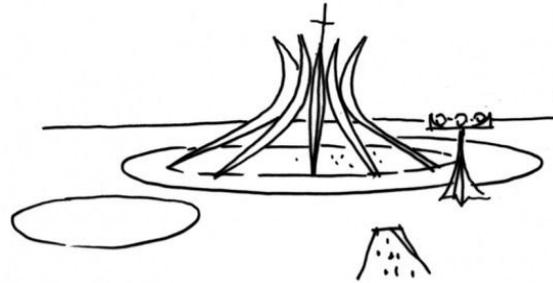


## **A consagração da arquitetura modernista como linguagem estética oficial da modernidade brasileira**

***Bruno Gontyjo do Couto***  
**Universidade de Brasília**  
**Brasil**



Los créditos de la foto son del libro:

*"As igrejas de Oscar Niemeyer"* (2012) de Oscar Niemeyer

### **Introdução**

Na década de 1930, a arquitetura modernista conquista um enorme destaque no Brasil, assumindo a posição de protagonista nos projetos e concursos de urbanismo e arquitetura promovidos pelo Estado.

Nesse período, a estética arquitetônica desenvolvida pelo grupo modernista ligado a Lúcio Costa e Oscar Niemeyer assume a função que designamos como vanguarda oficial, figurando como a linguagem padrão dos projetos de construção de edifícios e intervenção urbana ensejados pelo Estado. Falamos em linguagem padrão não porque essa vertente detinha exclusividade nos projetos do Estado, mas porque se destaca como protagonista da maioria deles, bem como dos respectivos concursos oficiais.

Atuando como “vanguarda oficial”, esse grupo de arquitetos passa a produzir com certa exclusividade os modelos de organização urbana, de construção e de formalização estética que estiveram associados aos esforços do Estado brasileiro de construir uma nova ordem social no país, uma sociedade nacional moderna, por meio projetos de intervenção no território e nos espaços urbanos.

- [...] a história cultural latino-americana é uma história de cidades: a América Latina explica-se nessa vontade de construção de uma nova realidade (...). A ambição mais profunda da arquitetura moderna ratifica não só a visão da cidade americana como produto genuíno da modernidade, mas sobretudo como máquina para inventar a modernidade, estendê-la e reproduzi-la. - (GORELIK, 49).

Desse modo, a arquitetura de Costa e Niemeyer passa a ser difundida e proclamada como ícone da modernidade nacional, tornando-se indispensável nos projetos de construção e renovação dos espaços que na perspectiva do Estado viriam a se constituir como polos de transformação.

É necessário frisar que essa relação contínua e bem sucedida com o Estado é fundamental para o desenvolvimento da perspectiva arquitetônica modernista no Brasil e na América Latina como um todo. Afinal, a arquitetura é, antes de tudo, uma arte de encomenda, de modo que a efetivação e triunfo de um determinado estilo muitas vezes estão vinculados ao apoio sistemático de um mecenas. No caso dos países latino-americanos, o Estado se destacou ao longo de todo o século XX como a instituição mais bem posicionada, por conta dos recursos e do suporte legal, para atuar como mecenas e contribuir com a efetivação de novas propostas arquitetônicas.

No caso do Brasil, essa relação com o Estado foi determinante. Apesar da importância do mecenato privado para a arquitetura de vanguarda ao longo das duas primeiras décadas do século XX, o desenvolvimento dessas vertentes esteve diretamente atrelado ao amparo concedido pelo Estado nas décadas subsequentes. Como aponta José Carlos Durand (10), o Estado brasileiro foi responsável pelas principais encomendas e projetos arquitetônicos ao longo do século passado, além de formular e gerenciar as políticas de preservação do patrimônio, as diretrizes educacionais das universidades, e também ser a instituição responsável pelas políticas e projetos de urbanismo no país. Para o autor, a imposição da arquitetura de vanguarda forjada na primeira metade do

século XX dependeu de uma negociação bem-sucedida com a administração estatal. Nesse sentido, a relação entre arquitetura de vanguarda e Estado brasileiro demonstra a importância do mecenato estatal, e o mais importante, revela o modo como essa nova arquitetura, de alguma forma, estava sintonizada com as prerrogativas e necessidades das elites políticas, servindo muitas vezes como símbolo de uma nova ordem ou como uma espécie de modelo que promoveria e difundiria processos de inovação cultural e socioeconômica.

Como sugere David Underwood (16), ao longo do século XX no Brasil, instaura-se uma “moderna tradição” de colaboração política, artística e cultural na qual determinados grupos procuram mudar a história através de projetos arquitetônicos desenvolvidos sob circunstâncias adversas. O autor argumenta que existe um padrão recorrente no qual as elites políticas tentam resolver os dilemas do desenvolvimento do país através de projetos arquitetônicos e urbanísticos que envolvem aspectos de doutrinação político, cooptação popular ou criação cultural. Na opinião de Underwood, o que vemos é a constituição de um sistema de mecenato estatal por uma elite política que demanda uma arquitetura de novas formas, de expressão inédita. Segundo o autor, esses projetos arquitetônicos serviriam para demonstrar para as massas os feitos políticos dessa elite e o seu compromisso com o interesse público. Por outro lado, também demonstrariam para todo o mundo que o Brasil detinha uma identidade cultural única e que se tratava de um país em pleno progresso.

Certamente esse caráter propagandístico e afirmativo estava presente nos interesses do Estado ao promover as novas vertentes arquitetônicas, mas, a nosso ver, a convergência do interesse estatal especificamente para a perspectiva modernista tinha raízes mais profundas. Acreditamos que é no esforço dessa nova linguagem arquitetônica em conjugar os aspectos do nacional e do moderno, fundindo-os ao elemento da monumentalidade, que reside o ponto de confluência com a prerrogativa estatal. É por essa mescla de visões e valores que o modernismo arquitetônico-urbanístico irá se relacionar sistematicamente com o Estado, configurando-se como vanguarda oficial.

Adrián Gorelik, ao analisar o desenvolvimento das vanguardas arquitetônicas modernistas no Brasil, na Argentina e no México, sinaliza exatamente nesse sentido.

