

LÚCIO COSTA

ARQUITETURA
BRASILEIRA

720.981
C 837 a



OS CADERNOS DE CULTURA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E SAÚDE

SERVIÇO DE DOCUMENTAÇÃO

DEPOIMENTO DE UM ARQUITETO CARIOCA

Lúcio Costa

No segundo quartel do século XIX, o arquiteto francês Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, formado na prestigiosa tradição acadêmica então em voga, conseguia finalmente, depois de longos anos de penosas atribulações e mal disfarçada hostilidade, dar início ao ensino regular da arquitetura no próprio edifício construído por êle para sede da recém fundada Academia de Belas-Artes.

Integrava-se assim, oficialmente, a arquitetura do nosso país no espírito moderno da época, ou seja, no movimento geral de renovação inspirado, ainda uma vez, nos ideais de deliberada contensão plástica próprios do formalismo neoclássico, em contraposição, portanto, ao dinamismo barroco do ciclo anterior, já então impossibilitado de recuperação, ultrapassadas que estavam as suas últimas manifestações, cujo “desenho irregular de gosto francês” — segundo expressão da época — motivara, pejorativamente como de praxe, o qualificativo de *rococó*.

MINISTERIO DA JUSTIÇA E NEGOCIOS INTERIORES
DEPARTAMENTO DE IMPRENSA NACIONAL
BIB. J. U. T.

NUMERO

DATA

968

22-9-53

Neste segundo quartel do século XX, apenas encerrado, aportou à Guanabara um compatriota do ilustre mestre, procedente como êle da mesma "École des Beaux Arts", velha matriz das instituições congêneres espalhadas pelo mundo, — mas, desta vez, simples aluno e especialmente credenciado pelo presidente do Diretório Acadêmico da referida escola — o *Grand Massier* — para coligir material relacionado com a nossa arquitetura moderna, a fim de organizar uma exposição no recinto daquele tradicional estabelecimento de ensino, e de assim corresponder ao excepcional interêsse ali despertado pelas realizações da arquitetura brasileira contemporânea.

Para que a dívida contraída com o velho professor pudesse ser tão fiel e honrosamente saldada no prazo vencido de um século — muito embora as vicissitudes decorrentes da incompreensão e da hostilidade enfrentadas fôssem porventura maiores — tornou-se porém necessária a intervenção de outro francês, mas, êste, autodidata de gênio: Charles Edouard Jeanneret, dit *Le Corbusier*. No entanto, e o fato é significativo, quando êle aqui estêve pela primeira vez, a caminho do Prata onde realizaria um curso de conferências verdadeiramente fundamentais, reunidas depois no volume *Précisions*, o Rio, conquanto retificado no seu delineamento primitivo e já modernizado, ainda se apresentava, quanto à *escala*, nos moldes da sua feição tradicional, pois durante muito tempo existiu na cidade um *único* prédio de apartamentos, infelizmente já demolido, o edificio Lafont, projetado pelos arqui-

tetos Viret & Marmorat, mas que, pelas peculiaridades do estilo, dir-se-ia mandado vir, já pronto, de Paris.

Tal circunstância teria contribuído, em parte, para a sensação de pasmo e escandalizada apreensão provocada pelo fôlego genial da concepção lírico-urbanística do Rio sugerida por êsse renovador do conceito tradicional de cidade, no seu impacto com a terra carrega, sugestão então reputada simplesmente louca.

E' que, impressionado pela beleza diferente da paisagem nativa e convencido de que o desenvolvimento iminente da cidade, comprimida entre o mar e a montanha, iria comprometer sem remédio o seu esplendor panorâmico, criando, por outro lado, problemas insolúveis de tráfego e ainda o desconforto da habitação, como decorrência do seu acúmulo e crescimento em altura sôbre loteamento impróprio, concebeu, com aquela facilidade e falta de inibição próprias do gênio, uma ordenação arquitetônica monumental capaz de absorver no seu bôjo a totalidade das inversões imobiliárias em perspectiva, bem como os capitais interessados nas futuras obras de viação metropolitana, tudo a ser levado a cabo por iniciativa e com a participação direta da municipalidade.

Tratava-se, em síntese, de um extenso viaduto de percurso sinuoso conforme a topografia local, construído a cavaleiro das edificações de poucos andares então existentes, e destinado à comunicação rápida dos bairros distantes, tanto para tráfego de automóveis como de coletivos. Sôbre essa possante estrutura de ponte, uma superestrutura de pisos de concreto armado, servidos

de água e esgoto, gás, luz e força — os *terrenos artificiais*, como os denominava com muita propriedade — *todos com frente desirpedida para a vista da serra ou do mar* e destinados à venda avulsa ou em lotes para construções de renda ou de incorporação (o que tornaria a obra do arcabouço em parte autofinanciável), evitando-se assim, como contrapartida, a valorização indevida dos “terrenos de verdade”, destinados apenas a construções de outra natureza e às casas isoladas, as quais poderiam então dispor de área ajardinada compatível com a área construída, ficando igualmente livres de se verem inopinadamente bloqueadas por edifícios de apartamentos, limitação de valor que viria ainda facultar a eventual recuperação de determinadas quadras para arborização e recreio coletivo.

Semelhante empreendimento, verdadeiramente digno dos *tempos novos*, no dizer do autor, e capaz de valorizar a excepcional paisagem carioca por efeito do contraste lírico da urbanização monumental, arquitetonicamente ordenada, com a liberdade telúrica e agreste da natureza tropical, foi qualificada como irreal e delirante, porque em desacôrdo com as possibilidades do nosso desenvolvimento; porque o brasileiro, individualista por índole e tradição, jamais se sujeitaria a morar em apartamentos de habitação coletiva; porque a nossa técnica, o nosso clima... enfim, a velha história da nossa *singularidade*: como se os demais países também não fôssem cada qual “diferente” à sua maneira.

Isto há pouco mais de vinte anos. E no entanto, como se empreendeu, como se projetou, como se construiu! Se juntássemos umas sôbre outras as peças avulsas dessa mole edificada que sepultou em vida o carioca, o seu volume já daria para a empresa e ainda teríamos os viadutos de quebra. Houve procura; houve capitais; houve capacidade técnica e houve até mesmo, nalguns casos, *qualidade* arquitetônica. Faltou apenas a necessária visão.

Mas como explicar um tal milagre? Milagre, por assim dizer, “double-face”: como explicar que, de um lado, a proverbial ineficiência do nosso operariado, a falta de tirocínio técnico dos nossos engenheiros, o atraso da nossa indústria e o horror generalizado pela *habitação coletiva*, se pudessem transformar a ponto de tornar possível, num tão curto prazo, tamanha revolução nos “usos e costumes” da população, na aptidão das oficinas e na proficiência dos profissionais; e que, por outro lado, uma fração *mínima* dessa massa edificada, no geral de aspecto vulgar e inexpressivo, pudesse alcançar o apuro arquitetônico necessário para sobressair em primeiro plano no mercado da reputação internacional, passando assim o arquiteto brasileiro, da noite para o dia e por consenso unânime da crítica estrangeira idônea, a encabeçar o período de renovação que vem atravessando a arquitetura contemporânea, quando ainda ontem era dos últimos a merecer consideração?

Há certa tendência — agora que o louvor de fora a consagrou, e o hábito decorrente da vista e do uso

já lhe vai assimilando as formas e percebendo a intenção —, de pretender-se encarar essa floração de arquitetura como processo natural, fruto de umas tantas circunstâncias e fatores propícios, e, conseqüentemente, demonstrável por $a + b$. Nada menos verdadeiro, entretanto.

Se, com respeito ao surto edificador e ao modo de morar, os fatos se explicam como decorrência mesma de umas tantas imposições de natureza técnica e econômico-social, outro tanto não se poderá dizer quanto à revelação do mérito excepcional daquela porção mínima do conjunto edificado, já que a febre construtora dos últimos vinte e cinco anos não se limitou, apenas, às poucas cidades do nosso país mas afetou toda a América, a África branca e o Extremo Oriente, sem que adviesse daí qualquer manifestação com iguais características de constância, maturidade e significação; e, ainda agora, a reconstrução européia não deu lugar, ao contrário do que fôra de esperar, senão a raros empreendimentos dignos de maior atenção, como, por exemplo, o caso excepcional de Marselha.

Convirá, pois, rememorar a nossa atividade arquitetônica deste meio-século, ainda quando apenas referida à cidade do Rio de Janeiro, a fim de precisar melhor os antecedentes do movimento restrito e autônomo, mas persistente, que, por suas realizações, teve o dom de despertar o interesse dos arquitetos estrangeiros a ponto de lhes merecer a visita e o empenho espontâneo da divulgação.

O desenvolvimento da arquitetura brasileira ou, de modo mais preciso, os fatos relacionados com a arquitetura no Brasil nestes últimos cinquenta anos, não se apresentam concatenados num processo lógico de sentido evolutivo; assinalam apenas uma sucessão desconexa de episódios contraditórios, justapostos ou simultâneos, mas sempre destituídos de maior significação e, como tal, não constituindo, de modo algum, estágios preparatórios para o que haveria de ocorrer.

Dois fatores fundamentais, ambos originários do século XIX, condicionaram a natureza das transformações por que passaram entre nós, nesta primeira metade do século, tanto o programa da habitação, quanto a técnica construtiva e a expressão arquitetônica decorrente dela.

O primeiro, de alcance limitado ao país e conquanto de conseqüências imediatas para a vida rural, de efeito lento, embora progressivo, na economia doméstica citadina: a *abolição*.

