

Natureza, cultura, artifício e paisagem: o desenho da arquitetura moderna brasileira e a construção da paisagem antrópica

Renato Leão Rego

Departamento de Engenharia Civil, Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil. e-mail: rrego@uem.br

RESUMO. Este trabalho aponta alguns aspectos da formação da arquitetura moderna brasileira e da paisagem antrópica construída por ela, considerando a apropriação do ideário arquitetônico europeu e sua transformação em produto da expressão nacional entrevistas na obra de Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

Palavras-chave: arquitetura moderna brasileira, paisagem.

ABSTRACT. *Nature, culture, artifice and scenery: the brazilian modern architecture design and the anthropic landscape construction.* This study points out to some aspects of the Brazilian modern architecture formation and to its anthropic landscape, considering the appropriation of European architectural concept and its transformation into a product of national expression, a few glimpses of Lucio Costa and Oscar Niemeyer's work.

Key words: brazilian modern architecture, landscape.

Introdução

Ao se analisar a produção brasileira da arquitetura moderna - tanto as edificações quanto os textos que as fundamentam -, podemos notar algumas particularidades nesse processo de apropriação e prática da arquitetura moderna no Brasil. Dentre essas particularidades, este trabalho aborda a relação entre uma arquitetura de valor universal que assume entre nós um discurso nacionalista; e a validade, no Brasil, da mesma relação dual da arquitetura moderna de Le Corbusier com a natureza. Paralelamente a isto, a recuperação de certos elementos arquitetônicos do passado colonial do Brasil, na trilha do que fez Corbusier com a arquitetura da Antigüidade; e, por fim, a fusão de distintas práticas projetuais da modernidade, como podemos ver na obra de Niemeyer.

Discussão

É notável a convergência de duas ações fundamentais para o alastramento da arquitetura moderna no Brasil: primeiro, a articulação de nossos intelectuais, emparelhados com a vanguarda européia e, segundo, o reforço involuntário dado àquela iniciativa pelo empenho estatal em levar a cabo um projeto de construção de uma identidade

nacional forte. Daí citarmos Otávio Paz, quando este afirma que a configuração da modernidade em toda América Latina continha o duplo movimento de olhar simultaneamente para o exterior e o interior, para o futuro e para o passado, no esforço de assegurar a atualização no que concernia ao avanço cultural do mundo desenvolvido e de definir, ao mesmo tempo, sua especificidade, aquilo que a diferenciava da Europa (Martins, s.d., p.131).

O conhecimento e o interesse, por parte dos artistas paulistas, naquelas idéias novas que modificariam toda a arte de construir trouxeram Le Corbusier de Buenos Aires a São Paulo para projetar uma casa moderna em 1929: é este esforço de internacionalização (Amaral, 1997) - uma iniciativa já sentida desde antes de 1922 e que desemboca na semana de arte moderna - que nos interessa no momento; é esse movimento que, sem as referências de um passado culturalmente glorioso, vai mais livremente ao encontro da nova estética, de modo que o país passa a praticar as mesmas idéias que circulavam em território europeu.

Os temas da nova arquitetura apresentados por Le Corbusier nas conferências proferidas durante sua visita de 1929 já vinham construindo o ideário dos nossos arquitetos. No começo dos anos 30, Lucio Costa (1995, p.116) riscava pequenos projetos baseados nos pontos da nova arquitetura e escrevia

textos tratando de enxertá-la no nosso meio com alinhavos inteligentes, vinculando o projeto corbusieriano às raízes da arquitetura brasileira, na medida em que “filia-se a nova arquitetura...às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no *Quatrocentos*, para logo depois afundar sob os artificios da maquiagem acadêmica - só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor. Porque, se as formas variaram - o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis”.