Segundo o autor, a primeira geração de arquitetos modernistas desses países tinha uma verdadeira obsessão pela criação de um estilo que representasse uma nova ordem social, a ordem que emergiria da recém-instaurada era moderna. Ao mesmo tempo, essa obsessão estava associada à missão nacional que essas vanguardas assumiam, de modo que era necessário produzir uma essência nacional que servisse como base dessa nova ordem (GORELIK, 25). Influenciados por um olhar que toma o popular e o local como elementos vinculados à pureza e à autenticidade, esses arquitetos se propõem a criar uma nova linguagem arquitetônica capaz de conjugar o popular, o local, o novo e o universal e, assim, representar a nova ordem social e o seu espírito nacional.

O autor então conclui que essa nova perspectiva arquitetônica acaba estabelecendo uma importante linha de identificação com o papel que o Estado vinha se atribuindo, qual seja: o de construtor de uma nova sociedade que seria ao mesmo tempo moderna e nacional (GORELIK, 26). Esse Estado intervencionista, demiurgo de uma nova ordem, passa então a oferecer instrumentos e meios para pôr a “nova arquitetura” em prática e em grande escala, adotando-a energeticamente.

- A diferença entre nossas arquiteturas de vanguarda e as das vanguardas históricas europeias é de conteúdo, mas não de estrutura de funcionamento: aqui, a épica não foi provida pela ideia de revolução social, mas sim pela ideia de construção nacional. E a arquitetura modernista tornou-se vanguarda porque se adequou estruturalmente aos objetivos político-ideológicos do Estado – porque os compartilhou -, e exatamente porque foi vanguarda pôde também ser propriamente nacional - (GORELIK, p. 53).

Nesse período, a relação entre arquitetura e Estado no Brasil e na América Latina foi marcada pelo apoio contínuo e indispensável do mecenato estatal e pela respectiva identificação entre perspectivas políticas e perspectivas culturais. A nova linguagem, no seu esforço de conciliação e síntese, transforma-se em símbolo de uma nova ordem simultaneamente nacional e técnico-industrial, em afirmação de uma nova cultura nacional e, finalmente, em modelo capaz de promover e difundir valores e princípios vinculados à nova ordem e à nova cultura.

Tendo em conta essa perspectiva geral na qual Estado e arquitetura se reúnem, tanto no Brasil, como na América Latina, com o objetivo de promover a síntese da modernidade nacional, faz-se necessário trilhar o percurso histórico através do qual o

modernismo de inspiração “corbusiana” acabou se destacando como vanguarda oficial no Brasil. Trilhar esse percurso é um método que nos possibilita vislumbrar e analisar as trajetórias e perspectivas que, tendo se cruzado, levaram a tendência liderada pelo grupo de Lúcio Costa ao centro do arranjo que combina Estado, arquitetura-urbanismo e cidade.

## **1. Desenvolvimento da arquitetura como campo de disputa simbólica**

Na transição do século XIX para o século XX, o crescimento das classes médias urbanas e das classes operárias em cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo contribuiu para o rápido desenvolvimento da construção civil. Foi nessa mesma época que o trabalho dos arquitetos começa a despontar como um novo nicho do mercado profissional, culminando no fortalecimento do curso de arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes. Segundo Durand (5), as exigências de escolarização e as promessas dessa nova profissão acabaram por atrair e selecionar estudantes oriundos em grande parte das classes mais abastadas. Em 1921 é criado o Instituto Central dos Arquitetos que, mais tarde em 1933, conseguiria regulamentar a profissão de arquiteto legalmente, reservando parte desse mercado em ascensão.

Durante as duas primeiras décadas do século, as primeiras experiências arquitetônicas mais inovadoras vão passar pela introdução do Art-Nouveau e pelo desenvolvimento do estilo “neocolonial” no país. Contudo, como demonstrava a orientação do próprio curso de arquitetura da ENBA e o desenvolvimento das soluções arquitetônicas no Rio e em São Paulo, o momento era profundamente marcado por uma variedade de estilos e tendências, o chamado “ecletismo”. Reis Filho nos diz que:

- No conjunto, a arquitetura do início do século traria poucas transformações de importância... A exposição de 1908, no Rio de Janeiro, verdadeiro marco de suas possibilidades, reuniria um conjunto variado de formas e estilos, que poderia ser considerado como glorificação do ecletismo e das ambições dos anos precedentes. - (REIS FILHO, p. 61).

As principais mudanças que precederam a renovação do campo da arquitetura no Brasil foram encampadas pelo movimento neocolonial. Trata-se de um movimento

arquitetônico que procurava resgatar os elementos da arquitetura da época colonial, principalmente o estilo barroco, e implementá-los nos projetos arquitetônicos contemporâneos. O movimento neocolonial tinha uma forte tendência nacionalista, buscava a constituição de uma arte genuinamente nacional e esteve presente na própria Semana de Arte Moderna por meio dos projetos do arquiteto Georg Przyrembel. A proposta do grupo era acabar com o artificialismo dos estilos importados, superar a falta de identidade do ecletismo e defender o estilo colonial, que segundo o movimento seria o verdadeiro estilo nacional. Além disso, o grupo já apresentava uma importante tentativa de aliar elementos tradicionais e técnicas modernas dentro de uma mesma perspectiva. O próprio Lúcio Costa foi um dos membros destacados do movimento.

Segundo Durand (5), até os anos 20, a escolha da forma de um prédio não se apresentava com uma questão cultural, como móvel de luta propriamente simbólica. Foi justamente o movimento neocolonial o responsável por introduzir as primeiras contestações ao ecletismo, à utilização de estilos importados, procurando forjar uma nova arquitetura que combinava elementos da tradição colonial com as modernas técnicas de construção. Para o autor, os desdobramentos do movimento levaram à constituição da arquitetura como campo cultural no Brasil, isto é, espaço de competição estética, de disputa simbólica, relativamente independente dos móveis econômicos e técnicos da construção civil e da engenharia.

Ao longo da década de 20, surgem os arquitetos pioneiros do movimento arquitetônico modernista. Os primeiros arquitetos que introduziram os ideais e as formas da arquitetura moderna que vinha sendo desenvolvida na Europa aqui no Brasil foram Gregori Warchavchik e Rino Levi. Os dois publicam seus respectivos manifestos sobre a nova arquitetura em 1925, com marcante influência das propostas recém-produzidas por Le Corbusier, além das perspectivas futuristas desenvolvidas na Itália (os dois estudaram em Roma).

