférica a céu aberto, parcialmente detentora de vegetação. No projeto realizado por Oscar para o Edifício O Cruzeiro (1949), o oitavo - e último - andar é, novamente, compartilhado por setores abertos e edificados. Neste caso, todavia, a partilha apresenta-se notoriamente dispar e os dois terraços existentes, inteiramente pavimentados, parecem antes originar-se de escavações isoladas, auxiliando o suprimento da iluminação e ventilação naturais necessárias, especialmente, ao restaurante e à sala de leitura. A configuração do pavimento parece recordar aquela observada no piso superior da residência unifamiliar construída em Stuttgart, na colônia de Weissenhof: o conceito essencialmente subtrativo da composição é obtido através da conservação de bordas que reforçam a constituição geométrica. Estratégia similar foi empregada no décimo pavimento do Hospital Sul América (1952-59), no qual uma banda de serviços formada pelas acomodações de enfermeiros e médicos foi flanqueada por terraços ajardinados extraídos da massa prismática. Sobre ele assentou-se uma cobertura em concreto armado assinalada pela existência de sólidos curvilíneos, a exemplo do Ministério da Educação e Saúde e de criações corbusianas como a *Villa Savoye* e a *Unité d'Habitation* em Marselha.

Na produção de Affonso Reidy incluída na presente investigação, o terraço ajardinado ocorre exclusivamente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953-68). O desígnio do arquiteto em introduzir o objeto arquitetônico na paisagem sem lesá-la, mencionado anteriormente<sup>228</sup>, estendeu-se ao paisagismo e, logo, ao terraço ajardinado que, repousando sobre o bloco da escola, integra-se ao restaurante (Figura 271, p. 105). Conforme Guilherme Dourado, além de debruçar-se sobre a baía, o jardim foi "pensado também para receber mostras de esculturas ao ar livre."<sup>229</sup> Concebido por Roberto Burle

<sup>227</sup> COMAS, Carlos Eduardo Dias. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. In: Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira\_parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 82.

<sup>228</sup> Na página 86 desta dissertação.

<sup>229</sup> DOURADO, Guilherme Mazza. Modernidade verde: jardins de Burle Marx. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, : EDUSP, 2009, p. 259.

Marx, compõe-se da articulação - da qual decorre a definição de recantos distintos - de revestimentos e canteiros quadrangulares.

A propósito das concepções de Jorge Machado Moreira, o terraço-jardim apresenta-se equivalente ao raciocínio cunhado por Le Corbusier no decorrer das décadas de vinte e trinta, aproximando-se sobremaneira da compreensão endossada pelos escritos do mestre. Em sua *Oeuvre Complète*, quando apresenta o terraço da residência unifamiliar em Weissenhof, Le Corbusier declara<sup>230</sup>: “A vista, as plantas, o sol: é uma conquista arquitetônica dos tempos modernos”. Ainda que o enquadramento da paisagem natural do Rio de Janeiro represente uma preocupação ininterrupta na carreira de Jorge Machado Moreira, os projetos dos edifícios Tapir (1939) e Antônio Ceppas (1952), localizados em locais propícios à apreensão do cenário carioca em seu esplendor através de terraço-jardim, continham<sup>231</sup> somente um telhado convencional dissimulado pela platibanda. No Instituto de Puericultura da Universidade do Brasil (1949-54), o terceiro pavimento do Hospital, único bloco do conjunto a receber um terraço-jardim, é conformado pela concentração das atividades ao longo do eixo longitudinal da planta retangular, reservando-se as margens para o estabelecimento do terraço e das caixas - cujas formas orgânicas, em consonância às abóbadas que recobrem parte dos serviços, impõem contraste à rigurosidade geométrica distintiva do todo - onde foram implantadas as espécies vegetais (Figura 270).



Figuras 268, 269, 270 e 271: Perspectivas do terraço-jardim sobre a torre de escritórios do Ministério da Educação e Saúde. Terraço ajardinado visto ao longe no Instituto de Pediatria e Puericultura da Universidade do Brasil. Terraço-jardim, de autoria de Burle Marx, recobrimdo o Bloco da Escola do MAM-RJ. Modificado de: Summa+ n. 122, p. 121; Habitat n. 15, p. 16 e SIQUEIRA, 2009, p. 70.

<sup>230</sup> LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. *Oeuvre Complète de 1910-1929*. Organizado por Willy Boesiger e O. Stonorov. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1929.

<sup>231</sup> A cobertura do Edifício Antônio Ceppas foi, recentemente, reformada. O projeto, concebido pelo arquiteto carioca Francisco Hue e colaboradores, modificou a concepção original, adicionando à laje de cobertura um pavilhão com úte, ao redor do qual foram instalados os jardins e a piscina. O resultado está exposto em *Projeto/Design*, n. 275 (janeiro 2003), p. 68-71.

## 4.2. Filiações<sup>232</sup> formais

Segundo Peter Eisenman, “a arquitetura pode ser exposta como a ordenação das condições extraídas do universo da forma juntamente ao ato da designação de condições de geometria, uso e significado como uma nova categoria de objetos”<sup>233</sup>. O aspecto formal, conquanto inapto a determinar unicamente o artefato arquitetônico, possui a capacidade de atribuir-lhe identidade. Na obra de Oscar Niemeyer, a identidade formal persevera entre os atributos sobressalientes. Segundo Edson Mahfuz, “essa qualidade deriva da presença de estruturas formais claras como base da organização dos seus projetos, da utilização de formas elementares na configuração dos seus elementos constituintes e do fato de que o número de elementos em seus projetos é sempre limitado<sup>234</sup>”. Todas as propriedades mencionadas contribuiriam para uma obra sintética e de assimilação imediata, implicando em elevado poder simbólico. O autor comenta, ainda, sobre a alegada originalidade de Niemeyer: “(...) um exame detalhado da sua obra é suficiente para demonstrar que seu traço característico é a recorrência, a reutilização de soluções próprias ou de outros arquitetos, como foi o caso com a obra de Le Corbusier no início de sua carreira. (...) Se é verdade que desde a década de 1930 até Brasília a obra de Niemeyer se caracterizou por partir dos precedentes corbusianos, manipulando-os magistralmente, a partir de então o referente básico passa a ser a sua própria obra<sup>235</sup>”.

Para David Underwood, a *Obra do Berço* (1937) exemplifica a adaptação do discurso corbusiano pautado na pureza volumétrica às exigências programáticas intrínsecas a uma instituição filantrópica de cunho social que, segundo o autor, não falhava em repercutir o regime político essencialmente demagógico instituído por Getúlio Vargas: “Uma modificação do cubo da *Maison Citrohan* para uma nova função (pública), o edifício demonstra a habilidade de Niemeyer em monumentalizar um tema corbusiano e impõe um senso apropriadamente autoritário de unidade formal abstrata a uma edificação com programa complexo”<sup>236</sup>. Conforme os argumentos de Underwood, se a *Obra do Berço* refere-se à configuração geométrica sugerida pela *Maison Citrohan*, igualmente relaciona-se ao vernáculo brasileiro, uma vez que introduz na elevação voltada à Rua Cícero Góis Monteiro o avarandado das construções coloniais. A aproximação à herança portuguesa, contudo, parece cessar nisto. O *brise-soleil* vertical ajustável que se estende pela elevação

---

<sup>232</sup> Deve-se compreender o termo, neste caso, segundo a intenção em inquirir os prováveis elos compositivos que unem as obras arquitetônicas, assinalando igualmente as singularidades que as distinguem entre si. Esta dissertação não pretende, por conseguinte, asseverar procedências ou deliberar reproduções, mas instigar o debate acerca da existência de paralelos.