Ainda com o objetivo de legitimar a arquitetura moderna entre nós, a construção teórica de Costa (1995) enlaçava a nova construção à tradição construtiva brasileira ao fazer notar, em apoio às experiências modernas da arquitetura, a evolução que se processava em nossa arquitetura desde os tempos coloniais: extinção do beiral, predominância crescente dos vazios sobre os cheios nas fachadas e diminuição da espessura das paredes (Costa, 1995, p.457-62). A exemplo de Le Corbusier (Jeanneret, 1984, p.178), que encontrara na arquitetura greco-romana a cristalização correspondente ao espírito moderno - a beleza racional das formas geométricas simples a ser atualizada no seu discurso purista - Costa extraía de uma experiência de três séculos ensinamentos ainda válidos, tomando o cuidado de não se ater aos aspectos superados dessa arquitetura, voltando-se para os processos utilizados que pudessem interessar à técnica contemporânea (Bruand, 1991, p.124).

Costa (1995) defendeu com convicção a nova arquitetura e, quando não foi bem sucedido em sua campanha, lamentou cada possibilidade desperdiçada de pôr em prática o ideário moderno, porquanto “se perseverar, durante anos e anos, na construção da coisa errada, estará dormindo em qualquer prateleira de arquiteto a solução ‘verdadeira’ - a coisa certa” (Schwartzman, 2000, p.119).

Esse empenho de Lucio Costa (1995) em favor da arquitetura moderna será de certo modo cooptado pelo estado, cujos ideais estavam traçados segundo um projeto de construção da nacionalidade brasileira, voltada para o progresso e para o futuro. O aparelho estatal do período Vargas não deixou de proporcionar a difusão da arquitetura moderna produzida pelos arquitetos cariocas. Vale lembrar que, por ocasião do lançamento da pedra fundamental do Pavilhão Brasileiro na Feira Mundial de Nova York de 1939, o início da construção do projeto moderno de Lucio Costa e Oscar Niemeyer foi motivo de festa, de discurso ufanista, hino nacional e peça de Villa-Lobos, por ele

mesmo regida, tudo retransmitido da NBC para todo o Brasil pelo Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo. Evidentemente, o enlace do Estado com as iniciativas modernas, concretizado na construção da sede do Ministério da Educação e Saúde - o Palácio da Cultura -, não se deu tão certa e fluentemente, haja vista o convite a Marcello Piacentini - segundo o ministro, “um arquiteto moderno de grande prestígio” - para elaborar o projeto da cidade universitária.

Ainda que Capanema estivesse mais interessado na tentativa de fazer do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica do Estado forte que se tratava de constituir do que propriamente alinhado com a corrente modernista, “para o ministro, importavam os valores estéticos e a proximidade com a cultura; do outro lado, para os intelectuais, o Ministério da Educação abria a possibilidade de um espaço para o desenvolvimento de seu trabalho, a partir do qual supunham que poderia ser contrabandeado, por assim dizer, o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que suas obras poderiam trazer” (Schwartzman, 2000, p.99).

Notadamente o mecenato estatal do Estado Novo visava a produzir novos símbolos culturais, recuperados e preservados na memória nacional, o país consubstanciado nas paradas cívicas, nas artes e nas grandes obras arquitetônicas. A presença do modernismo na arquitetura podia se amparar na justificativa das letras de Lucio Costa (1995), que oportunamente explicava a nova arquitetura como evolução de nossos modos tradicionais. Mas, somase a isto a própria dinâmica moderna, que permitia fundar-se a partir de nenhuma plataforma mais sólida que o próprio anseio de libertar-se das técnicas do passado, e tinha um lado engajado, revolucionário, transformador.

O Palácio da Cultura, “oásis circundado de pesados casarões de aspecto uniforme e enfadonho, viceja agora (1945), irreal na sua limpidez cristalina, tão linda e pura flor - flor do espírito, prenúncio certo de que o mundo para o qual caminhamos inelutavelmente poderá vir a ser, apesar das previsões agourentas do saudosismo reacionário, não somente mais humano e socialmente mais justo, senão, também, mais belo” (Schwartzman, 2000, p.112). Costa (1995) fez questão de salientar ao ministro a convergência promissora entre o projeto ideológico de um e o projeto estético do outro. Embora a política cultural governamental não estivesse diretamente comprometida com a estética moderna, modernidade e modernização do país, renovação cultural e reforma da sociedade eram

imbricados interesses compartilhados por ambas as partes.