No manifesto intitulado “Futurismo”, Warchavchik basicamente reproduz um dos pontos propostos por Le Corbusier, defendendo a necessidade de que a arquitetura se atualizasse a partir das novas técnicas industriais e da nova sociedade que então surgia. O autor retoma a ideia da “máquina de morar”, reivindicando a formação de um estilo arquitetônico, com respectivas concepções de habitação, compatível com o novo

modo de produção industrial (ANELLI, 7). Warchavchik realizou algumas construções em São Paulo através do mecenato privado, desenvolvendo um estilo tipicamente ortogonal, inspirado nos elementos estéticos da grande indústria (DURAND, 7). Sua obra mais conhecida é a “Casa Modernista”, uma composição formada basicamente a partir de volumes prismáticos brancos. Concebida em 1927 e construída em 1928, a obra é considerada a primeira construção modernista realizada no Brasil e teve grande repercussão na época. Na casa, Warchavchik já apresenta uma preocupação com o uso de temas e elementos nacionais na decoração, buscando combinar elementos coloniais e mesmo tropicais à sua perspectiva modernista. A biografia de Lúcio Costa atribui à obra, a inspiração que teria levado Costa a uma virada modernista. Os dois arquitetos montaram um escritório juntos entre 1931 e 1932.

No texto intitulado “Arquitetura e Estética das Cidades”, o arquiteto Rino Levi incorpora as propostas de Le Corbusier, afirmando que a arquitetura estava se transformando através das novas técnicas e, sobretudo, do novo espírito. Agregando a perspectiva dos futuristas italianos com quem vinha convivendo, Levi defende que essa renovação deve ser direcionada para a formação de uma estética das cidades com uma alma nacional. Para o autor do manifesto, o arquiteto devia ser um “arquiteto integral”, comprometido com a modernização das cidades e com a formação de um estilo brasileiro (ANELLI, 9). Rino Levi se destaca na década de 30 principalmente através das encomendas de clientes privados, quando constrói edifícios, cinemas e teatros em São Paulo a partir de uma perspectiva racionalista e ortogonal.

Outras atuações importantes nesse momento foram as de Flávio de Carvalho, arquiteto de posicionamento polêmico e inovador que se inspirava na proposta antropofágica de Oswald de Andrade. Além de Jayme Telles, um dos primeiros divulgadores da doutrina de Le Corbusier no Brasil e responsável por vários projetos inspirados na proposta do arquiteto francês e concebidos ainda na década de 20, mas que não foram realizados.

Em 1929, Le Corbusier faria a sua primeira visita à América do Sul. A convite de Paulo Prado, o arquiteto e urbanista francês veio ao Brasil, aonde proferiu algumas palestras que causaram um grande impacto sobre muito estudantes e arquitetos, sobretudo, na ENBA. A partir da década de 30, a nova arquitetura funcionalista de Le

Corbusier constitui-se, através da atuação de arquitetos brasileiros como Lúcio Costa, Affonso Reidy, Luiz Nunes e Oscar Niemeyer, como principal referência da vanguarda europeia no campo da arquitetura brasileira. A presença dos cinco pontos da nova arquitetura em grande parte dos projetos realizados por esses arquitetos mostra como foi marcante a influência do francês no movimento modernista.

Como dissemos em outro momento, os movimentos neocolonial e modernista são responsáveis pela destituição do chamado “ecletismo” na arquitetura brasileira. Entre as décadas de 10 e 20, o movimento neocolonial ganha grande destaque como um estilo autenticamente nacional, concebendo e efetivando vários projetos de edifícios públicos e privados e ocupando cada vez mais o espaço dos arquitetos “ecleticos” e dos próprios engenheiros. Já no começo da década de 30, a intensa atuação dos arquitetos modernistas vai, pouco a pouco, lançando a perspectiva modernista – principalmente aquela inspirada em Le Corbusier – como estilo protagonista no campo da arquitetura brasileira. Assim, conquistam cada vez mais a posição de portadores legítimos das novas linguagens estéticas e técnico-funcionais na área da construção.

Esses novos arquitetos também foram profundamente influenciados por Le Corbusier no que tange a sua concepção de urbanismo. Como dissemos, em sua obra “Por Uma Arquitetura”, o arquiteto francês propõe a formação de uma planificação urbana à altura de um novo tempo, defendendo uma perspectiva urbanística que conciliasse funcionalismo e arte. A concepção de urbanismo do arquiteto foi difundida principalmente por meio dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAM -, realizados entre 1928 e 1956.

A “Carta de Atenas”, declaração publicada a partir do CIAM de 1933 e um dos documentos mais influentes no campo do urbanismo, defendia um conjunto de princípios para o urbanismo moderno, dentre eles: a formação de uma nova arquitetura, condizente com o mundo moderno e voltada para as necessidades do novo homem; a necessidade urgente de superar o cenário de caos das grandes cidades, formulando propostas urbanísticas racionais que melhorassem as condições de vida, trabalho e cultura a partir da reorganização do território urbano (essa reorganização deveria criar estruturas e setores programadas a partir de quatro funções-chave: habitação, trabalho, lazer e circulação); e, finalmente, para se tornar efetiva, a missão de fazer com que essa

perspectiva fosse admitida pelo Estado e respectivos órgãos responsáveis pelo destino das cidades (LE CORBUSIER, 10). A concepção de urbanismo proposta na Carta foi extremamente influente no mundo e no Brasil, repercutindo em vários projetos desenvolvidos pelos arquitetos brasileiros.

Outro arquiteto-urbanista que foi decisivo no desenvolvimento do urbanismo no Brasil foi o francês Alfred Agache, um dos fundadores da Sociedade Francesa de Urbanistas em 1911. O urbanista veio ao Rio de Janeiro para realizar uma série de conferências sobre urbanismo em 1927, sendo contratado, em seguida, para formular um novo plano urbanístico para a cidade. Apesar de não ter sido efetivado, trata-se de um plano pioneiro, marcado por uma profunda preocupação com a questão do zoneamento e respectiva densidade demográfica, além da circulação na cidade. É bem possível que a sua publicação em 1930 tenha tido algum desdobramento sobre os profissionais brasileiros. No texto, Agache (10) defendia que o urbanismo deveria combinar ciência, arte e filosofia social, levando em consideração simultaneamente: o estudo racional dos fatos ligados ao desenvolvimento das cidades, a beleza da composição e o bem-estar dos habitantes.