A *máquina* brasileira de *morar*, ao tempo da colônia e do império, dependia dessa mistura de coisa, de bicho e de gente, que era o *escravo*. Se os casarões remanescentes do tempo antigo parecem inabitáveis devido ao desconforto, é porque o negro está ausente. Era ele que fazia a casa *funcionar*: havia negro para tudo, — desde negrinhos sempre à mão para recados, até negra velha, babá. O negro era esgôto; era água corrente no quarto, quente e fria; era interruptor de luz e botão de campainha; o negro tapava goteira e subia

vidraça pesada; era lavador automático, abanava que nem ventilador.

Mesmo depois de abolida a escravidão, os vínculos de dependência e os hábitos *cômodos* da vida patriarcal de tão vil fundamento, perduraram, e, durante a primeira fase republicana, o custo baixo da mão de obra doméstica ainda permitiu à burguesia manter, mesmo sem escravos *oficiais*, o trem fácil de vida do período anterior, tanto mais assim porquanto, além da água encanada, era então iniciada aqui a exploração dos serviços de utilidade pública — “City Improvements”, “Compagnie du Gaz”, “Light & Power” — capazes de tornar menos rude a faxina caseira.

Só mais tarde, com o primeiro “após-guerra”, a pressão econômica e a conseqüente valorização do trabalho, despertaram nas “domésticas” a consciência da sua relativa libertação, iniciando-se então a fase da *rebelia*, caracterizada pelas “exigências absurdas” (mais de cem mil réis!) e pela petulância no trato ao invés da primitiva humildade.

Aliás, a criadagem negra e mestiça foi precursora da *americanização* dos costumes das moças de hoje: as liberdades de conduta, os “boy-friends”, os “dancings” e certos trejeitos vulgares já agora consagrados nos vários escalões da hierarquia social.

Essa tardia valorização afetou o modo de vida e, portanto, o programa da habitação. Em vez de quatro ou cinco criados, — duas empregadas ou apenas uma, senão mesmo prescindir de todo da ajuda mercenária.

Daí a manutenção das casas requerer desdobrada diligência das “patroas”, tornando-se incômoda e até mesmo penosa, devido às distâncias, à altura e ao excesso de cômodos ou espaço perdido; enfim, a “máquina” já não funcionava bem.

Data de então, além da construção de casas minúsculas em lotes exíguos, os pseudo *bungalows*, a brusca aparição das casas de apartamentos — o antigo espantallo da habitação coletiva — solução já então corrente alhures, mas retardada aqui em virtude precisamente daquelas facilidades decorrentes da sobrevivência tardia da escravidão.

Doutra parte, o afluxo sempre crescente dos antigos brasileiros das províncias e de brasileiros novos, de variada procedência do ultramar, bem como os hábitos salutareos da vida ao ar livre, determinaram a expansão da cidade no sentido das praias da zona sul, então ainda meio despovoadas, provocando assim, de forma desordenada, o surto acelerado das incorporações imobiliárias que se tornaria dentro em pouco febril devido à desenfreada especulação.

O segundo fator, de ação ainda mais prolongada e tremenda repercussão internacional, porque origem da crise contemporânea, cujo epílogo parece cada vez mais distante, — foi a revolução industrial do século XIX.

Poderá parecer fora de propósito, tratando-se aqui de um tema restrito, alusão a ocorrência tão distante no tempo, mas é que, apesar da sua remota origem, ela

se faz cada vez mais presente e está na *raiz* dos grandes e pequenos problemas atuais, não apenas os que afetam o nosso egoísmo, porventura legítimo, e nos afligem cada dia a consciência e o coração, mas também aquêles de cuja solução depende a própria feição material da cidade futura.

Se, numa perspectiva mais ampla, o desajuste profundo provocado pelo advento da industrialização, se agravou devido à circunstância de o espírito agnóstico se haver antecipado ao espírito religioso na inteligência do seu verdadeiro sentido e alcance, no caso particular das relações da técnica com a arte, fundamental para a arquitetura, êsse desajuste e os efeitos da sua ação retardada também se tornaram mais vivos por causa da incompreensão e hostilidade do pensamento oficial acadêmico, inconformado.

A técnica tradicional do artesanato, com os seus processos de fazer *manuais*, e, portanto, impregnados de contribuição *pessoal*, pois não prescindiam no pormenor, da iniciativa, do engenho e da invenção do próprio obreiro, estabelecendo-se assim certo vínculo de participação efetiva entre o artista maior, autor da concepção mestra da obra, e o conjunto dos artistas especializados que a executavam — os artesãos — foi brusca-mente substituída pela técnica da produção industrializada, onde o processo inventivo se restringe àqueles poucos que concebem e elaboram o modelo original, não passando a legião dos que o produzem de autômatos, em perene jejum de participação artística, alheios como são à iniciativa criadora.

Estabeleceu-se, dêsse modo, o divórcio entre o artista e o povo: enquanto o *povo artesão* era parte consciente na elaboração e evolução do *estilo* da época, o *povo proletário* perdeu contacto com a arte. Divórcio ainda acentuado pelo mau gosto burguês do fim do século, que se comprazia, envaidecido, no *luxo barato* dos móveis e alfaias da produção industrial sobrecarregada de enfeite pseudo-artístico, enquanto a arquitetura, hesitante entre o funcionalismo neogótico do ensino de Viollet-le-Duc e as reminiscências do formalismo neoclássico do comêço do século, se entregava aos desmandos estucados dos cassinos e aos espalhafatosos empreendimentos das exposições internacionais, antes de resvalar para as estilizações, destituídas de conteúdo orgânico-estrutural, do “art-nouveau” de novecentos.

Mas ao lado de tão generalizado aviltamento do gosto oriundo dos focos industriais, e cuja vulgaridade o comércio se incumbiria de levar aos confins da terra, essa mesma indústria e essas mesmíssimas exposições internacionais, utilizando novos materiais e novos processos, tanto no fabrico dos utensílios quanto na construção das estruturas, provocavam, simultâneamente, aquela onda de falso brilho, o surto de formas funcionais de proporções inusitadas e singular elegância, muito embora não lhes assistisse o propósito deliberado da quebra das formas consagradas, pois na maioria dos casos sempre diligenciaram por disfarçar a beleza incipiente, escondendo a pureza do *achado* sob a “maquilage” do gosto equívoco de então. Sem embargo porém

dêsse empenho, a nova *intenção*, o espírito novo — ou seja, precisamente, o *espírito moderno* — já se desprendia com surpreendente desenvoltura : desde o mundialmente famoso “Palácio de Cristal”, da exposição de Londres de 1851 (velho de um século, — e ainda se invoca a “precipitação” do modernismo!), do elegante molejo das caleches e do tão delicado e engenhoso arcaçou dos guarda-chuvas — versão industrializada do modelo oriental — até as cadeiras de madeira vergada a fogo, ou de ferro delgadíssimo, para jardim, e as estruturas belíssimas criadas pelo gênio de Eiffel.

Esse o quadro de fundo, quando se iniciou aqui a era republicana. Já então se haviam definitivamente perdido, tanto o apêgo às formas de feição tradicional, quanto a fecunda experiência neoclássica dos numerosos discípulos de Montigny e, de permeio, a modalidade peculiar de estilo própria do casamento dessas duas tendências opostas.

Os beirais com telhões de louça azul e branca ou policrômica, característicos da metade do século, e as platibandas azulejadas com remate de pinhões ou estatuetas da fábrica Santo Antônio, do Porto, eram substituídos pelos lambrequins de madeira recortada ou pelos acrotérios sobrecarregados de ornamentação : e o gracioso e variado desenho da caixilharia das vidraças de guilhotina, que haviam tomado o lugar das primitivas gelosias de treliça, cediam por seu turno a vez aos vidros inteiros das esquadrias de abrir à francesa.

Conquanto a planta da casa ainda preservasse a disposição tradicional do império, com sala de receber

à frente, refeitório com puxado de serviço aos fundos e duas ordens de quartos ladeando extenso corredor de ligação, cuja tiragem garantia a boa ventilação de todos os cômodos, o seu aspecto externo modificara-se radicalmente; não só devido à generalização dos porões *habitáveis*, de pé direito extremamente baixo em contraste com a altura do andar, e que se particularizavam pelos bonitos gradeados de malha miúda (como defesa contra os gatos), mas por causa da troca das tacaniças do telhado tradicional, de quatro águas, pela dupla empena do “chalet”, na sua versão local algo contrafeita por pretender atribuir certo ar faceiro ao denso retângulo edificado.

È que prevalecia, então, o gosto do pitoresco : os jardins, filiados ainda aos traçados românticos de Glaziou, faziam-se mais caprichosos, com caramanchões, repuxos, grutas artificiais, pontes à japonêsa e fingimentos de bambu; os elaborados recortes de madeira propiciados pela nova técnica de serragem guarneciam os frágeis varandins e as empenas, cujos tímpanos se ornavam com estuques estereotipados, enquanto os vidros de côr ainda contribuía para maior diferenciação.