Ainda que a nova técnica fosse quase irracional em um país de industrialização incipiente, cuja base econômica era fundada na monocultura extensiva, o patrocínio do Estado à arquitetura moderna rendeu-lhe uma imagem mundialmente potente do nacional-desenvolvimentismo, e o movimento moderno, pontuado por iniciativas mais discretas havia muito, ganhava um monumento de modo que ação cultural e propaganda se confundiram no empreendimento do Palácio da Cultura.

Compartilhando interesses com o Estado, a arquitetura moderna no Brasil tratou de construir uma identidade nacional apontando para o futuro, fazendo valer as concepções corbusierianas das relações entre as tradições construtivas e a modernidade, adaptadas por Costa (1995) ao nosso ambiente cultural e ideológico, sem prescindir, no entanto, de certas referências estáveis e não importadas, encontradas na natureza e valorizadas por Corbusier em sua descoberta poética da natureza sul-americana (Martins, s.d., p.132).

Sabidamente os preceitos corbusierianos, apresentados em sua viagem à América do Sul em 1929, se tonaram a influência majoritária na composição da arquitetura moderna brasileira e na paisagem construída por ela. Foi nessa viagem que Corbusier passou a fazer da natureza um tema ao invés de simplesmente alojar seus edifícios nela, fazendo-se notar a passagem fundamental de sua formulação doutrinária geral para situações reais, a partir da identificação dos elementos-chave na conformação da paisagem de um sítio específico. A intenção de Corbusier ao desenhar as modernas Buenos Aires, Montevideú, São Paulo e Rio é instaurar a paisagem pelo gesto humano construtivo, culturalizando o ambiente natural, ordenando o contingente, atribuindo-lhe valor (Martins, 1998, p.83).

As formulações teóricas já empregadas na *Ville Contemporaine* e no *Plan Voisin* ganhavam referências formais nos elementos dominantes da natureza. O mesmo raciocínio se articulava às distintas condições topográficas. Para Buenos Aires, onde a natureza não ofereceu mais que “uma linha infinita e plana”, Corbusier imaginou uma plataforma sobre o rio, sustentada por pilotis, arrancando no nível da cidade desde a ‘barranca’, sobre a qual as torres de edifícios “em cadência e ordem” constituirão “um grandioso espetáculo arquitetônico; pura criação humana”. Em Montevideú, desde o promontório no centro da cidade, Le Corbusier prolongou a rua principal e fez algumas ramificações a partir dela, sempre em nível,

por cima do porto, mar adentro e, sob elas, se construiriam andares e andares até tocar o solo da encosta ou dar no mar.

Em São Paulo, na ausência de referências mais decisivas que “colinas al lado de colinas; cañadas y valles entre las colinas; las casas sobre las colinas y en las cañadas” e o emaranhado confuso de “calles curvas, unos viaductos y una red cada vez más enredada de vísceras sinuosas”, Le Corbusier propôs duas auto-estradas como aquedutos: “de colina a colina, de cumbre a cumbre, un regla horizontal de cuarenta e cinco kilómetros, luego, una segunda regla, aproximadamente en ángulo recto para poder recorrer los otros puntos cardinales” e, abrigados na sua estrutura, escritórios no centro e moradia na periferia.

Para o Rio de Janeiro Le Corbusier acomodou no relevo a mesma auto-estrada, mantida a uns 100m acima do solo “por cubos de construções para homens, para multidão de homens”, resultando naquela linha serpenteante que “ataca en lo vivo a los promontorios que toca” (Le Corbusier, 1978) e que “negocia com a paisagem, parecendo submeter-se ao submetê-la” (Tsiomis, 1998, p.10).

Desenhando no mar, diante da cidade do Rio de Janeiro, Corbusier riscou “los montes y, por entre los montes, la futura autopista y el gran cinturón arquitectural que la soporta; y vuestros picos, vuestro Pão de Açúcar, vuestro Corcovado, vuestro Gávea y vuestro Gigante Tendido, quedaban exaltados por esta implacable horizontal...un poema de geometría humana y de inmensa fantasía natural. El ojo veía algo, dos cosas: la naturaleza y el producto del trabajo del hombre” (Le Corbusier, 1978, p.270).