<sup>233</sup> EISENMAN, Peter. Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign. In: *Oppositions: Journal for Ideas and Criticism in Architecture*. New York: Institute for Architecture and Urban Studies, n. 15/16 (Winter/Spring 1979), p. 128.

<sup>234</sup> MAHFUZ, Edson da Cunha. Cinco razões para olhar com atenção a obra de Oscar Niemeyer: reflexões sobre a prática de um modo de conceber que logo será centenário. In: *AU: Arquitetura e Urbanismo* n. 165 (dezembro 2007), p. 76.

<sup>235</sup> MAHFUZ, Edson da Cunha. Op. cit., p. 77.

<sup>236</sup> UNDERWOOD, David K. *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York, US: Rizzoli, 1994, p. 29.



principal aparenta referir-se à sede do Ministério da Educação e Saúde Pública (1937-43), em cuja face norte aplicou-se horizontalmente este dispositivo de proteção solar (Figuras 272 e 273). Apesar do princípio da filtragem de luz remontar, especialmente, às variantes construtivas típicas da cultura mediterrânea e árabe, os elementos adquiriram proeminência arquitetônica através da tradução corbusiana. A problemática concernente à insolação expôs-se primeiramente a Le Corbusier em 1928 durante a concepção de uma residência de campo em Cartago, retornando em anos imediatamente posteriores no loteamento em Barcelona e no planejamento urbano efetuado para a Argélia. “Depois da guerra, a obra de Le Corbusier sofreu uma alteração de direção para longe da inquestionável fé no modernismo e na era da máquina no sentido de uma arquitetura mais responsável, com mais ênfase estética no bruto e rústico em vez da pura estética da máquina. (...) O trabalho de Le Corbusier começou a envolver-se mais com os meios passivos de controle ambiental e ideias como o *brise-soleil* e a *grille climatique* foram adotadas com maior frequência<sup>237</sup>”.

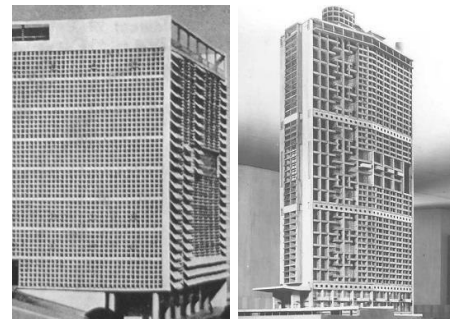
Na arquitetura moderna brasileira, a utilização de prismas regulares sobre pilotis em cujas fachadas instalaram-se superfícies continuamente envidraçadas majoritariamente protegidas pelos quebra-sóis em suas inúmeras variações consistiu um dos seus emblemas. Na Oeuvre Complète, a vasta aplicação do *brise-soleil* pelos modernistas nacionais foi salientada como segue: “Em 1933, Le Corbusier teve a ideia de posicionar em frente às janelas lâminas verticais ou horizontais, fixas ou móveis, conjecturadas para proporcionar sombra a partir de um período, o que é calculável através da latitude do local. As mesmas ideias têm sido adotadas pelos seus pupilos para diversos edifícios



**Figuras 272 e 273:** Obra do Berço: vista desde a convergência entre a R. Cícero Góis Monteiro e Av. Epitácio Pessoa. Ministério da Educação e Saúde Pública: Tratamento da face norte. Modificado de: [www.inepacnovo.rj.gov.br/](http://www.inepacnovo.rj.gov.br/) e [www.archdaily.com.br](http://www.archdaily.com.br)



**Figuras 274 e 275:** Tratamento das elevações norte, análoga à do MESP, e oeste do Banco Boa Vista. Fonte: PHILIPPOU, 2008, p. 131.



**Figuras 276, 277 e 278:** Aspecto externo do edifício-sede das Empresas Gráficas O Cruzeiro, de Oscar Niemeyer. Maquete e croquis do arranha-céu proposto para Argel por Le Corbusier. Fontes: PAPADAKI, 1951, p. 210 e [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr).

<sup>237</sup> *Le Corbusier in the sun*. In: *The Architectural Review*. London: Emap Construct, Vol. 193 N.1152 (February 1993), p. 72.

no Brasil<sup>238</sup>, ocorrendo, dentre outros exemplares, no Banco Boa Vista (1946) e no Edifício-sede das Empresas Gráficas O Cruzeiro (1949). Na instalação bancária, destinaram-se os quebra-sóis para a proteção das faces norte e oeste, onde o arquiteto inseriu inovador predado: a gradação cromática (Figuras 274 e 275, p. 107). No projeto do Edifício O Cruzeiro são os dispositivos contra a incidência solar que assumem o protagonismo compositivo (Figura 276, p. 107). Ambas as elevações dirigidas à convergência da Rua João Álvares e da Rua do Livramento contém inventiva articulação entre elementos vazados e quebra-sóis, recordando a feição estética de um estudo realizado por Le Corbusier para um arranha-céu<sup>239</sup> situado nas imediações da Marinha (Figuras 277 e 278, p. 107), em Argel (Argélia, 1938-39). Segundo o seu criador, a proposta apresentava-se interessante desde alguns pontos de vista: “A forma do arranha-céu já não é acidental como na América, é uma verdadeira biologia que contém organismos precisamente definidos. Uma estrutura independente, um pano de vidro completo, quebra-sóis destinados a eliminar, em períodos ou horas quentes, os efeitos do sol e a permitir, ao contrário, que este penetre amplamente no inverno (...)”<sup>240</sup>.

O Edifício Antônio Ceppas (1952), de Jorge Moreira, valeu-se de estratégia análogo, providenciando às faces da massa prismática - suspensa do solo - artifícios que visavam minimizar o efeito solar. Nesta situação específica, porém, utilizaram-se treliças e venezianas de madeira pintadas em branco e amarelo ocre em uma nítida aproximação (Figuras 279 e 280) ao Parque Guinle (1948-54). Do plano idealizado por Lúcio Costa para o amplo terreno, situado nas proximidades do Morro Santa Teresa, construiu-se somente três edificações: Nova Cintra (1948), Bristol (1950) e Caledônia (1954). O primeiro (Figura 281) foi implantado em sentido norte-sul, voltando-se os cômodos de estar para a Rua Gago Coutinho a sudeste e desenvolvendo, devido à orientação propícia, uma elevação abundantemente envidraçada.



**Figuras 279, 280, 281 e 282:** Perspectiva interna da varanda do Edifício Antônio Ceppas, de Jorge Moreira. Perspectiva interna da varanda, conjugada à sala, de um apartamento no Parque Guinle. Vista da elevação noroeste do Edifício Nova Cintra (1948) e perspectiva do conjunto. Fontes: CZAJKOWSKI, 1999, p. 76; [www.archdaily.com.br](http://www.archdaily.com.br), [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com) e Philippou, 2008, p. 73.

<sup>238</sup> LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète 1938-1946. Organizado por Willy Boesiger. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1946, p. 65.

<sup>239</sup> Integra os experimentos iniciais que acabaram por converter-se no Plano Diretor de 1942.

<sup>240</sup> LE CORBUSIER et Pierre Jeanneret. Op. cit, p. 50.