Por outro lado, construções “apalaçadas” de estilo bastardo e aparência ostensivamente *rica*, com altas esquadrias de guarnecer nas aduelas, sacadas de fundição pré-fabricada, fingimentos de escariola e reluzentes “parquet”, também vinham acentuar a quebra definitiva da velha tradição. Essa quebra não se deveu apenas aos caprichos da moda, foram as condições econô-

micas decorrentes da nova técnica industrial e das facilidades do comércio com o ultramar que impuseram a mudança nos processos de fazer e, como consequência, o novo gosto: as couçoeiras e frisos de pinho de Riga para o madeiramento dos telhados e vigamento dos pisos e respectivo soalho, chegavam aqui mais baratos e melhor aparelhados que a madeira nativa; as telhas mecânicas Roux-Frères, de Marselha, eram mais leves e mais seguras; os delgados esteios e vigas procedentes dos fornos de Birmingham ou de Liège facilitavam a construção dos avarandados corridos de abobadilhas à prova de cupim. Vidraças inteiriças Saint Gobain, papéis pintados para parede, forros de estamperia, *mobílias* já prontas, lustres para gás e arrandelas vistosas, lavatórios e vasos sanitários floridos, — tudo se importava, e a facilidade relativa das viagens aumentava as oportunidades do convívio europeu.

Assim, pois, a força viva avassaladora da idade da máquina, nos seus primórdios, é que determinava o curso novo a seguir, tornando obsoleta a experiência tradicional acumulada nas lentas e penosas etapas da colônia e do império, a ponto de lhe apagar, em pouco tempo, até mesmo a lembrança.

A distinção entre transformações estilísticas de caráter *evolutivo*, embora por vezes radicais, processadas de um período a outro na arte do mesmo ciclo econômico-social — e, portanto, de superfície —, e transformações como esta, de feição nitidamente *revolucionária*, porquanto decorrentes de mudança funda-

mental na técnica da produção — ou seja, nos modos de fabricar, de construir, de viver —, é indispensável para a compreensão da verdadeira natureza e motivo das substanciais modificações por que vem passando a arquitetura e, de um modo geral, a arte contemporânea, pois, no primeiro caso, o próprio “gosto”, já cansado de repetir soluções consagradas, toma a iniciativa e *guia* a intenção formal no sentido da renovação do estilo, ao passo que, no segundo, é a nova técnica e a economia decorrente dela que impõem a alteração e lhe determinam o rumo — o gosto *acompanha*. Num, simples mudança de cenário; no outro, estreia de peça nova em *temporada* que se inaugura.

Não foi pois, em verdade, sem propósito que o comêço do século se revestiu, no Rio de Janeiro, das galas de um autêntico espetáculo. O urbanismo providencial do prefeito Passos, criador das belas avenidas Beira-Mar e Central, além de outras vias necessárias ao desfôgo urbano, provocara o surto generalizado de novas construções, dando assim oportunidade à consagração do ecletismo arquitetônico, de fundo acadêmico, então dominante.

E' comovente reviver, através dos artigos do benemérito Araújo Viana, a inauguração, a 7 de setembro de 1904, do *eixo da Avenida*, iluminada com “70 lâmpadas de arco voltaico e 1.200 lâmpadas incandescentes”, além dos grandes painéis luminosos, quando o *bonde presidencial* a percorreu de ponta a ponta, aclamado pelo cândido entusiasmo da multidão.

Em pouco tempo brotava do chão, ao longo da extensa via guarnecida de amplas calçadas de mosaico construídas por calceteiros importados, tal como o calcário e o basalto, especialmente de Lisboa, tôda uma série de edificações de vulto e aparato, para as quais tanto contribuíam conceituados empreiteiros construtores, de preferência italianos, como os Januzzi e Rebecchi, quantos engenheiros prestigiosos que dispunham do serviço de arquitetos anônimos, franceses ou americanos — os “nègres”, da gíria profissional — e, finalmente, arquitetos independentes a começar pelo mago Morales de los Ríos, cuja versatilidade e mestria não se embaraçavam ante as mais variadas exigências de *programa*, fôsse a nobre severidade do próprio edifício da Escola — então dirigida por Bernardelli e exemplarmente construída, embora hoje, internamente desfigurada —, ou o gracioso Pavilhão Mourisco de tão apurado acabamento e melancólico destino.

Enquanto tal ocorria nas áreas novas do centro da cidade, nos arrabaldes o “chalet” caía de moda, refugiando-se pelos longínquos subúrbios, e, nos bairros elegantes de Botafogo e Flamengo, onde, mesmo antes do fim do século, construíam-se formalizados “vilinos” de planta simétrica, poligonal ou ovalada, e aparência distinta (como, por exemplo, à rua Laranjeiras, 29) e, noutra gênero e com outra intenção, tôda uma série de casas irmãs, combinando sãbiamente a pedra de aparelho irregular, com as cercaduras e cornijas de tijolos aparentes, protegidas por amplos beirais acachorrados, de ins-

piração a um tempo tradicional e florentina (ruas Cosme Velho, Bambina, Alvaro Chaves), — já começava a prevalecer nova orientação.

É que, em meio ao ostensivo mau gôsto da arquitetura corrente dos mestres de obras, cuja despreocupação no entanto soube casar tão bem a bela tradição dos enquadramentos de pedra com soluções de acentuado sentido moderno, tais o envidraçamento dos “jardins de inverno”, as varandas esbeltas e as escadas externas vazadas, — avultam dois outros movimentos distintos, ambos de feição erudita: de uma parte, numerosos exemplos do mais apurado e sóbrio “art-nouveau”, tanto na versão praieira da casa à Avenida Atlântica, esquina de Pradô Júnior, onde morou Tristão da Cunha, agora desmantelada e inerme à espera do fim, e que ainda ostenta no cunhal o timbre do arquiteto Silva Costa, quanto na versão mais elaborada da casa já demolida onde residiu, também no Leme, dona Lúcia Coimbra, *née* Monteiro; e, de outra parte, tôda uma seqüência de edificações proficientemente compostas nos mais variados estilos históricos, do gótico às várias modalidades do renascimento italiano ou francês (tais, por exemplo, o tão simpático *atelier* dos irmãos Bernardelli, afoitamente demolido, e a casa ainda existente à esquina das avenidas Flamengo e Ligação), bem como a versão *Beaux-Arts* dos estilos Luís XV e XVI, reveladora, desde o “rendu” dos projetos até o último pormenor de acabamento, de uma exemplar consciência profissional acadêmica. Período êste marcado principalmente pela personalidade de Heitor de Melo, cujo bom gôsto e “*savoir-*

faire” tão bem se refletem no pequeno prédio *Luís XV* da Avenida Rio Branco, 245, ou na sede social do Jockey Club, anteriormente ao acréscimo de 1925 que tanto a desfigurou, e ainda, no *Luís XVI* modernizado do Derby Club contíguo.

Conquanto se alegasse maliciosamente que o estilo do mestre variava conforme mudasse de arquitetos, na verdade, o senso de medida e propriedade, o *tempêro* eram de fato dêle, pois na obra posterior dos seus vários colaboradores, o *paladar* inconfundível se perdeu.

Com o primeiro após-guerra, outras tendências vieram a manifestar-se. O sonho do “art-nouveau” se desvanecera, dando lugar à “arquitetura de barro”, modelada e pintada por aquêle prestidigitador exímio que foi Virzi, artista filiado ao “modernismo” espanhol e italiano de então, ambos igualmente desamparados de qualquer sentido orgânico-funcional e, portanto, destituídos de significação arquitetônica. Contudo, não se deve ajuizar da obra dessa *ovelha negra* da crítica contemporânea, pela fama de mau gosto que lhe ficou e pelo aspecto atual das construções lamentavelmente despojadas, pelos moradores, ao que parece envergonhados, dos complementos originais indispensáveis: as folhagens entrelaçadas às caprichosas volutas de ferro batido do Pagani, e, principalmente, o elaborado desenho da pintura decorativa de sábia composição cromática que as recobria, atribuindo ao conjunto a aparência irreal de um fogo de artifício à luz do dia.

Assinale-se igualmente, desde logo, como antídoto, certa arquitetura de aspecto neutro e sóbria de intenção, que, por isto mesmo, resistiu melhor às mutações do gosto oscilante da época, tal seja, por exemplo, o antigo *setecentos* da Avenida Atlântica, projetado pelo arquiteto Gastão Bahiana para o Sr. Manuel Monteiro e construído pelo engenheiro Graça Couto.

Simultaneamente, ocorria também a arquitetura residencial cem por cento tedesca de Riedlinger e seus arquitetos (construtores do típico Hotel Central), caracterizada pelo deliberado contraste do rústico pardo ou cinza — “à vassourinha” — das paredes, com o impecável revestimento claro dos grandes frontões de contorno firme; pelo nítido desenho da serralheria e pelos caixilhos brancos e venezianas verdes da esquadria de primorosa execução. O apuro germânico da composição se completava com o sólido e sombrio mobiliário de Laubistch Hirth, e era ainda realçado pela pintura esponjada a têmpera, com medalhões e enquadramentos de refinado colorido, obra dos pintores austríacos Vendt e Treidler — êste, renomado aquarelista.

Por outro lado, a tendência anglo-saxã também se fazia valer na sua feição ortodoxa, acadêmica, por intermédio dos arquitetos Preston & Curtiss, seguidos pela dupla austro-britânica de Prentice e Floderer, e, na interpretação livre nativa dos *bungalows* de Copacabana, com telhados postiços, pé direito exiguo, alegres cretones e móveis de Mappin Stores, por intermédio da firma Freire & Sodré na sua efêmera fase “român-

tica” que antecedeu a construção, em série, de casas sólidas demais.

E, como se já não bastasse, prosseguia ainda, como anteriormente, a escola francesa, diga-se assim, do pseudo *Luis XVI* (arquiteto Armando Teles) com mobiliário e “boiserie” de Bethenfeld e Leandro Martins, bem como dos pseudo basco e normando da preferência de certas firmas construtoras idôneas, cuja clientela tinha o pensamento sempre voltado para Deauville e Biarritz. Só mais tarde ocorreria a sobriedade decorativa de Sajous e Rendu.