No Brasil, o curso de urbanismo é inaugurado pelo Mackenzie College em São Paulo no ano de 1923, seguido pela Escola Politécnica em 1926. No Rio, o novo curso será inaugurado apenas em 1935 na Universidade do Distrito Federal (OUTTES, 8). Apesar da inauguração tardia, os arquitetos da Escola Nacional de Belas Artes já vinham enveredando por essa nova área.

Trata-se de um campo profissional em formação, em destaque na Europa, Estados Unidos e em outros países latino-americanos nos anos 10, difundindo-se no país ao longo dos anos 20 através dos trabalhos de Alfred Agache e Le Corbusier. Esse novo tipo de “profissional”, o arquiteto-urbanista, aspira ao comando da planificação urbana em um momento crucial da área, pois como demonstra Outtes (7), os procedimentos de planejamento e regulação do espaço de cidades cada vez maiores estavam se complexificando, alcançando um novo nível técnico. Novas instituições estavam sendo criadas para monitorar e garantir a regulação eficaz do espaço urbano e esse novo tipo de profissional procurava conquistar seu espaço na coordenação desse novo cenário. Como dissemos, ao longo das décadas de 20 e 30, ele vai, pouco a pouco, substituindo o

engenheiro dentro dessas instituições, reivindicando a posição de detentor do saber especializado sobre o espaço urbano.

Os arquitetos modernistas, propondo novas perspectivas na área da construção civil e da planificação urbana, imbuídos da missão de constituir uma nova linguagem arquitetônico-urbanística, entram em uma intensa disputa por posições nos mais diversos âmbitos, desde os espaços de ensino até os órgãos públicos. Como veremos, o modo como suas proposições inovadoras despertaram o interesse por parte do novo regime político foi decisivo para o seu destacamento e triunfo dentro e fora do campo arquitetônico.

## **2. A ascensão de Lúcio Costa e de sua perspectiva modernista**

Durante a década de 20, Lúcio Costa já havia se destacado como um dos mais proeminentes membros do movimento neocolonial. Contudo, o contato com a arquitetura civil colonial em Diamantina, constada ao vivo, lançou uma nova mirada sobre o que até então vinha fazendo como membro daquele movimento. Pouco a pouco, um profundo desconforto foi tomando corpo e impelindo-o no sentido das tendências modernas (PEREGRINO, 8). O contato com a obra de Gregori Warchavchik teria sido a gota d'água que levou o arquiteto a tomar uma mudança total de rumo, culminando no rompimento com o movimento neocolonial.

Por conta de um artigo publicado em um jornal mineiro a pedido do seu amigo, o poeta Manuel Bandeira, no ano de 1929, Lúcio Costa despertou o interesse de Rodrigo Mello Franco de Andrade, chefe de gabinete do ministro da educação Francisco Campos (1930-1932). Como vimos, o governo Vargas se propôs a realizar uma ampla política de mobilização cultural, arregimentando os grupos intelectuais, incluindo os modernistas, na missão de constituição e estabelecimento de uma cultura nacional. Os primeiros trabalhos de Lúcio Costa com o neocolonial e as suas novas inclinações modernistas, buscando no estilo barraco a inspiração para a nova arquitetura, provavelmente chamaram a atenção de Rodrigo M. F. de Andrade. Lúcio Costa é então indicado para dirigir a interventoria da ENBA, sendo incumbido de reformular as diretrizes do ensino de artes na escola.

A tentativa de Costa de dar espaço às produções e aos arquitetos de tendência mais moderna desagradou aos antigos professores, que logo depois o destituíram do cargo de diretor. Apesar da experiência fracassada, Costa deixou uma marca na Escola, influenciando muitos alunos que, não por acaso, entraram em greve durante seis meses por conta de sua saída, reivindicando a manutenção da proposta curricular que abria espaço para as concepções modernistas de arquitetura.

O Ministério da Educação e Saúde no regime Vargas era um espaço altamente estratégico para os intelectuais da época, um espaço relativamente neutro e com grande influência sobre o campo cultural no Brasil. Isto não era diferente no caso dos grupos que disputavam no campo da arquitetura, afinal, o ministério controlava a ENBA e o ensino artístico no país, definia a política de preservação do patrimônio arquitetônico, além de ser uma importante instância de difusão e consagração da produção artística feita no Brasil.

Os canais e os contatos com membros do gabinete do Ministério da Educação, combinados com a ambição de renovação e constituição de uma arquitetura cada vez mais original, acabaram rendendo, cinco anos depois, o convite a Lúcio Costa para a projeção e construção do novo edifício sede do ministério. Os acontecimentos que envolvem a projeção e a construção do novo edifício do Ministério foram absolutamente determinantes para a projeção cada vez mais definitiva do grupo liderado por Lúcio Costa dentro do campo da arquitetura brasileira. Nos dizeres do próprio arquiteto:

- Todo o meu sofrido e malogrado esforço visando à integração das artes, tanto na Escola como no Salão, teve, afinal, seu 'aboutissement' cinco anos depois, na elaboração e efetiva construção do edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde. A sua pureza arquitetônica é expressão materializada do impossível sonho dos anos 30 e 31. Não apenas marco de uma época, mas de um excepcional momento de idealismo e lucidez, no confuso quadro dessa época. - (COSTA apud PEREGRINO, 18)

No decorrer dos primeiros anos da década de 30, Lúcio Costa vinha reformulando sua perspectiva a partir do contato com as propostas de Le Corbusier. No ensaio "Razões da nova arquitetura", concebido entre 1933 e 1935 e publicado em 1936, Costa afirma que havia um desencontro da arquitetura que vinha sendo ensinada há muito com relação às necessidades da vida moderna, bem como no que dizia respeito aos novos

processos construtivos e suas incríveis possibilidades técnicas (COSTA, 22). Segundo o arquiteto, as novas técnicas construtivas transformavam as possibilidades de construção pelo fato de que tornavam a ossatura do edifício independente, de modo que o potencial de elasticidade obtido permitia alcançar um grau de intensidade de expressão e valor plástico inaudito. Posto isto, Costa defende que as novas possibilidades técnicas eram o ponto de partida para criação de uma nova concepção arquitetônica e que os arquitetos europeus já vinham ensaiando os primeiros passos na direção da nova arquitetura (COSTA, 26). Nesse texto, a aproximação de Costa das ideias defendidas por Le Corbusier nos artigos da publicação “Por uma arquitetura” é muito evidente.