O segundo e o terceiro (Figura 282, p. 108) foram posicionados em aclave no sentido leste-oeste, direcionando-se as elevações principais ao sudoeste e às visuais naturais do parque. A unidade do conjunto, apesar de distintas as exposições solares, foi garantida pelo tratamento das faces orientadas a noroeste e a sudoeste, segmentadas em quadros correspondentes aos módulos estruturais dentro dos quais foram dispostos múltiplos padrões policromados de proteção solar, pertinentes às atividades abrigadas nos respectivos recintos: quebra-sóis verticais, peças cerâmicas vazadas e treliçados. Embora “plenamente representativos da obra de um discípulo de Le Corbusier<sup>241</sup>” porquanto exibem os princípios do mestre europeu, os edifícios manifestam uma revisão particular da linguagem racionalista dada pelo habilidoso manuseio de seus vocábulos típicos, em meio aos quais foram inseridos constituintes da tradição luso-brasileira, cujos ecos revelam-se, portanto, no edifício de Jorge Moreira e em outro projeto idealizado na mesma época, o Hospital Sul América (1952-59).

Nesta obra de Oscar Niemeyer sucede-se novamente a alternância na elevação noroeste entre brises verticais e cobogós enquadrados pelos prolongamentos das lajes em consonância aos edifícios do Parque Guinle, com os quais também compartilha o estabelecimento da circulação vertical em um volume autônomo (Figuras 283 e 284) - observado<sup>242</sup> preliminarmente no Pavilhão Suíço da Cidade Universitária de Paris (1930) e que, em 1945, ostentaria irreverente aspecto na *Unité d'Habitation* em Marselha, ambos de autoria de Le Corbusier (Figuras 285 e 286).



**Figuras 283, 284 e 285 e 286:** Volumetria do Hospital Sul América, do Edifício Nova Cintra no Parque Guinle, do Pavilhão Suíço e da Unité d'Habitation em Marselha. Fontes: Architecture d'Aujourd'hui, n.90 (Juin/Juillet 1960); [www.archdaily.com.br](http://www.archdaily.com.br) e [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)



**Figuras 287 e 288:** Pilotis do Pavilhão Suíço, em Paris e da Unité d'Habitation, em Marselha. Fontes [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

<sup>241</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 137.

<sup>242</sup> O Bloco Residencial B de Pedregulho é um terceiro exemplo que apresenta a liberdade do núcleo de circulação vertical em relação ao corpo da edificação.

Um segundo tema comum entre o Hospital Sul América, o Pavilhão Suíço e a *Unité* é o uso dos *pilotis* como meios de expressão plástica (Figuras 287 e 288, p. 109; Figura 289). Enquanto que na primeira concepção corbusiana delineia-se uma progressão formal, Niemeyer propõe um formato em “V” - cujas experimentações e relações primárias foram tratadas previamente<sup>243</sup> - que viria a ser revisitado em ocasiões subsequentes, como na Fundação Getúlio Vargas (Rio de Janeiro, 1955 - Figura 290) e no bloco residencial elaborado para a Exposição Interbau (Berlim, Alemanha, 1957 - Figura 291).

Acerca do anexo curvo do hospital (Figura 292), deve-se ressaltar que arranjo semelhante havia sido considerado para um clube de esportes<sup>244</sup> (Diamantina, MG, 1950) pelo mesmo arquiteto (Figura 293, p. 111) - no qual a reunião entre o elemento portante e as superfícies envidraçadas de vedação permitiu a Niemeyer obter “o máximo de transparência, iluminação e dinamismo, integrando completamente as coordenadas estruturais e espaciais da construção<sup>245</sup>” - e, em anos anteriores, para a escola do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes (1947-58) e para o projeto da Sydney Ross Company (Petrópolis, RJ, 1948), estes últimos de Affonso Reidy (Figuras 294 e 295, p. 111). É possível relacioná-los conceitualmente ao projeto para o auditório da Cidade Universitária da Universidade do Brasil (Rio de Janeiro, 1936) e à *Grande Salle* do Palácio dos Sovietes (Moscou, Rússia, 1931) na medida em que a estrutura em arco constitui o baluarte unificador da associação volumétrica.



**Figuras 289, 290 e 291:** Pilotis do Hospital Sul América, da Fundação Getúlio Vargas e do edifício proposto para Interbau, em Berlim. Fontes: [www.flickr.com](http://www.flickr.com); [www.niemeyer.org](http://www.niemeyer.org) e PHILIPPOU, 2008, p.156.

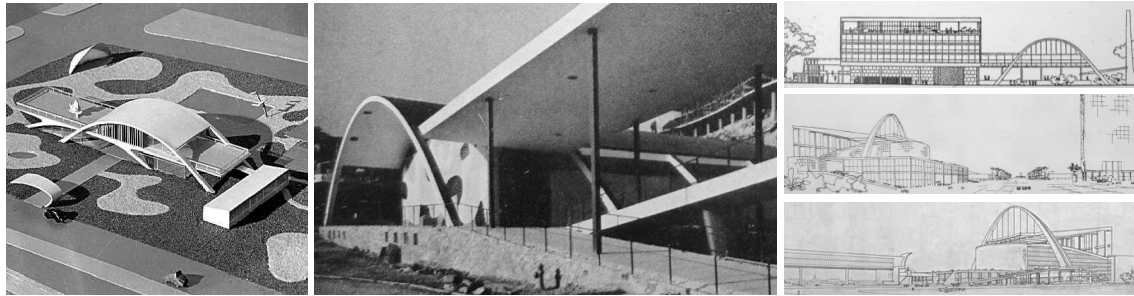


**Figura 292:** Anexo curvo do Hospital Sul América. Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)

<sup>243</sup> Nesta dissertação, p. 96.

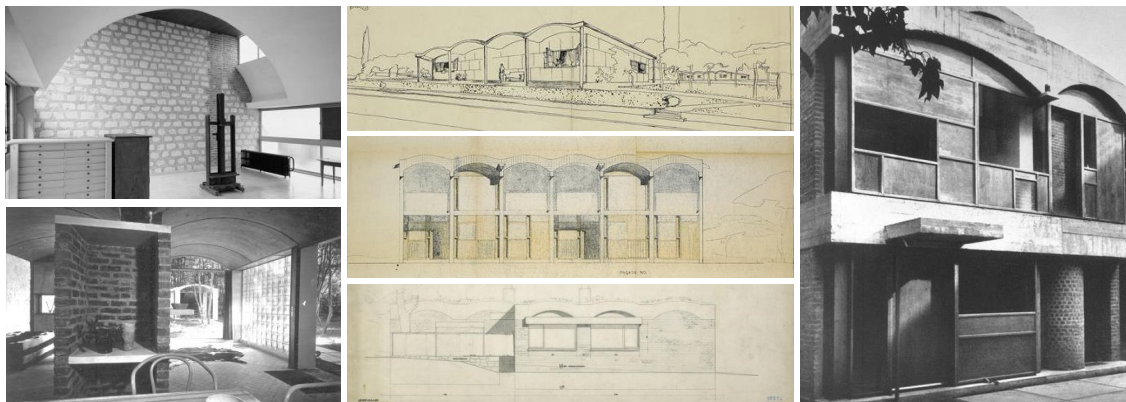
<sup>244</sup> A título de curiosidade, há claras semelhanças formais entre uma das peças-chave deste clube de Niemeyer e a plataforma triangular que embasa o projeto do Museu de Artes Plásticas de São Paulo, de Reidy, publicado em *Architecture d'aujourd'hui*, n.42/43 (Août 1952), p. 98-99.

<sup>245</sup> PHILIPPOU, Styliane. Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence. New Haven, Connecticut: Yale University, 2008, p. 158.