Foi contra essa feira de cenários arquitetônicos improvisados que se pretendeu invocar o artificioso revivescimento formal do nosso próprio passado, donde resultou mais um “pseudo estilo”, o *neocolonial*, fruto da interpretação errônea das sábias lições de Araújo Viana, e que teve como precursor Ricardo Severo e por patrono José Mariano Filho.

Tratava-se, no fundo, de um retardado *ruskinismo*, quando já não se justificava mais, na época, o desconhecimento do sentido profundo implícito na industrialização, nem o menosprêzo por suas conseqüências inelutáveis. Relembra agora, ainda mais avulta a irrelevância da querela entre o falso colonial e o ecletismo dos falsos estilos europeus: era como se, no alheamento da tempestade iminente, anunciada de véspera, ocorresse uma disputa por causa do feitio do tóldo para “garden-party”. Equívoco ainda agravado pelo desconhecimento das verdadeiras características da arquitetura

tradicional e conseqüente incapacidade de lhe saber aproveitar convenientemente aquelas soluções e peculiaridades de algum modo adaptáveis aos programas atuais do que resultou verdadeira *salada* de formas contraditórias provenientes de períodos, técnicas, regiões e propósitos diferentes.

Assim como a *Avenida Central* marcou o apogeu do ecletismo, também o pseudo-colonial teve a sua festa na exposição comemorativa do centenário da Independência, prestigiado como foi pelo prefeito Carlos Sampaio, o arrasador da primeira das quatro colinas — Castelo, S. Bento, Conceição, Santo Antônio — que balisavam o primitivo quadrilátero urbano, arrasamento aliás necessário e já preconizado desde 1794, segundo apurou o arquiteto Edgard Jacinto, por D. José Joaquim da Cunha de Azeredo Coutinho, “Bispo que foi de Pernambuco e Elvas e Inquisidor-Geral”, — apenas não se levou na devida conta a criteriosa recomendação para que se orientassem as ruas no sentido da viração da barra.

Período marcado pela atividade profissional dos arquitetos Memória e Cuchet — herdeiros do escritório de Heitor de Melo —, Nereu Sampaio, Ângelo Bruhns, José Cortez, Armando de Oliveira, Cipriano de Lemos, Santos Maia e tantos outros, inclusive Edgar P. Viana, diplomado nos Estados Unidos, de onde trouxera o gosto do chamado *estilo Missões* (tratado de modo pessoal e com extremado carinho, como poderá ser constatado na pequena casa da encosta de Santa Teresa) e a quem caberia, mais tarde, a culpa da derradeira manifestação plástica inconseqüente e inorgânica,

filiada ainda às concepções anteriores do “art-nouveau” e de Virzi: a extravagância do estilo arquitetônico “marajoara”, pretensamente inspirado na arte puríssima da cerâmica indígena. E assinalado ainda pela ação de Nestor de Figueiredo, espírito tutelar das sociedades de classe, e de Adolfo Morales de los Rios, filho, — o incansável paladino da *regulamentação* profissional.

Conquanto se possa discordar, com fundamento, da justiça dessa delimitação entre arquitetos de verdade e de mentira, quando a proficiência pode estar na ordem inversa — os franceses, por exemplo, ficariam privados dos seus dois arquitetos mais representativos, embora de tendências opostas, Le Corbusier e Auguste Perret —, do ponto de vista restrito dos interesses de classe, justificava-se então a medida.

E’ que, na época, ainda persistia na opinião leiga certa tendência no sentido de considerar o engenheiro civil uma espécie de *faz tudo*, cabendo-lhe responder por todos os setores das atividades liberais que se não enquadrassem na alçada do médico ou do bacharel.

Além de teórico do cálculo e da mecânica e especialista de estruturas, hidráulica, eletrotécnica e viação, presumiam-no ainda — ao fim do currículo de cinco anos — químico, físico, economista, administrador, sarnitarista, astrônomo e arquiteto.

Se na generalidade dos casos, a especialização dependia apenas do deliberado propósito de futuro aperfeiçoamento no rumo escolhido, valendo então o sentido amplo da formação inicial como preventivo

contra os riscos latentes da *burrice especializada* a que pode eventualmente conduzir a fragmentação cada vez maior dos vários setores do conhecimento profissional, — com referência à arquitetura o caso era diferente, pois que se tratava e trata de *outra coisa*.

Conquanto seja de fato, e cada vez mais, ciência, ela se distingue contudo, fundamentalmente, das demais atividades politécnicas, porque, durante a elaboração do projeto e no próprio transcurso da obra, envolve a participação constante do *sentimento* no exercício continuado de *escolher* entre duas ou mais soluções, de partido geral ou pormenor, igualmente válidas do ponto de vista funcional das diferentes técnicas interessadas — mas cujo teor plástico varia —, aquela que melhor se ajuste à intenção original visada. Escolha que é a essência mesma da arquitetura e depende, então, exclusivamente do artista, pois quando se apresenta, é porque já o *técnico* aprovou indistintamente as soluções alvitradas.

A distinção entre *essência* e *origem* é, no caso, fundamental e, nisto, a lição abrange a generalidade das artes plásticas: se é indubitável que a origem da arte é *interessada*, pois a sua ocorrência depende sempre de fatores que lhe são alheios — o meio físico e econômico-social, a época, a técnica utilizada, os recursos disponíveis e o programa escolhido ou imposto, — não é menos verdadeiro que na sua *essência*, naquilo porque se distingue de tôdas as demais atividades humanas, é manifestação *isenta*, pois nos sucessivos

processos de escolha a que afinal se reduz a elaboração da obra, escolha indefinidamente renovada entre duas côres, duas tonalidades, duas formas, dois partidos igualmente apropriados ao fim proposto, nessa escolha última, ela tão só — *arte pela arte* — intervém e cpta.

Entretanto a nossa engenharia civil estava, no que respeita à técnica das estruturas arquetônicas, às vésperas de uma fase nova que se desenvolveria em dois tempos distintos: o primeiro de iniciação e *aprendizado*, provocado pelo surto cego de construções incharacterísticas devidas à especulação comercial imobiliária; o segundo, de auto-suficiência e de procura por conta própria, embora a princípio a contragosto, de soluções capazes de atender à insistência apaixonada dos arquitetos de espírito moderno empolgados pelas possibilidades plásticas inerentes à técnica nova do concreto-armado, cuja beleza formal imatura ainda escapava à percepção da grande maioria dos engenheiros, alheios, precisamente pelo caráter científico da própria formação, à natureza artística do fenômeno em causa, pois não é comum a ocorrência de técnicos criadores — tais, por exemplo, Eiffel, Maillart, Freyssinet — nos quais a mentalidade científica privilegiada se casa ao apuro da uma sensibilidade artística inata.

Essa feliz conjugação de capacidades e intenções complementares de procedência diversa, levou a nossa técnica do concreto-armado a adiantar-se a ponto de constituir, a bem dizer, escola autônoma, capaz de ori-

entar, pelo exemplo da sua prática, a técnica estrangeira sob tantos aspectos menos experimentada.

A aplicação em grande escala do novo processo que vinha substituir a técnica norte-americana dos arcabouços de aço (empregada na construção dos imponentes edifícios da antiga Avenida Central: *Jornal do Brasil* e *Jornal do Comércio*, entre outros), iniciou-se, aqui, nos terrenos do antigo convento da Ajuda, cuja memória sobrevive, na bela fonte dita das Saracuras, preservada na praça General Osório, — graças à audácia empreendedora de Francisco Serrador, lamentavelmente desajudado de orientação urbanística adequada, pois de outra forma não se teria aventurado a construir, com a inexplicável complacência municipal, os becos sombrios do infeliz quarteirão. Foi no louvável intuito de evitar a repetição de semelhantes aberrações que a administração Prado Júnior recorreu ao urbanista Alfred Agache, de cuja colaboração, porém, já agora, pouco resta, além do livro publicado, das calçadas cobertas e do simpático convívio do autor. E' que às vésperas do desenvolvimento definitivo da cidade, o pensamento de todos ainda se voltava para trás.

A anomalia do quarteirão Serrador foi de certo modo compensada, a seguir, pelo empreendimento levado avante no outro extremo da mesma Avenida e igualmente oposto quanto ao critério e validez da concepção. Mas ainda aqui, a despeito da alta classe do arquiteto Gire — a cuja traça se deve igualmente a bela planta do Hotel e Cassino de Copacabana, arti-

culada pelos eixos de composição, segundo o princípio acadêmico —, e não obstante também as proporções elegantes da massa arquitetônica, o acabamento impróprio comprometeu sem remédio a monumentalidade da estrutura. Faltou-lhe, além do mais, a devida encadernação, ficou no estado de brochura exposta às intempéries.

Construído pela firma Gusmão & Dourado, já então integrada por Baldassini, a cujo espírito rude de aventura e simpática vivacidade coube o patrocínio do pseudomodernismo, que se foi juntar à ciranda dos demais “estilos” cariocas, e de que o caso infeliz, conquanto bem intencionado, do teatro João Caetano, assinalaria o climax, — o edifício de *A Noite* pode ser considerado o marco que delimita a fase experimental das estruturas adaptadas a uma “arquitetura” avulsa, da fase arquitetônica de elaboração consciente de projetos já integrados à estrutura e que teria, depois, como símbolo definitivo, o edifício do Ministério da Educação e Saúde.