Quando convidado por Capanema para construir a nova sede do ministério, foi exatamente a perspectiva de Le Corbusier que Lúcio Costa e sua equipe procuraram implementar no novo edifício. A concepção arquitetônica do prédio contempla rigorosamente os cinco pontos propostos pelo arquiteto francês: volume construído em pilotis, planta livre com estrutura independente, fachada livre, janelas dispostas em fita (na horizontal) e terraço-jardim. Logo que foi concluído, o novo edifício obteve grande reconhecimento pelo fato de que materializava, pela primeira vez, a proposta de Le Corbusier em uma escala monumental. A obra ainda contou com a perspectiva inovadora de Burle Marx na composição do terraço-jardim, além dos painéis internos de Candido Portinari.

Um dos movimentos mais interessantes de Costa foi a decisão e toda a tentativa insistente, que acabou sendo bem-sucedida, de trazer Le Corbusier para avaliar e colaborar com o projeto. Apesar de no final, por uma série de questões de ordem prática e técnica, as proposições de Le Corbusier terem ficado de fora da proposta que foi materializada, a participação do arquiteto francês foi extremamente simbólica no sentido de consolidar a influência e hegemonia da sua doutrina na arquitetura brasileira, além de sacralizar a obra como legítima representante da mesma. Não há como precisar o grau de influência desse projeto, mas o fato é que grande parte dos projetos arquitetônicos desenvolvidos entre 1930 e 1950, apresentavam algum tipo de inspiração na perspectiva de Le Corbusier. Essa vertente da arquitetura modernista definitivamente se consagrou como estilo hegemônico no país.

Outro ponto de interesse no caso do projeto MES, foi a “descoberta” do talento excepcional de Oscar Niemeyer. Até então, Niemeyer era apenas um jovem arquiteto que trabalhava voluntariamente no escritório de Costa. Segundo a narrativa de ambos, foi a partir de alguns desenhos rascunhados por Niemeyer para o projeto que Costa viu todo o potencial daquele novo arquiteto. Mais tarde, no concurso para o projeto do Pavilhão do Brasil na Feira Universal de Nova Iorque, Costa mais uma vez exerceria esse papel, revogando a conquista do concurso em favor de Niemeyer, que tinha ficado em segundo lugar.

No fim, o novo edifício foi visto como um duplo trunfo cultural: primeiro, pelo fato de que representava o nascimento de uma nova arquitetura no país; segundo, porque o primeiro modelo monumental da inovadora proposta de Le Corbusier fora construído em pleno solo brasileiro, por arquitetos brasileiros. Ao mesmo tempo, foi visto um trunfo político, pois logo se tornou um dos símbolos do cenário de modernidade que vinha sendo construído no país pelo novo regime.

“Assim, o Ministério pode ser pensado como um divisor de águas, não por seu caráter iniciador, mas por seu papel na cristalização de um modelo vitorioso: a Nova Arquitetura para um Estado Novo” (GORELIK, 47).

Acreditamos que a afirmação de Gorelik é acertada, pois o projeto do ministério catapultou a carreira de Costa, que atuando de forma estratégica e decisiva ao longo de todo o processo, conquistou um espaço central na comunidade dos arquitetos, no movimento modernista arquitetônico e na intersecção entre arquitetura e Estado. O autor argumenta que nesse projeto foi criado um verdadeiro dispositivo de produção simbólica que seria recorrentemente acionado pelo Estado (GORELIK, 161).

Nos anos que seguem a construção da nova sede do ministério, Lúcio Costa vai se envolver com os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, criado em 1937, realizando pesquisas sobre arquitetura colonial e publicando novos artigos a respeito do assunto. Ainda no primeiro número da revista editada pela instituição, Costa publica um artigo defendendo a necessidade de que os arquitetos estudem e incorporem lições da arquitetura popular portuguesa, “coisa legítima da terra” na qual “as qualidades da raça se mostram melhor” (COSTA, 89). Segundo Costa, essa rica tradição teria sido mantida no Brasil pelos mestre-de-obras portugueses, que foram

adaptando-a aos novos contextos e às novas técnicas por meio de uma lenta e espontânea evolução. Seguindo nessa direção, o arquiteto então dispara contra o artificialismo de uma tentativa forçada de revivescimento da arquitetura tradicional por parte do movimento neocolonial, argumentando que a verdadeira tradição foi “guardada pelos mestre-de-obras portugueses que, com bom senso e simplicidade, já vinham se adaptando aos novos contextos” (COSTA, 94).

É possível que nesse período, o arquiteto já estivesse buscando por uma solução que conciliasse a nova arquitetura com a tradição nacional. Como fica evidente no texto, não se trata de apenas justapor os dois aspectos em uma mesma concepção, mas de realizar uma arquitetura nacional na medida em que desenvolve uma arquitetura adaptada aos novos tempos, ao novo contexto. Anos mais tarde, Oscar Niemeyer apontaria os trabalhos e reuniões do SPHAN como situações que iniciaram o esforço de construção de uma linguagem que conciliasse o moderno e o nacional. Ao que parece, nesse período os dois arquitetos intensificam a busca por essa linguagem síntese.

O projeto do Pavilhão do Brasil na Feira Internacional, concebido e realizado pelos dois em 1939, parece ter sido uma primeira tentativa na direção de uma nova perspectiva. A construção mantém a concepção de Le Corbusier como matriz central, contemplando novamente os cinco pontos. Contudo, a rampa de acesso ao prédio e, principalmente, as suas estruturas laterais revelam uma sinuosidade incomum na arquitetura ortogonal do arquiteto francês. Tendo em conta as futuras obras de Niemeyer, é possível que os traços curvilíneos que aparecem no Pavilhão já correspondessem à experimentação de um novo vocabulário.

Segundo Underwood (45), o edifício do Pavilhão projetava para o mundo desenvolvido uma atrativa e convincente imagem da cultura brasileira como síntese do moderno e do exótico. A estrutura reforçaria a imagem do Brasil como um destino exótico para os turistas estrangeiros e, ao mesmo tempo, como uma nação em pleno progresso. O prédio foi concebido como uma tentativa de divulgar a nova arquitetura feita no país, utilizando-se da sensação pesada que a estrutura do pavilhão vizinho (França) causava, para propor uma imagem de leveza e atratividade através das curvas laterais e do lago com vitórias-régias alocado no pátio interno.