Figuras 293, 294, 295, 296 e 297: Maquete do Clube de esportes em Diamantina, Ginásio de esportes do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, sede da indústria farmacêutica Sydney Ross Company; auditório da Cidade Universitária e *Grande Salle* do Palácio dos Sovietes. Fontes: [www.niemeyer.org](http://www.niemeyer.org); *Architecture d'Aujourd'hui*, n.42/43 (Août 1952), p. 123; INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI, 2000, p.74 e p.61; [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr).

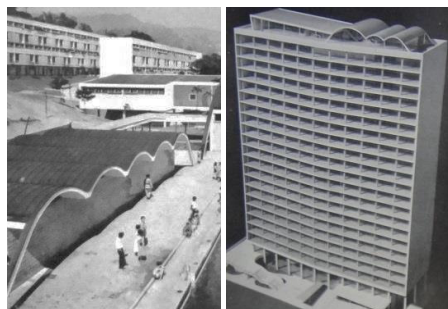
No anfiteatro brasileiro, da grande curva do pórtico pendem-se as peças que suportam a cobertura do anfiteatro (Figura 296), em uma reprodução formal do palácio russo de Le Corbusier (Figura 297). Pedregulho oferece, além da conformação plástica do ginásio de esportes, outro caso de cobertura curva: o recobrimento do vestiário (1947) distingue consideravelmente daqueles anteriormente descritos - nos quais um único arco permanece dominante no arranjo compositivo - caracterizando-se pela repetição de estruturas recurvadas. Abóbadas contínuas assemelhadas comparecem em concepções corbusianas como o *Immeuble Molitor* (Paris, França, 1931 - Figura 298), a *Maison de Week-end* (La Celle-Saint-Cloud, França, 1934 - Figura 299) e a *Maison Monol* (Figura 300), ressurgindo, em anos seguintes, na *Village du Gouverneur* (Chandigarh, Índia, 1950 - Figura 301), na *Maison Fueter* (Lago Constance, Suíça, 1950 - Figura 302) e nas *Maisons Jaoul* (Neuilly-sur-Seine, França, 1951 - Figura 303). Proposições formais de arquitetos brasileiros que empregam, em consonância ao vestiário de Pedregulho (Figura 304, p. 112), organismos abobadados no recobrimento da edificação são testemunhadas, ainda, no terraço-jardim do segundo estudo para o edifício-sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul (Porto Alegre, RS, Brasil, 1944 - Figura 305, p. 112) e na cobertura ajardinada sobre o bloco do Hospital (Figura 306, p. 112) do Instituto de Puericultura da Universidade do Brasil (1949-53).



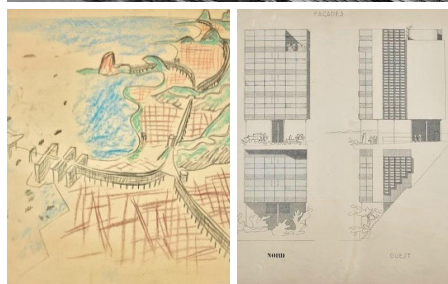
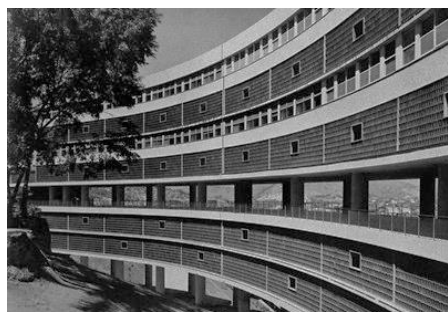
Figuras 298, 299, 300, 301, 302 e 303: Vista interna do sétimo pavimento do *Immeuble Molitor*. Interior da *Maison de Week-End*. Projetos para a *Maison Monol*, a *Village du Gouverneur* e a *Maison Fueter*. Exterior da *Maison Jaoul*. Modificados de: [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

Quanto às habitações ondulantes (Figura 307) dos conjuntos Prefeito Mendes de Moraes<sup>246</sup> (1947-58) e Marquês de São Vicente (1952), ambas propostas por Affonso Reidy, sugere-se assiduamente em esfera acadêmica as menções que fazem ao plano urbanístico elaborado por Le Corbusier, em 1929, para a cidade do Rio de Janeiro e à *Maison Locative* (Argel, Argélia, 1933). A primeira referência trata-se de uma proposição vanguardista que, aspirando desimpedir o intenso tráfego de veículos e, simultaneamente, gerar unidades residenciais, previa a construção de imensas estruturas, dispersas acima do tecido urbano consolidado e transversais às formações montanhosas, que conectavam localidades distantes das baías cariocas (Figura 308). A seguinte incide em um arranha-céu que, assentado sobre abrupto declive, explora-o em proveito do arranjo compositivo através da instituição de um piso de ingresso situado na cota da via onde o acesso principal é localizado, atuando na mediação entre os pavimentos localizados acima e abaixo de si (Figura 309).

O plano urbanístico, o arranha-céu e os conjuntos habitacionais igualmente procuram desfrutar ao máximo de seus locais de implantação. Conforme Roberto Conduru, “no Pedregulho e na Gávea, onde os sítios são inexpressivos, é o gesto do arquiteto que transforma montanhas quase anódinas em parceiras de um jogo plástico intenso. (...) A submissão da natureza à ação humana com vistas a sua efetiva transformação em paisagem é uma lição que Reidy aprendeu com Le Corbusier – em sua obra de modo geral e nos projetos para o Rio de Janeiro, especificamente. Além de ser um dado da equação projetiva que também deve ser



**Figuras 304, 305 e 306:** Abóbadas consecutivas no terraço-jardim da VFRGS, no vestiário de Pedregulho e no terraço-jardim do Instituto de Puericultura. Fontes: *Architecture d'Aujourd'hui*, n. 13/14 (Septembre 1947), p. 78; INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI, 2000, p. 73 e *Habitat*, n. 15 (março/abril 1954), p. 13.



**Figuras 307, 308 e 309:** Bloco A do Conjunto Residencial Prefeito Mendes de Moraes, plano urbanístico de Le Corbusier para o Rio de Janeiro e croquis das elevações propostas para a *Maison Locative*. Fontes: [www.au.pini.com.br](http://www.au.pini.com.br) e [www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr).

<sup>246</sup> Atente-se para os paralelos possíveis entre o tratamento das elevações dos edifícios residenciais e o uso de um núcleo de circulação independente nos blocos B1 e B2 desse complexo habitacional e o Parque Guinle, os quais podem estender-se às demais obras relacionadas ao conjunto de Lúcio Costa nesta dissertação.

'resolvido', a condição física do terreno é um estímulo à imaginação<sup>247</sup>". No Parque do Flamengo e no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953-68), a situação inverte-se e dadas às imediações formadas pela Baía da Guanabara, "o conjunto construído qualifica um sítio de conformação amorfa seguindo as indicações exuberantes de seu entorno natural<sup>248</sup>". No campo compositivo, o Museu (Figura 310) repercute as pesquisas formais e estruturais iniciadas no Teatro Armando Gonzaga (Figura 311) e prosseguidas no Colégio Experimental Paraguai-Brasil (Assunção, Paraguai, 1952 - Figura 312). Yves Bruand adverte as propriedades convergentes entre o Museu e o Colégio de Affonso Reidy, o Hotel Tijuco de Oscar Niemeyer (Diamantina, MG, 1951 - Figura 313) e a *Unité d'Habitation* (Marselha, França, 1945): "Além da utilização do concreto em seu estado bruto com a finalidade estética, a exemplo da unidade de habitação de Marselha concluída um ano antes, a influência de Le Corbusier também pode ser notada nos pilotis da frente posterior, imitados do modelo criado no prédio de Marselha, mas invertidos quanto à orientação. Os pilares em "V" de braços desiguais que sustentam, simultaneamente, a laje e a cobertura assemelham-se ao processo utilizado no hotel de turismo de Diamantina (MG) de Niemeyer, embora seja o modo de emprego bastante diferente e a expressão resultante também. Talvez Reidy nunca tenha obtido maior êxito com a fusão que sempre procurou entre o racionalismo puro, a força expressiva de Le Corbusier e a imaginação plástica de Niemeyer."<sup>249</sup> Styliane Philippou observa<sup>250</sup>, do mesmo modo, a relação existente entre as nomeadas obras dos arquitetos brasileiros e acrescenta ao confronto a Escola Júlia Kubitschek (Diamantina,



**Figuras 310, 311, 312, 313 e 314:** Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Teatro Armando Gonzaga, Colégio Paraguai-Brasil, Hotel Tijuco e Escola Júlia Kubitschek.