Significativamente, tanto uma quanto outras estruturas foram calculadas pelo mesmo engenheiro, Enílio Baumgart, cujo engenho, intuição e prática do ofício, a princípio mal vistos pelo pensamento catedrático dos doutos, acabaram por consagrá-lo, tal como merecia, mestre dos novos engenheiros especializados na técnica do concreto-armado. O seu imenso escritório instalado no próprio edifício da Praça Mauá, onde levas de engenheiros recém-formados se exercitavam nos segredos

da nova técnica, capitalizando precioso cabedal de conhecimentos, embora por vezes se presumissem lesados, preencheu honrosamente as funções de uma verdadeira escola particular de aperfeiçoamento.

Pôsto que referência a nomes, lembrados ao acaso do convívio pessoal, fôsse de veteranos, como Fragozo, Ness, Bidart, Froufe, Holmes, ou de mais novos como Sidney Santos e Sylvio Rocha, não se enquadre aqui, pois implicaria necessariamente omissões injustas, cabe, contudo, especial referência a outro espírito singular, procedente não de Santa Catarina, como mestre Baumgart, mas da terra dos cajueiros: o poeta, engenheiro, artista e *olindense* Joaquim Cardoso, que há cerca de vinte anos, a princípio com Luís Nunes, agora com Oscar Niemeyer e José Reis, vem dando a colaboração de seu lúcido engenho às realizações modernas da arquitetura brasileira, devedora, ainda, a dois engenheiros, além dos que, na Faculdade, contribuem decisivamente para a formação do arquiteto: Carmen Portinho, traço vivo de união, desde menina, entre Belas Artes e Politécnica, e Paulo Sá, dedicado desde a primeira hora ao problema arquitetônico fundamental da orientação e insolação adequada dos edifícios.

Conquanto o movimento modernista de São Paulo já contasse desde cedo com a arquitetura de Warchavchik (o romantismo simpático da casa de Vila Mariana data de 1928), aqui no Rio somente mais tarde, depois da tentativa frustrada de reforma do ensino das belas-artes, de que participou o arquiteto paulista e que culmi-

caria com a organização do Salão de 1931, foi que o processo de renovação, já esboçado aqui e ali individualmente, começou a tomar pé e organizar-se :

O albergue da Boa Vontade, risco original dos arquitetos Reidy e Pinheiro, as casas Nordchild e Schwartz, de Warchavchik, os apartamentos da rua Senador Dantas e Lavradio, de Luís Nunes — transferido depois para o Recife, onde, na Diretoria de Arquitetura, contaria com a colaboração de Joaquim Cardoso, — a primeira série de casas de Marcelo Roberto, já então preocupado com o problema da sombra, as obras do engenheiro Fragelli e as de Paulo Camargo, as varandas em balanço das construções cuidadas de Paulo Antunes, a primeira fornada dos projetos do autor dêste escôrço, de Carlos Leão, Jorge Moreira, José Reis, Firmino Saldanha, seguidos da iniciação de Oscar Niemeyer, Alcides Rocha Miranda, Milton Roberto, Aldary Toledo, Vital Brasil, Hernani Vasconcelos, Fernando de Brito, Hélio Uchôa, Hermínio Silva e todos os demais.

O registro de reminiscências traz à lembrança prioridades imprevistas: o primeiro rebelado modernista da Escola, já em 1919, na aula de pequenas composições de arquitetura, foi Atilio Masieri Alves, filho do erudito Constâncio Alves, ex-aluno da Politécnica, entusiasta da cenografia de Bakst e da mímica de Chaplin, — mentalidade privilegiada que a boemia perdeu; o primeiro a assinalar em aula o aparecimento da revista *L'Esprit Nouveau*, foi o então aluno Jaime da Silva Teles; o primeiro edifício construído sôbre *pilotis* tem

vinte anos, pois data de 1931 e foi projetado por Stelio Alves de Souza; o primeiro "brise-soleil" foi obra de Alexandre Baldassini, no edifício de apartamentos de uma rua transversal ao Flamengo, e era constituído de lâminas verticais basculantes e contraíveis, repetindo-se nas varandas de todos os andares.

Nêsse conjunto de profissionais igualmente interessados na renovação da técnica e expressão arquitetônicas, constituiu-se porém, de 1931 a 35, pequeno reduto purista consagrado ao estudo apaixonado não sômente das realizações de Gropius e de Mies van der Rohe, mas, principalmente, da doutrina e obra de Le Corbusier, encaradas já então, não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o Livro Sagrado da arquitetura.

Foi o conhecimento prévio e a demorada e minuciosa análise dessa tese monumental nos seus três aspectos — o econômico-social, o técnico e o artístico — foi o dogmatismo dessa disciplina teórica auto-imposta, e o intransigente apêgo, algo ascético, aos princípios de fundo moral que fundamentavam a doutrina — atitude que faz lembrar a dos positivistas — foi êsse estado de espírito predisposto à receptividade, que tornou possível resposta instantânea quando a oportunidade de pôr a teoria em prática se apresentou.

As atitudes *a priori* do modernismo oficial, cujo rígido protocolo ignoravam, jamais os seduziu. Tornaram-se modernos sem querer, preocupados apenas em conciliar de novo a arte com a técnica e dar à generalidade dos homens a vida sã, confortável, digna e bela

que, em princípio, a Idade da Máquina *técnicamente* faculta.

Os edifícios da Associação Brasileira de Imprensa, de Marcelo e Milton Roberto, da Obra do Berço, de Oscar Niemeyer Soares, e da Estação de Passageiros, destinada originariamente aos hidroaviões, de Renato Sceiro, Jorge Ferreira, Estrella e Mesquita, associados a Atilio Corrêa Lima — de cuja perda até hoje se ressentem o meio profissional, como de Luís Nunes, e, ainda, de Washington Azevedo, — edifícios projetados e construídos durante o longo e acidentado transcurso das obras do edifício do Ministério da Educação e Saúde, já atestam, de modo inequívoco, o alto grau de consciência, capacidade e aptidão então alcançados.

Contudo, o marco definitivo da nova arquitetura brasileira, que se haveria de revelar igualmente, apenas construído, padrão internacional e onde a doutrina e as soluções preconizadas por Le Corbusier tomaram corpo na sua feição monumental pela primeira vez, foi, sem dúvida, o edifício construído pelo Ministro Gustavo Capanema para sede do novo ministério.

Baseado no risco original do próprio Le Corbusier para outro terreno, motivado pela consulta prévia, a pedido dos arquitetos responsáveis pela obra, tanto o projeto quanto a construção do atual edifício, desde o primeiro esboço até a definitiva conclusão, foram levados a cabo sem a mínima assistência do mestre, como espontânea contribuição nativa para a pública consagração dos princípios por que sempre se bateu.

Estão, de fato, ali codificados, numa execução primorosa e com apurada modinatura, todos os postulados da doutrina assente: a disponibilidade do solo apesar de edificado, graças aos “pilotis”, cuja ordenação arquitetônica decorre do fato de os edifícios não se fundarem mais sobre um perímetro maciço de paredes, mas sobre os pilares de uma estrutura autônoma; os pisos sacados para sua maior rigidez; as fachadas translúcidas, guarnecidas — conforme se orientam para a sombra ou não — de quebra-sol ou apenas dispositivo para amortecer a luminosidade segundo a conveniência e a hora, e motivadas pela circunstância de já não constituir mais a fachada, elemento de suporte, senão simples membrana de vedação e fonte de luz, o que facultava melhor aproveitamento, em profundidade, da área construída; a livre disposição do espaço interno, utilizado independentemente da estrutura; a absorção dos vigamentos para garantir a continuidade calma dos tetos; a recuperação ajardinada da coberta.

Construído na mesma época, com os mesmos materiais e para o mesmo fim utilitário, avulta no entanto, o edifício do ministério em meio à espessa vulgaridade da edificação circunvizinha, como algo que ali pousasse serenamente, apenas para o comovido enlévo do transeunte despreocupado, e, vez por outra, surpreso à vista de tão sublimada manifestação de pureza formal e domínio da razão sobre a inércia da matéria.

E’ belo, pois. E não apenas belo, mas simbólico, porquanto a sua construção só foi possível na medida



em que desrespeitou tanto a legislação municipal vigente, quanto a ética profissional e até mesmo as regras mais comezinhas do saber viver e da normal conduta interesseira.

A lei exigia o limite de sete pavimentos alinhados em quadra com área interna, — os pisos concentraram-se em altura no centro do terreno devolvido ajardinado para gozo dos contribuintes; a ética profissional mandava que a obra fôsse atribuída a um dos premiados no concurso havido, ainda que fôssem sacrificados os melhores princípios da arte de construir, — os prêmios foram efetivamente pagos, mas venceu a arquitetura; feita pessoalmente a encomenda, o egoísmo determinava limitação da partilha, — o número dos associados se ampliou; aprovado o primeiro projeto, mandava o comodismo e a eficiência fôsse a obra atacada sem tardança, — reclamaram os próprios autores a sua revisão e como consequência, foi necessário recomeçar da estaca zero; prevenia a experiência que não se devia confiar a arquitetos novos, sem tirocínio, a responsabilidade de tamanha empresa, — a obra resultou sólida e de esmerada execução; alertava o instinto político de autopreservação e a prática da vida, no sentido da transigência ante a crítica dos grandes, a insinuação malévola dos mediocres e o divertido sarcasmo dos demais, — tanto a autoridade quanto os profissionais mantiveram-se intransigentes em favor da realização da obra tal como fôra originariamente concebida; finalmente, insinuava a vaidade, amparada na verdade dos

fatos, discrição quanto à participação pessoal de Le Corbusier, — ela não foi apenas destacada, mas acrescentada, em atenção ao vulto da sua obra criadora e doutrinária, e a inscrição comemorativa deixa intencionalmente presumir a participação do mestre no risco original do edifício construído, quando se refere a risco diferente, destinado a outro local, mas que serviu efetivamente de *guia* ao projeto definitivo.