Dessa forma, Lúcio Costa, contando com a ajuda de Oscar Niemeyer, inicia discussões e experimentações que vislumbram a possibilidade de constituição de uma arquitetura moderna, adaptada ao novo contexto e, ao mesmo tempo, representativa da tradição e cultura nacionais. Os dois arquitetos assumem a tarefa de realizar aquilo que os modernistas tinham proposto na literatura e nas artes plásticas na década de 20. Para o arquiteto, a nova arquitetura deveria ser uma forma de expressão artística capaz de desvelar valores universais e nacionais na combinação do novo e do antigo como uma continuidade.

No começo dos anos 40, o arquiteto começa a se destacar com figura central na comunidade de arquitetos do país, atuando ao mesmo tempo como renovador da arquitetura no país e como guardião da tradição nacional. No argumento de Pereira (78) e de Durand (10), o arquiteto conquista uma importante posição de mediador político e cultural. A relação com Le Corbusier e a tentativa de legitimação e propagação da doutrina do arquiteto francês dentro do campo da arquitetura brasileira, através do projeto da sede do MES, confirmaram o desmonte do poder acadêmico e do ecletismo, bem como do próprio movimento neocolonial, levando à consolidação da arquitetura moderna no Brasil através da atuação do arquiteto. Por outro lado, a sua atuação como consultor do SPHAN consolida sua posição como especialista da arquitetura colonial. Suas pesquisas e sua erudição colaboraram para a sua consagração e celebração entre arquitetos, escritores e críticos de arte, que o reconheciam como uma grande autoridade no assunto. Pouco a pouco, Costa vai se destacando como protagonista desse espaço, além de deter um posicionamento extremamente estratégico dentro do aparelho estatal ao longo do regime Vargas. A sua posição no campo também lhe permitiu atuar como importante defensor e divulgador da arquitetura brasileira fora do país.

O sucesso da arquitetura moderna brasileira acaba por se desdobrar em um forte discurso nacionalista de Costa e de muitos outros, que afirmavam que esse sucesso era fruto do esforço e genialidade do povo brasileiro, evidência de uma nação unida, independente e cada vez mais original em suas manifestações culturais. Um indício de que o nacionalismo pode ter sido um dos principais pontos de confluência entre o movimento modernista e as facções políticas que optaram por financiá-lo.

### **3. O arquiteto da modernidade brasileira e sua estética inovadora**

Durante os trabalhos de projeção do edifício do MES em 1936, tanto Lúcio Costa, como o próprio Le Corbusier ficaram impressionados com o talento do jovem arquiteto Oscar Niemeyer, que até então, vinha trabalhando voluntariamente no escritório de Costa depois de ter se formado na ENBA. Sabiamente, Costa fez tudo o que fosse possível para projetar aquele novo talento que, anos mais tarde, conceberia a linguagem que alçou aquela vertente não só ao posto de ícone da modernidade nacional, como também ao posto de ilustre representante da arquitetura modernista mundial.

Ao longo dos inúmeros projetos desenvolvidos por Niemeyer durante as décadas de 30 e 40, quase todos encomendados pelo Estado, é notável a tentativa do arquiteto em desenvolver uma arquitetura cada vez mais inovadora, com um vocabulário plástico próprio e original. O arquiteto não apenas segue as renovações propostas por Costa, como intensifica a busca por uma arquitetura genuinamente brasileira, buscando balancear os princípios do racionalismo e do funcionalismo europeu com a sensibilidade plástica do estilo barroco.

- De Le Corbusier lembrava os projetos que publicou, os textos que tão bem definiam as suas ideias sobre arquitetura e urbanismo, mas já me inclinava para uma arquitetura mais livre, mais leve, tão desenvolta que se aproximasse melhor das nossas velhas igrejas coloniais, fugindo das estruturas mais robustas por ele adotadas. - (NIEMEYER, 15).

O arquiteto atribui o seu interesse com relação à sensibilidade da arquitetura colonial, mais especificamente do estilo barroco, aos contatos que travou com Rodrigo Melo Franco de Andrade dentro do Ministério da Educação e, especialmente, nas reuniões do SPHAN, das quais também participara. “Foi ele quem me convidou para o SPHAN, e me fez compreender melhor nossa velha arquitetura, as igrejas barrocas... [...] Juntos caminhamos por Ouro Preto, Congonhas, Sabará, que tantas angústias lhe davam.” (NIEMEYER, 13). Oscar reconhece a figura de um mestre no então presidente do SPHAN, atribuindo às reuniões do órgão um peso decisivo no rumo que sua arquitetura tomou, cada vez mais ambicionando aliar a tradição colonial com o estilo moderno.

Rodrigo M. F. de Andrade era nada menos que sobrinho de Afonso Arinos, além de importante porta-voz do movimento modernista na imprensa. O intelectual era próximo de figuras como Carlos Drummond e Mário de Andrade, constituindo-se como um verdadeiro conhecedor da síntese de perspectivas realizadas pelo modernismo. É provável que, junto a Lúcio Costa, Rodrigo M. F. de Andrade tenha atuado como um importante transmissor, levando a matriz modernista, com toda a sua complexidade, até Oscar Niemeyer.

Por conta de sua participação no projeto do ministério, Niemeyer entrou em contato com a pessoa de Capanema, representante da base política do regime em Minas Gerais. Durante trabalhos paralelos ao prédio do ministério, Niemeyer se aproximou do ministro, prestando serviços referentes à arquitetura e artes plásticas. Foi Capanema quem apresentou Niemeyer para o líder da facção política então dominante no estado de Minas, o governador Benedito Valadares, principal referência política no estado durante 12 anos, e, mais tarde, para o seu herdeiro político, o prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek. Como o próprio arquiteto reconhece, o desenvolvimento de sua arquitetura foi totalmente tributário da parceria duradoura com essa facção da elite política mineira (NIEMEYER, 12).