Fontes: COELHO, 2010, p. 98; [www.projetopaulowerneck.com.br](http://www.projetopaulowerneck.com.br); INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI, 2000, p. 160 e PHILIPPOU, 2008, p. 162 e 163.

<sup>247</sup> Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno. In: Risco (São Carlos), São Carlos, v. 2 (2005), p. 24-37.

<sup>248</sup> Op. cit.

<sup>249</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2010, p. 237.

<sup>250</sup> PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven, Connecticut: Yale University, 2008, p. 163.

MG, Brasil, 1951 - Figura 314, p. 113), alegando que estas duas obras de Oscar em Minas Gerais tornaram-se “fonte de inspiração” para o Colégio em Assunção e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, descrito na mesma ocasião como “um dos mais ousados e belos edifícios do Modernismo Brasileiro”. Se o museu alcançou tal êxito, deve-se em parte à desenvoltura de seu criador em unir as demandas funcionais às intenções plásticas. Conforme Roberto Conduru, “o trabalho de Affonso Eduardo Reidy marca um dos limites da vertente racionalista do modernismo arquitetônico do Rio de Janeiro, sendo o ponto de equilíbrio entre o imperativo das formas inusitadas, por vezes arbitrárias, de Oscar Niemeyer e o absoluto das formas regulares, também caprichosas em muitas ocasiões, de Jorge Machado Moreira e Álvaro Vital Brazil<sup>251</sup>”.

O Instituto de Puericultura e, principalmente, o bloco do Ambulatório (Figura 315) concebido por Moreira parecem elucidar a franca absorção da estética purista apregoada por Le Corbusier na década de vinte, assemelhando-se sobremaneira, em termos formais, à Villa Savoye (Figura 316). O mesmo crítico sustém<sup>252</sup>: “Na tipologia de volumes recomendada por Le Corbusier, Jorge Machado Moreira se concentrou no grupo de ‘*composition cubique (prisme pur)*’, alternando entre o tipo “*très difficile (satisfaction de l'esprit)*”, ilustrado com a Villa Stein, e o tipo ‘*très genereaux- on affirme a l'extérieur une volonté architecturale, on satisfait à l'intérieur à tous les besoins fonctionnelles (insolation, contiguités, circulation)*’, demonstrado com a Villa Savoye.” A regularidade geométrica permaneceu uma constante na carreira do arquiteto, consistindo em um tema comum às duas fases, geralmente indicadas pela crítica<sup>253</sup>, de sua produção criativa.



**Figuras 315 e 316:** Ambulatório do Instituto de Puericultura da Universidade do Brasil e a Villa Savoye.

Modificados de: CZAJKOWSKI, 1999, p. 133 e [www.archdaily.com](http://www.archdaily.com).

<sup>251</sup> CONDURU, Roberto. Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno. In: Risco, São Carlos, v. 2, 2005, p. 32.

<sup>252</sup> CONDURU, Roberto. Razão ao cubo. In: CZAJKOWSKI, Jorge. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p. 25.

<sup>253</sup> A existência de dois momentos de criação carregados de particulares consta em NICOELAEFF, Alex. Jorge Moreira: qualidade e permanência. In: AU – Arquitetura e Urbanismo. São Paulo n.49 (ago./set.1993), p.88-89 e SEGRE, Roberto. A ortodoxia corbusiana na obra de Jorge Machado Moreira. In: Projeto/Design. São Paulo n.289 (mar.2004), p. 20-24.



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os paralelos traçados anteriormente corroboram a subsistência de intersecções entre o vocabulário arquitetônico corbusiano e exemplares da arquitetura moderna carioca tangenciáveis entre si. Apesar de obras concebidas ao longo da década de quarenta por Le Corbusier constarem neste exame, a maioria das criações brasileiras mencionadas parece reportar-se às prescrições do mestre franco-suíço endossadas anteriormente à sua vinda ao Brasil - fenômeno que parece culminar no episódio da *Maison du Brésil*, na *Cité Internationale Universitaire* de Paris (1953-1956), utilizada como marco que encerra o intervalo temporal abordado na presente investigação. Em artigo que debate as relações entre Lúcio Costa e Le Corbusier naquele momento e as modificações impostas aos estudos do arquiteto brasileiro, Marcelo Puppi pondera<sup>254</sup>:

“E se naquele momento Le Corbusier não pudesse ou não quisesse aceitar certas premissas da concepção de Costa? De fato, a arquitetura de Costa defende ainda a leveza e a esbeltez que caracterizavam a obra de Le Corbusier nos anos 1930, mesmo quando empregava materiais rústicos; o pilotis muscular do Pavilhão Suíço era exceção justificada pelas condições do solo. Se as semelhanças de programa e situação induzem a ler o projeto de Costa para a Casa do seu país como uma versão brasileira do Pavilhão Suíço, é versão que ao mesmo tempo o valoriza e confronta, desprezando a quota de antecipação brutalista enquanto reitera a síntese entre regularidade técnica e liberdade criativa. Da parte de Le Corbusier, se certamente não era questão de renegar o Pavilhão Suíço, também não era questão de reeditar sua elegância. Tudo se passa como se só suas colunas escultóricas fizessem sentido para quem está agora obcecado por massa e peso. (...) Independentemente de suas qualidades, o edifício imaginado por Costa não poderia, de forma alguma, ter sido construído pelo último Le Corbusier. Não se tratava de corrigi-lo ou melhorá-lo, pois ele não era imperfeito, mas simplesmente fundado sobre concepções plásticas então descartadas pelo arquiteto francês.”