O episódio vale como lição e advertência. Lição de otimismo e esperança porque, à vista da repercussão alcançada no exterior, deve-se admitir a possibilidade do engenho nativo mostrar-se apto, também noutros setores de atividade profissional, a apreender a experiência estrangeira não mais apenas como eterno caudatário ideológico, mas antecipando-se na própria realização; e também por demonstrar que, entre as deformações para cima do Sr. conde de Afonso Celso e o retrato de corpo inteiro como de fato somos, mas de ângulo forçado para baixo, do Sr. Paulo Prado, é igualmente possível colhê-lo, quando menos se espera, flagrantes despreocupados como êste, capazes de revelar-nos tal como também sabemos ser. E advertência, pois parece insinuar que, quando o estado normal é a doença organizada, e o erro, lei, — o afastamento da norma se impõe e a ilegalidade, apenas, é fecunda.

Entretanto o êxito integral do empreendimento só foi assegurado devido à circunstância de estar incluída entre os seus legítimos autores a personalidade que se revelaria a seguir decisiva na formulação objetiva, pelo

exemplo e alcance da própria obra, do rumo novo a ser trilhado pela arquitetura brasileira contemporânea.

Pois se o sentido geral dos acontecimentos é, de fato, determinado por fatores de ordem vária cuja atuação convergente assume, num determinado momento, aspecto de inelutabilidade, ocorre ponderar que na falta eventual da personalidade capaz de captar as possibilidades latentes, a oportunidade pode perder-se e o rumo da ação irremediavelmente alterar-se, devido ao fracasso no momento decisivo da primeira prova.

A personalidade de Oscar Niemeyer Soares Filho, arquiteto de formação e mentalidade genuinamente cariocas — conquanto, já agora, internacionalmente consagrado — soube estar presente na ocasião oportuna e desempenhar integralmente o papel que as circunstâncias propícias lhe reservavam e que avultou, a seguir, com as obras longinhas da Pampulha. Dêsse momento em diante o rumo diferente se impôs e nova era estava assegurada.

Assim como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, em circunstâncias muito semelhantes, nas Minas Gerais do século XVIII, êle é a chave do enigma que intriga a quantos se detêm na admiração dessa obra esplêndida e numerosa devida a tantos arquitetos diferentes, desde o impecável veterano Afonso Eduardo Reidy e dos admiráveis irmãos Roberto, de sangue sempre renovado, ao atuante arquiteto Mindlin, transferido para aqui de São Paulo e às surpreendentes realizações de todos os demais, tanto da velha guarda, quanto

da nova geração e até dos últimos conscritos. Obra cuja divulgação, em primeira mão, é àvidamente disputada pelas revistas estrangeiras de arquitetura, e que se enriqueceu pela contribuição paisagística do pintor Roberto Burle Marx, que soube renovar a arte da jardinagem introduzindo-lhe na concepção, escolha e traçado, os princípios da composição plástica erudita de sentido abstrato.

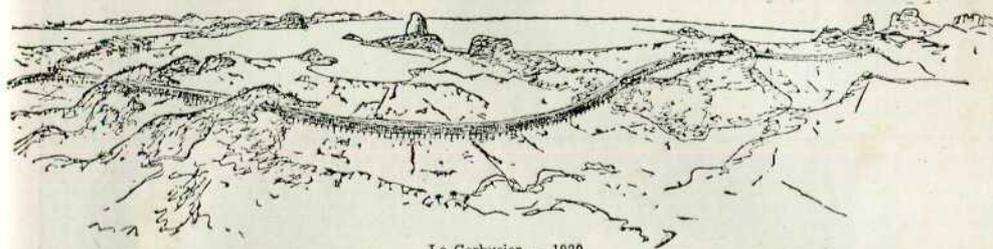
Sem embargo dessa feição internacional que lhe é própria, tal como também o fôra na arte da Idade Média e do Renascimento, a arquitetura brasileira de agora, como então as européias, já se distingue no conjunto geral da produção contemporânea e se identifica aos olhos do forasteiro como manifestação de caráter local, e isto, não somente porque renova uns tantos recursos superficiais peculiares à nossa tradição, mas fundamentalmente porque é a própria personalidade nacional que se expressa, utilizando os materiais e a técnica do tempo, através de determinadas individualidades do gênio artístico nativo. Conquanto se antecesse ao desenvolvimento cultural ambiente, ela se ajusta e integra facilmente ao meio porque foi conscientemente concebida com tal propósito.

Não se trata da procura arbitrária da originalidade por si mesma, ou da preocupação alvar de soluções "audaciosas" — o que seria o avêso da arte —, mas de legítimo propósito de inovar, atingindo o âmago das possibilidades virtuais da nova técnica, com a sagrada obsessão, própria dos artistas verdadeiramente criadores, de desvendar o mundo formal ainda não revelado.

Conquanto exista como contraponto a essa atitude tensa de permanente anseio de revelação, certa corrente racionalista refratária por natureza aos rasgos da pura intuição, posição louvável mas, se levada ao extremo, sujeita aos riscos opostos da paralisia por inibição, vêm-se últimamente observando, no acervo edificado, graves sintomas de doença latente que importa conjurar para que a obra dos verdadeiros arquitetos não se veja envolvida na onda crescente de artificialismo que, mormente fora do Rio, vem sendo assinalada.

Não se trata, ainda, de novo e precoce academismo, pois seria macular palavra de tão nobre ascendência, mas do arremêdo inepto e bastardo caracterizado pelo emprêgo avulso de receitas modernistas desacompanhadas da formulação plástica adequada e da sua apropriada função orgânica. E', sem dúvida, louvável que as construções se pareçam e as soluções se repitam, porquanto o estilo de cada época se funda precisamente nessa mesma repetição e parecença, mas é imprescindível que a aplicação renovada e desejável das fórmulas ainda válidas se processe com aquela mesma propriedade que originariamente as determinou.

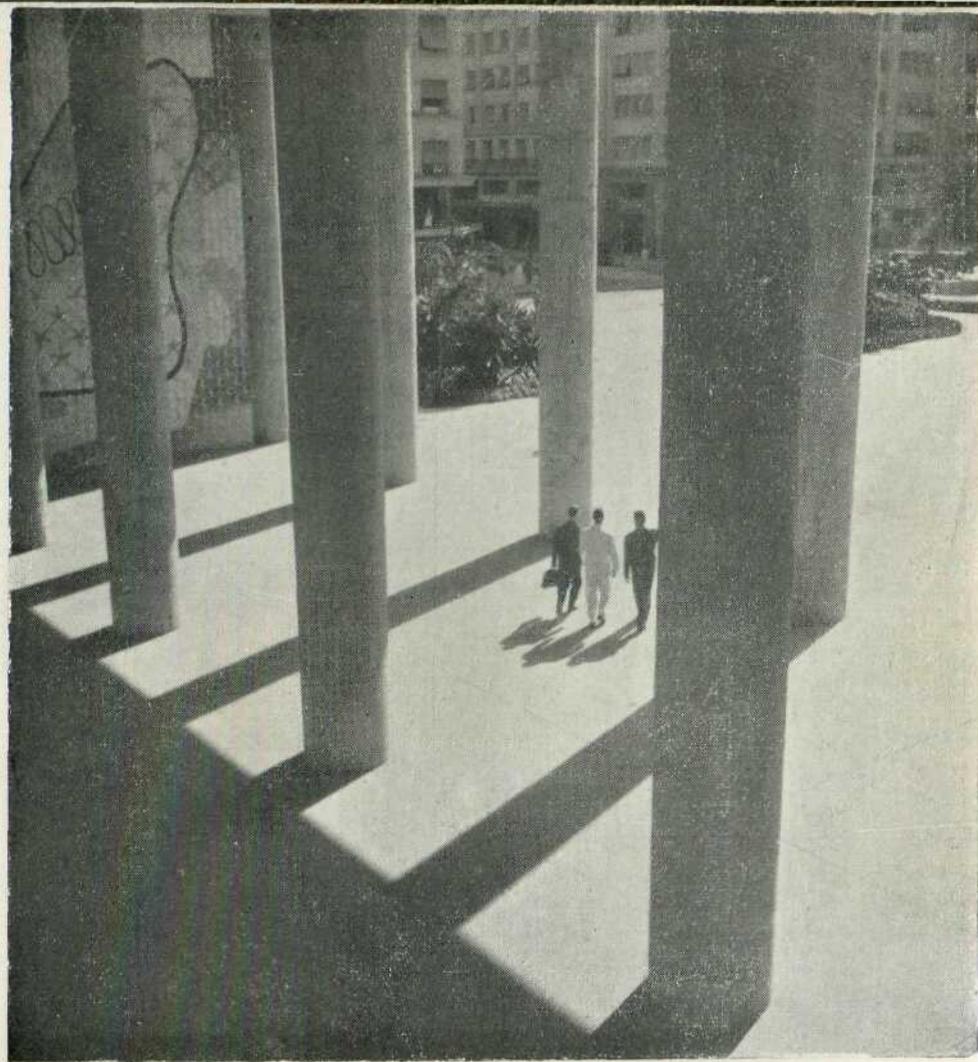
Este grave desajuste ocorre em parte por culpa das intervenções indevidas dos que se poderiam chamar *pingentes* do modernismo, a tal ponto se dispõem apear ao primeiro contratempo, passando então a maldizer dos objetivos da viagem que não chegaram a emprender, — mas tem como verdadeira causa a circunstância de o movimento de renovação arquitetônica