Juscelino Kubitschek fora nomeado prefeito pelo governador Valadares em 1940 e vinha se destacando como um político empreendedor, realizando inúmeras obras. Kubitschek pretendia construir uma nova área de lazer para a elite de Belo Horizonte e, então, encomenda a Oscar Niemeyer o projeto das construções que comporiam esse novo complexo. Segundo José Carlos Durand (10), a proposta desenvolvida pelo arquiteto teve repercussão imediata. “O uso intensivo da linha curva... foi apresentado como sinal inequívoco de sua ‘liberação’ em relação à ‘influência’ de Le Corbusier e da arquitetura ‘ortogonal’ do movimento moderno”. Segundo o próprio Niemeyer: “com a obra da Pampulha o vocabulário plástico da minha arquitetura – num jogo inesperado de retas e curvas – começou a se definir.” (NIEMEYER, 19). Grande parte da literatura sobre arquitetura moderna no Brasil considera que o complexo da Pampulha é um marco para história do campo arquitetônico brasileiro, pois sua independência conceitual, marcada pelo uso das curvas com inspiração no barroco, revela a efetiva

libertação da arquitetura moderna que estava sendo feita aqui da influência das vanguardas europeias em favor de uma linguagem autenticamente brasileira.

A partir desse momento, Niemeyer revelaria em cada projeto, para o Brasil e para o mundo, a formatação de um estilo único, uma arquitetura de sua autoria. David Underwood (92) propõe designar essa arquitetura como “modernismo de forma livre”. Segundo o autor, enquanto os arquitetos europeus ambicionavam uma arquitetura racionalista e ortogonal, baseada na estética da máquina, com suas formas padronizadas, Niemeyer proclamava uma nova estética brasileira baseada na geografia do país, na “curva” brasileira. Para o arquiteto, a criação das verdadeiras formas brasileiras deveria começar pelo “habitat” brasileiro.

Nessa direção, Underwood (86) argumenta que a principal “inversão formal” realizada pelo “modernismo de forma livre” de Niemeyer fora a neutralização da distinção entre natureza e arquitetura. A paisagem e o sítio eram pontos de partida para as composições arquitetônicas. Suas construções procuravam combinar o orgânico e o clássico, não como uma imitação clássica da natureza, mas como criação de formas naturais que integravam a natureza. Sua arquitetura evoca os paradoxos entre natureza e arte, clássico e moderno. É indo justamente nesse sentido, que o livre modernismo de Niemeyer prega uma profunda liberdade plástica inspirada no “*milieu*” brasileiro.

Niemeyer argumentava que o foco na eficiência, economia e na função era inaceitável porque reduziria a arquitetura a uma fórmula técnica, resultando em uma sensibilidade fria e na banalidade padronizada que ele criticava na obra de Gropius e da Bauhaus (UNDERWOOD, 90). O arquiteto pretendia substituir a estética funcionalista europeia pelo funcionalismo estético brasileiro: a forma deveria seguir a beleza. Para ele, impor uma arquitetura social, como a da Bauhaus, seria negar o que há de mais especial na arquitetura brasileira, na sua arquitetura: o vigor criativo e a inovação.

Na visão de Niemeyer, a arquitetura deveria ser uma arte plástica que expressa o que é imposto por um ambiente múltiplo, refletindo as condições de um lugar, de sua política, economia e técnica, mas, ao mesmo tempo, deveria ser expressão de esperança, uma utopia que desafia a imaginação, a projeção de como a vida poderia ser (UNDERWOOD, 90). A sua arquitetura seria uma espécie de convite à imaginação, um olhar para um novo futuro que seria tão belo quanto as formas que criava como cenário

antecipador. Tratava-se de uma arquitetura com um tom quase messiânico, prelúdio de novos tempos, de um período de confraternização (PEREIRA, 142). O apelo para liberdade plástica seria uma forma de provocar encantamento, emoção, uma obra capaz de surpreender pelo que representava de novo.

Em um artigo publicado em 1950, Lúcio Costa defende o caráter inédito da obra de Niemeyer justamente por conta da sua capacidade expressiva. Segundo Costa, Niemeyer foi o primeiro arquiteto moderno que conseguiu transformar o programa funcional em uma refinada expressão plástica, demonstrando as ilimitadas possibilidades plásticas das novas técnicas de construção. Para Costa, Niemeyer concebeu uma espécie de “visão profética do significado cultural e social que a arquitetura poderá atingir” (COSTA, 164). A concepção de Niemeyer foi promovida e difundida por Costa, bem como por outros intelectuais e políticos brasileiros, como a realização mais bem acabada da nova arquitetura.

A celebração do “modernismo de forma livre” dentro da comunidade artística nacional e internacional como um momento de libertação da arquitetura brasileira e como um marco indicativo da autonomia e genialidade cultural do país, reverberando no reconhecimento político e social da sua obra, rendeu a Niemeyer um montante expressivo de capital simbólico, cultural e político. Segundo José Carlos Durand (12), quando o arquiteto foi contemplado com o programa de Brasília em 1956, já contava com um currículo de 38 projetos construídos, entre residências, hotéis, clubes, escolas, bibliotecas, teatros, etc. Além do fato de que já havia realizado importantes construções no exterior, como o museu de Caracas e nada mais, nada menos do que a sede das Nações Unidas em Nova Iorque.

Ora, a celebração e patrocínio sistemático da arquitetura de Niemeyer ao longo das décadas de 40 e 50 é, até certo ponto, análoga à celebração e patrocínio da música de Heitor Villa-Lobos nos anos 20. Assim como o músico, o arquiteto brasileiro conseguiu criar um modelo artístico muito bem sucedido na maneira como concilia a linguagem moderna e a tradição nacional. A música de Villa-Lobos foi promovida e difundida como protótipo da proposta modernista, sendo euforicamente aclamada a partir do momento em que o compositor passou a figurar entre os maiores maestros da Europa. Algo muito parecido se deu com Niemeyer, que em menos de duas décadas

passou a ser reconhecido como um dos maiores arquitetos do século XX, além de figura máxima do modernismo arquitetônico no Brasil.

O fato de sua concepção arquitetônica aliar tendências inovadoras da arquitetura modernista com traçados e elementos vinculados às paisagens brasileiras e à tradição colonial, permitiu que sua obra atuasse como um verdadeiro catalisador dos anseios de renovação política e de auto afirmação cultural do país. O esforço com que arquitetos e políticos brasileiros procuravam promover e consagrar a sua obra era muito sugestivo, revelando como a mesma era tida como uma representação bem acabada da comunidade nacional e de sua inserção na áurea moderna. Não era mera coincidência todo o apoio sistemático que o jovem prefeito de Belo Horizonte deu ao arquiteto: Kubitschek procurava se destacar como um político inovador e empreendedor, reconhecendo a obra de Niemeyer como um símbolo privilegiado da sua atuação e perspectiva política.