A possibilidade de que Affonso Reidy, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer conservassem entendimento idêntico ao de seu mentor, Lúcio Costa, parece válida. Considerando-se a análise de suas obras, é plausível sugerir uma gradação segundo a qual as aproximações à doutrina corbusiana manifestaram-se. Ou seja, o exame previamente realizado demonstra que a incorporação dos preceitos do mestre europeu pelos arquitetos citados ocorreu em níveis distintos. Tomando-se primeiramente a produção de Jorge Machado Moreira presume-se que a exatidão racionalista presente em

---

<sup>254</sup> PUPPI, Marcelo. Espaços inacabados: Le Corbusier, Lucio Costa e a saga da Casa do Brasil, 1953-56 = Unfinished spaces: Le Corbusier, Lucio Costa and the Brazil House saga, 1953-56. In: *Arqtexto* n.12 (2008), p. 163.

suas obras iniciais evoluem nas propostas posteriores incorporando elementos extraídos da tradição vernácula sem, contudo, abandonar a precisão construtiva, a elaboração de articulações volumétricas definidas e a tendência a conformações prismáticas. A aproximação a Le Corbusier se expressa desde os projetos submetidos aos concursos para a sede da Associação Brasileira de Imprensa (1935) e para o Ministério da Educação e Saúde Pública (1936), no qual assimilou “a organização distributiva do Centrosoyus (1928) difundido por Álvaro Vital Brazil na revista da ENBA, mas eliminando os volumes complexos e assimétricos que o mestre havia colocado no ministério russo”<sup>255</sup>. Ao longo das décadas de quarenta e cinquenta, sua abordagem distancia-se ligeiramente da estrita doutrina corbusiana para inclinar-se à linguagem desenvolvida na proposta executada do Ministério da Educação e Saúde - fundamentada, novamente, nas recomendações de Le Corbusier - e cujo exemplo maior é a Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (1957). Embora conserve algum distanciamento do passado, a compreensão arquitetônica intrínseca a determinadas concepções de Moreira situadas neste segundo intervalo produtivo, tal qual o Edifício Antônio Ceppas (1952), absorvem nuances da arquitetura de Lúcio Costa. Os gestos plásticos que inclinam à capacidade e liberdade criadora de Niemeyer configuram, igualmente, componentes avulsos como as marquises de ingresso dos edifícios Tapir (1939) e Antônio Ceppas ou o segmento abobadado da cobertura do Hospital, no Instituto de Puericultura, demonstrando que suas experimentações são, em ampla maioria, controladas.

As criações de Oscar Niemeyer, contudo, aparentam fixar-se na extremidade oposta. O arquiteto assume como referência o discurso corbusiano para, em seguida, incrementá-lo – ou, em determinadas circunstâncias, distorcê-lo – com vistas ao estabelecimento de uma coleção de termos próprios. A curva, neste universo, presta-se como insígnia de suas criações desde fins dos anos trinta. As normas de Le Corbusier, evidente nos primeiros projetos, inclusive na *Obra do Berço* (1939), cedem progressivamente espaço a uma linguagem distintiva de sua arquitetura e constantemente reformulada pelo arquiteto. No Banco Boa Vista (1946) e no Hospital Sul América (1952), em particular, Niemeyer concilia o uso de tipologias e elementos habituais a gestos particulares. Em síntese, as concepções amadurecidas de Niemeyer afastam-se das normas corbusianas - representadas pelos *Cinco Pontos da Nova Arquitetura* - através de inventivas reinterpretações, não obstante caibam correspondências entre ambas. Para Peter Buchanan<sup>256</sup>, embora à arquitetura de Niemeyer falte profundidade, “sua descontraída economia de formas e conceitos faz dela caminho obrigatório para contemplar a obra densa e solidamente sintética de Le Corbusier.” E acrescenta: “Ele (o

<sup>255</sup> SEGRE, Roberto. A ortodoxia corbusiana na obra de Jorge Machado Moreira. In: Projeto/Design. São Paulo n.289 (mar.2004), p. 23.

<sup>256</sup> Em BUCHANAN, Peter. Forma flutuante, espaço fluido: a poética de Oscar Niemeyer = Floating form, fluid space: the poetics of Oscar Niemeyer. In: Arqtexto n.10/11 (2007), p. 8-9.

trabalho do brasileiro) resume um certo sonho moderno e chega perto de realizar o ideal que o suporta de uma liberdade sem obstáculos, espontânea e sensual”.

Finalmente, sendo possível delinear uma progressão referente ao grau de aceitação do sistema corbusiano, os projetos de Affonso Reidy analisados são indicativos de uma posição intermediária, uma vez que a austeridade inicial de obras como o Albergue da Boa Vontade (1931) evoluiu em direção a experimentações criativas e, concomitantemente, criteriosas. Os conjuntos habitacionais Prefeito Mendes de Moraes (1947-52) e Marquês de São Vicente (1952) traduzem a destreza do arquiteto em repropor ideias corbusianas concedendo-lhes caráter brasileiro e adaptando-as à realidade local e às técnicas disponíveis. A sucessiva desconstrução da massa em planos - retos ou oblíquos - conduziu ao Teatro Armando Gonzaga (1950) e a verificação das múltiplas possibilidades relativas à disposição de esqueletos estruturais externos às superfícies de vedação levou-o a conceber o Colégio Paraguai-Brasil (1952) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953-68), onde o concreto bruto reproduziu a rusticidade antecipada por Le Corbusier na *Unité d'Habitation* de Marselha. Apesar de reportar-se frequentemente a artifícios corbusianos, a aproximação apresenta-se sutil e o equilíbrio advindo do atendimento simultâneo às demandas programáticas e à expressão plástica torna Affonso Reidy um dos mais lúcidos representantes da primeira geração do modernismo carioca.

Esta investigação, efetuada seguindo critérios delimitadores de um universo consideravelmente extenso que é o da arquitetura moderna brasileira e, peculiarmente, da arquitetura moderna praticada no Rio de Janeiro entre as décadas de trinta e sessenta, expande-se em vários canais de pesquisa e, portanto, encontra-se sujeita a desdobramentos. A reinterpretção da arquitetura paradigmática de Le Corbusier tal como propuseram os arquitetos abrangidos neste exame, independentemente da intensidade com que ocorreu, expõe uma qualidade e um refinamento majoritariamente ausente na produção arquitetônica da atualidade. Espera-se que as lições possíveis de serem extraídas das obras descritas nesta dissertação, dedicada aos estudantes de arquitetura, propiciem a reflexão sobre alternativas projetuais e auxiliem a busca de qualificação da prática contemporânea.



6.2. Diagrama evolutivo da arquitetura moderna carioca (1936 -1956)



## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ANDREOLI**, Elisabetta; **FORTY**, Adrian (Orgs.). *Arquitetura Moderna Brasileira*. London: Phaidon Press, 2004.

**BAKER**, Geoffrey H.. *Le Corbusier: Uma Análise da Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

**BANHAM**, Reyner. *Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

**BARDI**, Pietro M. *Lembranças de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil*. São Paulo: Nobel, 1984.

**BENTON**, Tim. *The Villas of Le Corbusier: 1920-1930*. London: Yale-Press, 1987.

**BLAKE**, Peter. *Le Corbusier e o domínio da forma*. Rio de Janeiro: Record, 1966.

**BRUAND**, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 5 ed. São Paulo, Perspectiva, 2010.

**BUCHANAN**, Peter. *Forma flutuante, espaço fluido: a poética de Oscar Niemeyer = Floating form, fluid space: the poetics of Oscar Niemeyer*. In: *Arqtexto* n.10/11 (2007), p. 6-29.

**CAIXETA**, Eliane Maria Moura Pereira. *Uma arquitetura para a cidade: a obra de Affonso Eduardo Reidy*. In: *Arqtexto*. Porto Alegre n.2 (2002), p. 58-67.

**CAVALCANTI**, Lauro. *Arquitetura Moderna Carioca (1937- 1969)*. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições Fadel, 2013.

\_\_\_\_. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

\_\_\_\_. *Modernistas na repartição*. 2. ed. rev. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, : IPHAN, 2000.

\_\_\_\_. *Quando o Brasil era moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

**CAVALCANTI**, Lauro; **KON**, Nelson (Orgs.). *Oscar Niemeyer: trajetória e produção contemporânea 1936-2008*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.

**COELHO**, Frederico. *Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro: arquitetura e construção*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

**COHEN**, Jean-Louis. *Le Corbusier 1887-1965: The Lyricism of Architecture in the Machine Age*. Köln: Taschen, 2006.

**COLLINS**, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna: Su evolución (1750-1950)*. 6. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

**COLQUHOUN**, Alan. *Displacements of concepts in Le Corbusier*. In: *Architectural Design*. London: Academy Editions, Vol. 42, n. 4 (April 1972).