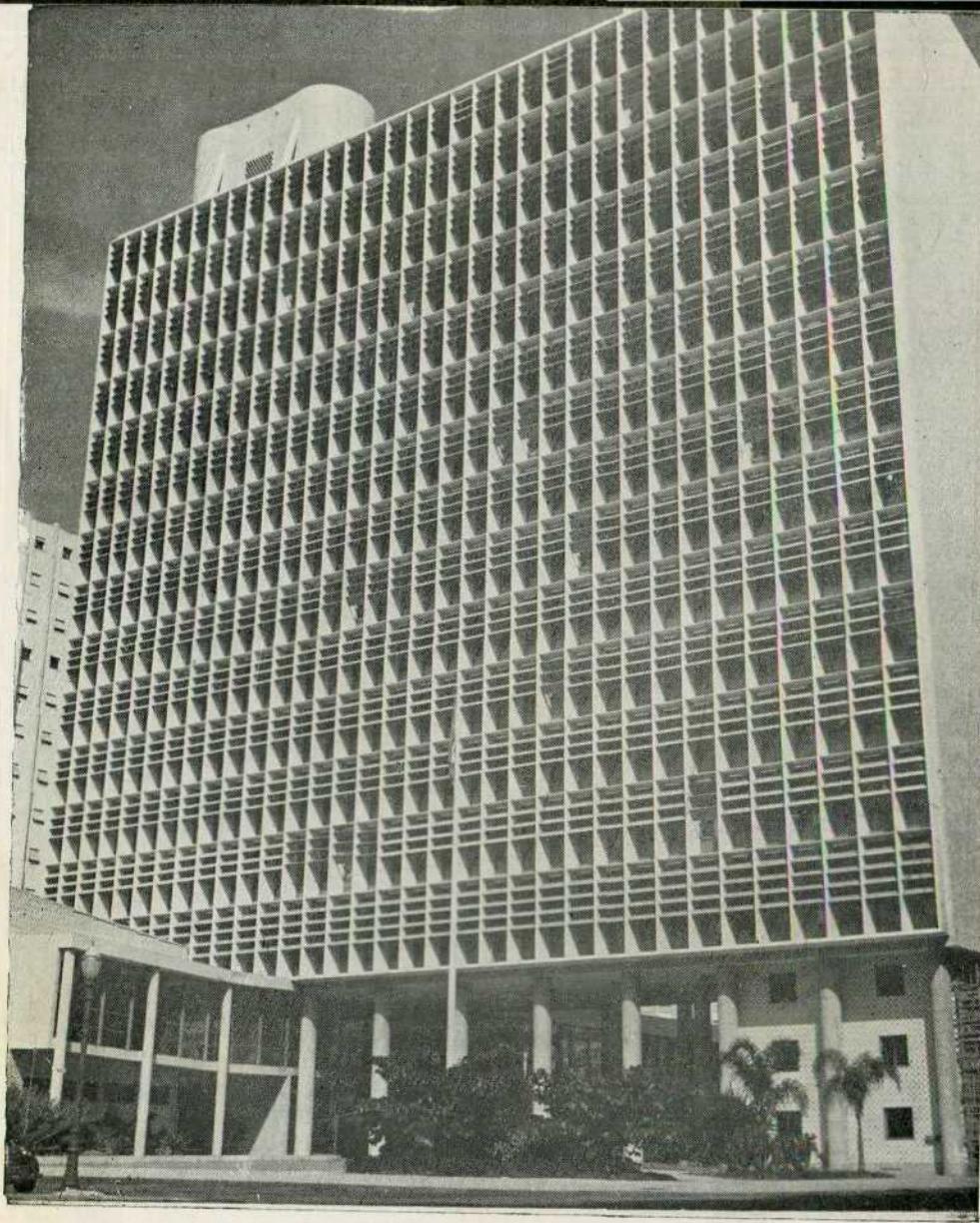
Le Corbusier — 1929



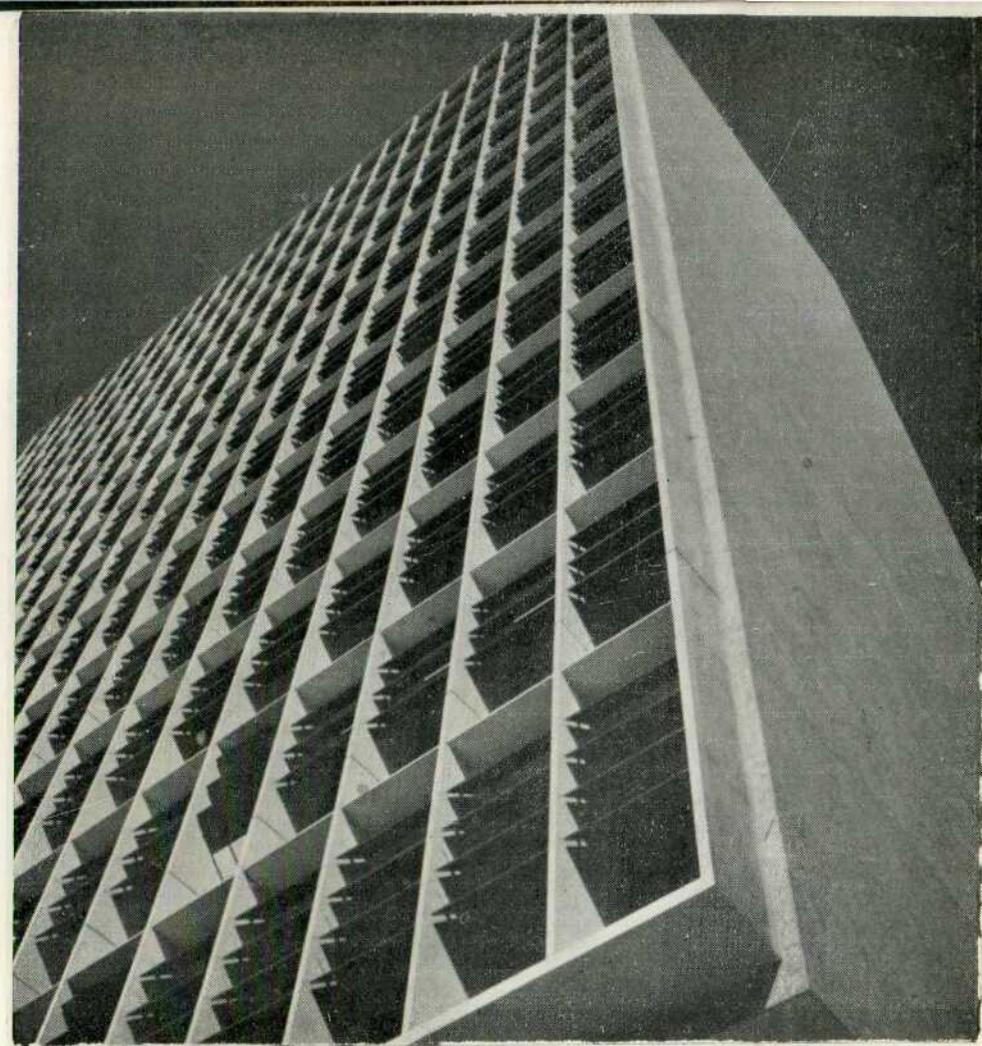
*Pórtico da Academia Imperial de Belas Artes — Removido pela DPHAN
para o Jardim Botânico*