A obra do arquiteto brasileiro apresentava uma imensa capacidade comunicativa, capaz de sintetizar valores e aspirações ligadas aos novos tempos e ao próprio país, uma espécie de usina de figuras que simbolizavam a modernidade nacional (GORELIK, 161).

## **Conclusão**

Após a consolidação das perspectivas de Costa e Niemeyer como vanguarda oficial e nacional, na medida em que eram reconhecidas como representação arquitetônica mais bem acabada da modernidade nacional, recebendo o apoio sistemático do mecenato estatal, a década de 1950 será marcada por uma espécie de maturação e consagração plena dessa vertente. Os concursos realizados, as bienais de arte, bem como as revistas nacionais e internacionais, ano após ano, confirmavam a sua hegemonia.

Segundo Pereira (103), nos anos 50 há uma intensificação da tendência nacionalista presente na arquitetura modernista feita no Brasil. O sucesso dos projetos de Costa e Niemeyer muitas vezes era divulgado e defendido com um tom quase ufanista por parte da comunidade intelectual e, principalmente, pelos grupos políticos

que apoiavam essa nova arquitetura. Os dois arquitetos muitas vezes, quando criticados e na necessidade de defender sua obra, acabavam apelando para esse tipo de discurso.

Em suma, podemos notar como o movimento seguiu a matriz geral dos modernistas brasileiros, assumindo cada vez mais o posto de intérprete e porta-voz da nação, delegando para si uma espécie de missão nacional através da vocação artística, que os habilitava para a descoberta dos elementos essenciais da tradição e do espírito nacional e que permitia, assim, que contribuíssem para a constituição de uma unidade cultural autenticamente brasileira. E, ao mesmo tempo, assumindo a tarefa de renovação cultural e social do país, lançando mão das linguagens inovadoras das vanguardas europeias com o objetivo de sintonizar a cultura e os modos de vida do país com os tempos modernos.

Essa vocação nacional e moderna esteve o tempo todo ligada a uma relação ambígua, mas profundamente intensa com o Estado, muitas vezes culminando na inserção desses intelectuais dentro dos próprios órgãos de governo. De acordo com Adrián Gorelik, o modernismo foi tomado como instrumento de representação da modernidade nacional, servindo como símbolo político de modernidade e nacionalismo capaz de difundir a imagem de que havia uma ordem moderna e nacional sendo constituída no país.

O traço monumental da nova arquitetura era o símbolo de um grande país, expressão permanente de valores culturais renovados, mas em conexão com a tradição nacional, uma forma de dar vazão às aspirações políticas e a todo o gênio artístico de um país em desenvolvimento. Trata-se de uma utopia modernista, forjada em meio às relações entre cultura e política, que tomava a arquitetura como motor e símbolo do progresso nacional.

Ao se consagrar como uma arquitetura capaz de comunicar valores e princípios vinculados à construção de uma nova ordem que se pretendia moderna e nacional, afirmando a originalidade da cultura nacional e servindo como ícone da independência e progresso do país, a concepção de Niemeyer e Costa conquista a posição de “linguagem oficial” dos principais projetos de intervenção promovidos pelo arranjo que combina Estado, arquitetura-urbanismo e cidade. Entre as décadas de 30 e 50, a sua concepção acaba se impondo como parâmetro de modernidade e nacionalidade vinculado à



avaliação e reconhecimento de propostas urbanísticas e arquitetônicas, estando presente ou pelo menos influenciando a maioria dos projetos de construção e renovação dos espaços urbanos que pretendem atuar como símbolos de modernidade e polos de renovação.

As elites políticas brasileiras viam a arquitetura e o urbanismo como um instrumento estratégico para a modernização do Brasil. O que estava em jogo era a criação de uma arquitetura capaz de difundir determinados valores e ideais, repercutindo no próprio modo como os homens viam o mundo e, assim, influenciando o seu comportamento. A construção de uma determinada imagem do Brasil, da nação, não deixava de ser a imposição de um dever-ser. Apesar do tom nacionalista e emancipatório presente no modernismo arquitetônico brasileiro, que rompia com as tendências europeias e procura suas próprias soluções, os ideais civilizatórios dos “apóstolos do progresso” continuavam lá.

© **Bruno Gontyjo do Couto**

## Bibliografia

- ANELLI, Renato Luís. “1925 - Warchavchik e Levi: dois manifestos pela arquitetura moderna no Brasil.” *Revista de Urbanismo e Arquitetura*. 5.1 (1999). Digital.
- COSTA, Lúcio. Razões da nova arquitetura. In XAVIER, Alberto (org.). *Lúcio Costa: sobre arquitetura*. Porto Alegre: UniRitter Ed., 2007. Impresso.
- DURAND, José Carlos. “Negociação política e renovação arquitetônica: Le Corbusier no Brasil.” *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. 1.16 (1991). Digital.
- GORELÍK, Adrián. *Das vanguardas a Brasília: cultura urbana e arquitetura na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. Impresso.
- LE CORBUSIER. *A carta de Atenas*. São Paulo: Hucitec, 1993. Impresso.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1973. Impresso.
- NIEMEYER, Oscar. *Minha arquitetura*. Rio de Janeiro: Revan, 2000. Impresso.
- OUTTES, Joel. “Disciplinando la sociedad a través de la ciudad: el origen del urbanismo en Argentina y Brasil (1894-1945).” *Revista EURE*. 28.83 (2002). Digital.
- PEREGRINO, Julia. *Lúcio Costa: 1902-2002*. Brasília: Centro Cultural Banco Brasil, 2002. Impresso.
- PEREIRA, Miguel Alves. *Arquitetura, texto e contexto: o discurso de Oscar Niemeyer*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997. Impresso.
- SANTOS, Alessandra X.; SILVA, Andressa A.; DANTAS, Wesley N. (orgs.). “Ricardo Severo: a arte tradicional no Brasil.” *19&20*. 1.1 (2012). Digital.
- UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer and the architecture of Brazil*. New York: Rizzoli, 1994. Impresso.
-