\_\_\_\_. *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*, Cambridge: MIT Press, 1981.

\_\_\_\_. *Modernidade e Tradição Clássica: Ensaio sobre Arquitetura 1980-87*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_. *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

**COMAS**, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras Sobre um Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45*. Tese de doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002.

\_\_\_\_. A feira mundial de Nova York de 1939: O pavilhão brasileiro = New York world's fair of 1939 and the brazilian pavilion. In: *Arqtexto*. Porto Alegre, n.16 (2010), p. 56-97.

\_\_\_\_. O passado mora ao lado: Lucio Costa e o projeto do Grand Hotel de Ouro Preto, 1938/40. In: *Arquitextos*, São Paulo n.122 (julho 2010), p. 1-9.

\_\_\_\_. O encanto da contradição: conjunto da Pampulha, de Oscar Niemeyer. In: *Arquitextos*. Texto especial, São Paulo n.11 (setembro 2000), p. 1-3.

\_\_\_\_. Reidy, Moreira e a VFRGS [recurso eletrônico]. In: *Porto Alegre de papel: Avenida e praça 1910-1980* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2008, p. 1-31.

**CONDURU**, Roberto. Razão em forma: Affonso Eduardo Reidy e o espaço arquitetônico moderno. In: *Risco* (São Carlos), São Carlos, v. 2 (2005), p. 24-37.

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

**COSTA**, Lúcio; **XAVIER**, Alberto. *Lúcio Costa: Sobre arquitetura*. 2. ed. Porto Alegre: UniRitter, 2007.

**CURTIS**, William J. R.. *Arquitetura moderna desde 1900*. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.

\_\_\_\_. *Le Corbusier: Ideas and Forms*. London: Phaidon, 1999.

**CZAJKOWSKI**, Jorge. *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.

**DOURADO**, Guilherme Mazza. *Modernidade verde: jardins de Burle Marx*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, : EDUSP, 2009.

**EISENMAN**, Peter. Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign. In: *Oppositions: Journal for Ideas and Criticism in Architecture*. New York: Institute for Architecture and Urban Studies, n. 15/16 (Winter/Spring 1979), p.119-128.

\_\_\_\_. *The Formal Basis of Modern Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 2006.

**FERRAZ**, Geraldo. *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940*. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1965.

\_\_\_\_. Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil: II – Affonso Eduardo Reidy. In: *Habitat: Arquitetura e Artes no Brasil*. São Paulo: Habitat Editora, n. 29 (abril 1956).

**FRAMPTON**, Kenneth. História crítica da arquitetura moderna. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_. Le Corbusier: Architect of the twentieth century. New York: H.N. Abrams, 2002.

\_\_\_\_. Introduction. In: Oppositions: Journal for Ideas and Criticism in Architecture. New York: Institute for Architecture and Urban Studies, n. 15/16 (winter/spring 1979), p. 2-11.

\_\_\_\_. Le Corbusier and l'Esprit Nouveau. In: Oppositions: Journal for Ideas and Criticism in Architecture. New York: Institute for Architecture and Urban Studies, n. 15/16 (winter/spring 1979), p. 13-57.

**GANS**, Deborah. The Le Corbusier guide. 3 ed. New York: Princeton Architectural Press, 2006.

**GIEDION**, Sigfried. Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

**GOODWIN**, Philip L.; **SMITH**, G. E. Kidder. Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942 = Construção brasileira: arquitetura moderna e antiga 1652-1942. 2nd ed. New York: The Museum of Modern Art, 1943.

**GUERRA**, Abílio (org.). Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira\_parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

**HARRIS**, Elizabeth Davis. Le Corbusier: Riscos brasileiros. São Paulo: Nobel, 1987.

**HITCHCOCK**, Henry-Russel. Latin American Architecture: Since 1945. New York: The Museum of Modern Art, 1955.

**INSTITUTO LINA BO E P. M. BARDI**. Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Blau, 2000.

**INSTITUTO TOMIE OHTAKE**. Oscar Niemeyer: 100 anos, 100 obras = Oscar Niemeyer: 100 years, 100 works. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.

**JODIDIO**, Philip. Niemeyer: Oscar Niemeyer 1907 – A alvorada passada e futura. Taschen, 2013.

**KAUFMANN**, Emil. De Ledoux a Le Corbusier. 2. ed. Barcelona: G. Gili, 1985.

**KIEFER**, Flávio. Arquitetura de museus. In: Arqtexto. Porto Alegre n.1 (2001), p.64-77.

\_\_\_\_. MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MASP Museu de Arte de São Paulo: Paradigmas brasileiros na arquitetura de museus. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

**LE CORBUSIER**. Arte decorativa. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_. Por uma arquitetura. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_. Precisoões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

**LE CORBUSIER** et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète de 1910-1929. Organizado por Willy Boesiger e O. Stonorov. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1929.



\_\_\_\_. Oeuvre Complète 1929-1934. Organizado por Willy Boesiger. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1934.

\_\_\_\_. Oeuvre Complète 1934-1938. Organizado por Max Bill. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1938.

\_\_\_\_. Oeuvre Complète 1938-1946. Organizado por Willy Boesiger. Zurich: Les Editions d'Architecture, 1946.

**MAHFUZ**, Edson da Cunha. Cinco razões para olhar com atenção a obra de Oscar Niemeyer: reflexões sobre a prática de um modo de conceber que logo será centenário. In: AU: Arquitetura e Urbanismo n. 165 (dezembro 2007), p. 76-79.

\_\_\_\_. Forma e identidade: qualquer que seja nossa intenção projetual. In: AU: Arquitetura e Urbanismo n. 180 (março 2009), p. 64-67.

\_\_\_\_. The importance of being reidy. In: Arqtexto. São Paulo, n.40 (setembro 2003), p. 1-3.

**MELLO JÚNIOR**, Donato. Arquiteto Jorge Machado Moreira. In: Projeto/ Design. São Paulo, n.162 (abril1993), p. 77-79.

**MINDLIN**, Henrique Ephim. Arquitetura Moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

\_\_\_\_. Modern Architecture in Brazil. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.

**MONTEZUMA**, Roberto (Org.). Arquitetura Brasil 500 Anos. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002.

**MOOS**, Stanislaus Von. Le Corbusier before Le Corbusier: Applied Arts, Architecture, Painting, Photography 1907-1922. New Haven: Yale University Press, 2002.

\_\_\_\_. Le Corbusier: Elements of a Synthesis. Rotterdam: 010 Publishers, 2009.

**NICOELAEFF**, Alex. Jorge Moreira: Qualidade e permanência. In: AU – Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, n.49 (agosto/setembro1993), p.85-94.

**NIEMEYER**, Oscar. Oscar Niemeyer: uma arquitetura da sedução. São Paulo: Bei, 2007.

\_\_\_\_. Oscar Niemeyer: Minha Arquitetura 1937-2005 = Oscar Niemeyer: My Architecture 1937-2005. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

\_\_\_\_. Oscar Niemeyer. In: Projeto/Design n.334 (dezembro 2007), p. 56-61.

**NOBRE**, Ana Luiza. Lúcio Costa. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010.

**OLIVEIRA**, Rogerio de Castro. As modernidades eletivas de Le Corbusier e Lucio Costa: Rio de Janeiro, 1936. In: Arqtexto n.2 (2002), p. 152-167.

\_\_\_\_. Jogos compositivos na cidade dos prismas: Universidade do Rio de Janeiro 1936. In: Arqtexto n.9 (2006), p. 40-53.