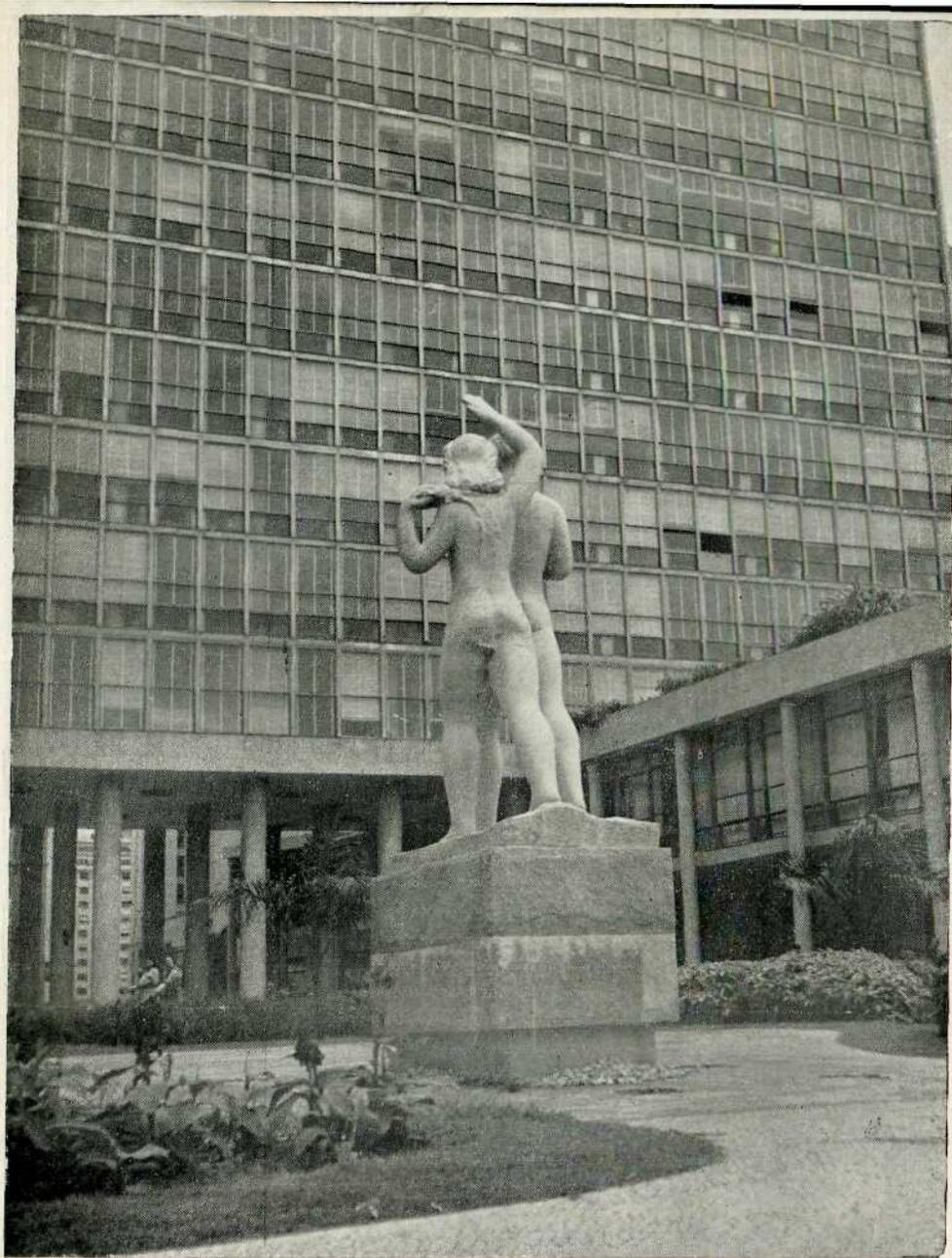
Ministério da Educação e Saúde — Facs Leste — Paineis de azulejos de Portinari



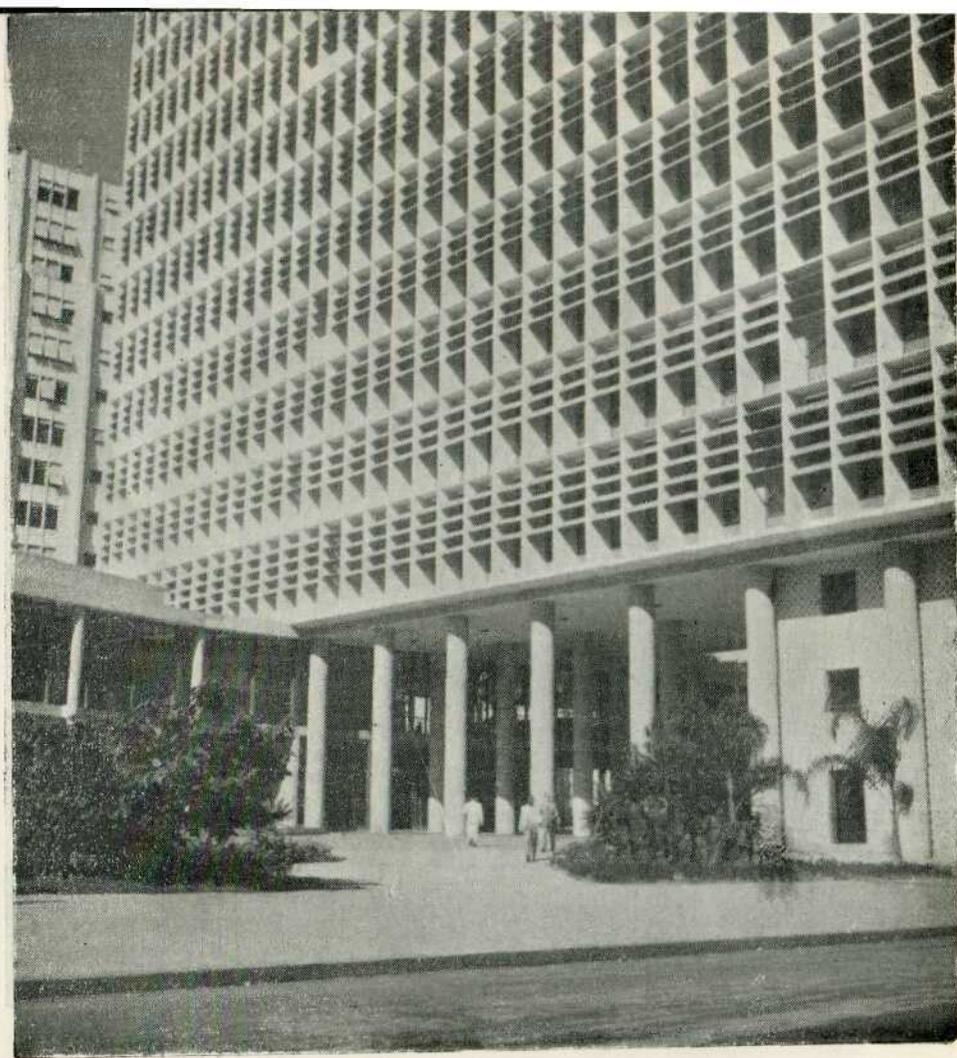
Edifício do Ministério da Educação e Saúde



Ministério da Educação e Saúde — Detalhe da fachada de "brise-soleil"



Ministério da Educação e Saúde — Monumento à Juventude — de Bruno Giorgi



Ministério da Educação e Saúde — Detalhe da fachada



Ministério da Educação e Saúde — Detalhe dos jardins, de R. Burle Marx

haver-se desenvolvido à revelia do ensino oficial, colhido de surpresa, no seu deliberado alheamento circunspecto, pela súbita repercussão e renome dos brasileiros nos meios profissionais mais autorizados e nos próprios centros universitários, de índole conservadora.

Não podendo já então reagir no sentido da orientação “pseudo-clássico-modernizada”, que consistiria numa vã pretensão estilística ainda baseada no apêgo à técnica de compor acadêmica e à comodulação convencional, mas de aparência hirta porque despojada da molduração e dos ornatos integrantes do organismo original, passou a adotar, o ensino oficial, o regime da liberdade desamparada do indispensável esclarecimento, como se a arquitetura contemporânea dita moderna fôsse mera questão de licença ou de improvisação do capricho pessoal. Não por estrita incapacidade dos mestres, sempre dedicados e idôneos, mas porque a falta de convicção e experiência própria, senão mesmo certa natural repulsa, os impedia de transmitir a lição moderna com a indispensável objetividade e clareza, resultando daí prevalecer no espírito dos alunos certa pretensão pueril de auto-suficiência e a tola presunção de que o ensino acadêmico apropriado é dispensável à boa formação profissional. Quando o exercício continuado e oportuno da crítica adequada haveria de torná-los, senão imunes, ao menos refratários a tôda e qualquer atitude leviana e a refrear a adoção de soluções formais impróprias por sua gratuidade fora de propósito ou porque anti-funcionais.

Como é porém de tradição, no ensino artístico, a existência de vários *ateliers* autônomos para opção do aluno segundo sua preferência ou natural inclinação, cabe renovar aqui o apêlo feito por ocasião da inauguração do edifício do Ministério da Educação e Saúde: nomeiem-se (*amanhã*, que as calendas já estão abarrotadas) catedráticos, "hors-concours", de composição de arquitetura e pintura, respectivamente, o arquiteto Oscar Niemeyer Soares e o pintor Cândido Portinari, pois se temos à mão dois artistas de tamanha projeção internacional pelo vulto e qualidade da obra realizada, não se compreende porque privar, oficialmente, as novas gerações, da mútua lição insubstituível de tão exercitada experiência.

Esta medida singela e sensata viria sanar o mal na própria raiz e, sem quebra de sua atual feição, reconciliar a Escola com a vida, restabelecendo-se novamente o equilíbrio, perdido desde 1930, para maior proveito do ensino e maior prestígio e renome da secular instituição, pois, embora separadas e com propósito de montar casa própria, para os alunos da *antiga* Escola, — Belas Artes e Arquitetura serão sempre uma coisa só.

E a esta voz, a saudade de um ex-discípulo revê e rememora — ainda vestido de menino inglês — os velhos mestres de 1917, já agora ausentes, por sua interinidade, porque se aposentassem ou porque nos tenham deixado de vez: o erudito Basílio de Magalhães, os pintores Lucílio de Albuquerque e Rodolfo Chambelland; os escultores Cunha Melo e Petrus

Verdié; o venerando arquiteto Morales de los Rios; Heitor Lira, Álvaro Rodrigues, Gastão Bahiana, sempre irrepreensíveis; Graça Couto, Cincinato, Chalréo. E mais Luís, o porteiro fidalgo, e o querido Caetano, no imenso salão da biblioteca encostado aos barrancos vermelhos do Castelo.

Nas extensas galerias povoadas do testemunho em gesso de obras imortais, ainda parece ressoar o passo cadenciado do velho diretor Baptista da Costa, sempre sombrio e cabisbaixo, mãos para trás, e a esconder tão bem a alma boníssima sob o ar taciturno, que a irreverência acadêmica o apelidara *Mutum*.

Como tudo isto já parece distante... E, no entanto, apenas vinte anos depois, construía-se o edifício do Ministério da Educação e Saúde. A arquitetura jamais passou, noutro igual espaço de tempo, por tamanha transformação.

Departamento de Imprensa Nacional
Rio de Janeiro - Brasil - 1952