\_\_\_\_. Palimpsestos: sulcos ecléticos em campo moderno = Palimpsests: eclectic grooves in a modern field. In: Arqtexto n.15 (2009), p. 6-19.

\_\_\_\_. Pilotis, pilar, pilastra: variações brasileiras. In: Concreto: Plasticidade e industrialização na arquitetura do cone sul-americano 1930/70. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2010, p. 205-213.

**OZENFANT**, Amédée e **JEANNERET**, Charles Édouard. Depois do Cubismo. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

**PAPADAKI**, Stamo. The work of Oscar Niemeyer. New York: Reinhold, 1951.

**PARK**, Steven. Le Corbusier Redrawn: The Houses. New York: Princeton Architectural Press, 2012.

**PEREIRA**, Claudio Calovi. Primórdios da arquitetura moderna em Porto Alegre: A presença dos arquitetos do Rio de Janeiro. In: Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis. Porto Alegre v.2 (out. 2000), p. 47-71.

**PHILIPPOU**, Styliane. Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence. New Haven, Connecticut: Yale University, 2008.

**PORTINHO**, Carmen; **ANDRADE**, Geraldo Edson de. Por toda a minha vida. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

**POSTINGHER**, Debora Carla. Jorge Machado Moreira e o Projeto da Cidade Universitária da Universidade do Brasil: 1949 – 1952. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

**PREFEITURA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO**. Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal: Casa da Palavra, 2000.

**PUPPI**, Marcelo. Espaços inacabados: Le Corbusier, Lucio Costa e a saga da Casa do Brasil, 1953-56 = Unfinished spaces: Le Corbusier, Lucio Costa and the Brazil House saga, 1953-56. In: Arqtexto n.12 (2008), p. 160-203.

**QUEZADO**, Zilah Deckker. Brazil Built: The Architecture of the Modern Movement in Brazil. London: Spon, 2001.

**ROWE**, Colin. The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. Cambridge: MIT Press, 1982.

**SANTOS**, Cecília R. et alia. Le Corbusier e o Brasil. São Paulo: Tessela/Projeto, 1987.

**SCULLY JR.**, Vincent. The villas of Palladio. New York: Nygs, 1987.

**SEGAWA**, Hugo. Arquiteturas do Brasil 1900-1990. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

**SEGRE**, Roberto. A ortodoxia corbusiana na obra de Jorge Machado Moreira. In: Projeto/Design. São Paulo, n.289 (março 2004), p. 20-24.

**SEGRE**, Roberto; **BARKI**, José. Niemeyer jovem: o amor à linha reta. In: Projeto/design n.345 (novembro 2008), p. 90-97.

\_\_\_\_. O sonho americano de Oscar Niemeyer: Niemeyer, Le Corbusier e as Américas. In: AU: Arquitetura e Urbanismo n. 165 (dez/ 2007), p. 42-49.

**SIQUEIRA**, Vera Beatriz Cordeiro. Burle Marx. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

**SOLAR GRANDJEAN DE MONTIGNY**. Affonso Eduardo Reidy. Rio de Janeiro: Index Promoções Culturais, 1985.

**TSIOMIS**, Yannis. *Le Corbusier: Rio de Janeiro 1929 1936*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1998.

**TZONIS**, Alexander. *Le Corbusier: The Poetics of Machine and Metaphor*. New York: Universe, 2001.

**UNDERWOOD**, David Kendrick. *Oscar Niemeyer e o Modernismo de Formas Livres no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

\_\_\_\_. *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York, US: Rizzoli, 1994.

**VENTURI**, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 2. ed. New York: Museum of Modern Art, 1977.

**XAVIER**, Alberto; **BRITTO**, Alfredo; **NOBRE**, Ana Luiza. *Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*. São Paulo: Pini; Fundação Vilanova Artigas, Rio de Janeiro: RIOARTE, 1991.

**XAVIER**, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

**WILLIAMS**, Richard J. *Brazil: Modern Architectures in History*. London: Reaktion, 2009.

*Architectural Design*. London: Academy Editions, Vol. 42, n. 4 (April 1972).

*Architecture d'Aujourd'hui*. Paris: Groupe Expansion, n.13/14 (Septembre 1947).

\_\_\_\_. Paris: Groupe Expansion, n.42/43 (Août 1952).

\_\_\_\_. Paris: Groupe Expansion, n.45 (Novembre 1952).

\_\_\_\_. Paris: Groupe Expansion, n.52 (Janvier/Février 1954).

\_\_\_\_. Paris: Groupe Expansion, n.53 (Mars/Avril 1954).

\_\_\_\_. Paris : Groupe Expansion n.62 (Novembre/1955).

\_\_\_\_. Paris: Groupe Expansion, n.90 (Juin/Juillet 1960).

*Arquitetura e urbanismo*. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, v.3 n.1/6 (janeiro/dezembro 1938).

\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, v.4 n.1/6 (janeiro/dezembro 1939).

\_\_\_\_. Rio de Janeiro: Instituto de Arquitetos do Brasil, v.5 n.1/6 (janeiro/dezembro 1940).

*AU: Arquitetura e urbanismo*. São Paulo: Pini, n. 165 (dezembro 2007).

\_\_\_\_. São Paulo: Pini, n. 180 (março 2009).

*Domus: Architettura Arredamento Arte*. Milano,Itália: Editorial Domus, n. 254 (Gennaio 1951).

*Habitat: Arquitetura e Artes no Brasil*. São Paulo: Habitat Editora, n. 14 (janeiro/fevereiro 1954).

\_\_\_\_. São Paulo: Habitat Editora, n. 15 (março/abril 1954).

\_\_\_\_. São Paulo: Habitat Editora, n. 23 (julho/agosto 1955).

\_\_\_\_. São Paulo: Habitat Editora, n. 24 (outubro 1955).

\_\_\_\_. São Paulo: Habitat Editora, n. 29 (abril 1956).

- Oculum: Revista de arquitetura, arte e cultura. Campinas: Faupuccamp, n.7/8 (abril 1996).
- Oppositions: Journal for Ideas and Criticism in Architecture. New York: Institute for Architecture and Urban Studies, n. 15/16 (Winter/Spring 1979).
- Projeto. In: Design & interiores: Revista brasileira de design de interiores, gráficos e de produtos. São Paulo: Projeto Editores Associados Ltda., n. 162 (abril 1993).
- Projeto/Design. São Paulo: Arco, n. 345 (dezembro 2008).
- \_\_\_\_. São Paulo: Arco, n. 275 (janeiro 2003).
- Summa +. In: Summa: Revista de arquitectura tecnologia y diseno. Buenos Aires: Donn Sa, n. 122 (julho 2012).
- \_\_\_\_. Buenos Aires: Donn Sa, n. 127 (março 2013).
- \_\_\_\_. Buenos Aires: Donn Sa, n. 128 (abril 2013).
- The Architectural Review. London: Emap construct, Vol.193 N.1152 (February 1993).

#### Sites

[www.archdaily.com](http://www.archdaily.com)

[www.archdaily.com.br](http://www.archdaily.com.br)

[www.casadeluciocosta.org](http://www.casadeluciocosta.org)

[www.jobim.org/lucio](http://www.jobim.org/lucio)

[www.flickr.com](http://www.flickr.com)

[www.fondationlecorbusier.fr](http://www.fondationlecorbusier.fr)

[www.niemeyer.org.br](http://www.niemeyer.org.br)

[www.projetopaulowerneck.com.br](http://www.projetopaulowerneck.com.br)

[www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)