Percebe-se, então, a paisagem moderna desenhada por ele como a projeção da cultura sobre o ambiente natural, configurando diferentes combinações de objetos naturais e fabricados, determinantes e determinadas pelas práticas humanas. Deste modo, como resultado da apropriação e transformação do meio natural pelo homem, a paisagem antrópica revela o sentido que uma sociedade específica dá a sua relação fundamental com o espaço e com a natureza (Corrêa, 1998; Santos, 1999).

A modernidade promoveu diferentes enfrentamentos da natureza e, na construção do espaço do homem, modelou paisagens tão distintas quanto aquelas nascidas das construções dos mestres modernos: Wright, Mies van der Rohe, Aalto, Corbusier. Em conferência no Rio de Janeiro, Le Corbusier (1978, p.260) fala do seu enfrentamento da natureza como uma “partida a dois, uma partida

‘afirmação-homem’ contra ou com ‘presença-natureza’”. Deste modo, Le Corbusier instituiu uma paisagem moderna paradigmática a partir da relação arquitetura-natureza na qual a intervenção arquitetônica focaliza o entorno de duas posturas distintas e opostas: por meio da ênfase e da descontinuidade.

Nos projetos sul-americanos dessa época podemos ver Corbusier condicionar os pressupostos teóricos de caráter mais genérico expressos na *Ville Contemporaine* ou no *Plan Voisin* aos elementos dominantes da natureza, de modo a explorar e enfatizar, com a composição arquitetônica cada uma dessas circunstâncias geográficas. Essa postura fundamenta uma proposta de Lucio Costa (1995) para a construção da cidade universitária sobre a Lagoa Rodrigo de Freitas, mencionada um mês antes da chegada de Corbusier ao Rio de Janeiro em 1936, na qual “assentaria todos os edifícios universitários sobre estacas, devendo ter todos a mesma altura standard com jardins suspensos, sendo cada um dos prédios ligado ao outro por meio de pontes e dos jardins suspensos atravessados por uma grande avenida aérea que, partindo da rua Humaitá, atravessaria todo o maciço universitário lacustre” (Schwartzman, 2000, p.117).

Como ruptura, a geometria valeu como resposta da razão à natureza, atendendo àquele princípio de impor uma grande forma, fundada na lógica cartesiana e no cálculo racional, cuja finalidade é organizar o mundo de uma maneira exata. “Porque os eixos, os círculos, os ângulos retos, são as verdades da geometria e são os efeitos que nosso olho mede e reconhece (...) Medindo, o homem estabeleceu a ordem (...) Porque, em torno dele, a floresta está em desordem com suas lianas, seus espinhos, seus troncos que o atrapalham e paralisam seus esforços” (Le Corbusier, 1989, p.43).

Nessas duas atitudes projetuais - ênfase e descontinuidade - o pilotis exerceu um papel fundamental.

O edifício elevado decorria do projeto de Le Corbusier para a ‘cidade-pilotis’ (1915) a ser construída sobre uma plataforma elevada uns 4 ou 5 metros acima do terreno, a qual liberava o solo para o tráfego, a infra-estrutura e os serviços urbanos, instituindo um solo artificial completamente livre desses encargos. Ao nomear pilotis o espaço (novo) em torno dos suportes da edificação elevada, Corbusier acentuava o caráter funcional do elemento construtivo, certamente na tentativa de desvinculá-lo de conotações estilísticas associadas aos nomes coluna, pilastra etc. A tese de que a ‘arquitetura é circulação’ consagrava seu uso. Três metros acima

do terreno intacto e reconquistado, a casa deixaria a rés-do-chão disponível para o automóvel, para o descanso, certos trabalhos domésticos ao ar livre, a vegetação. Essa era a proposta da casa *Citrohan*, em sua segunda versão, aquela soerguida por pilotis, que foi apresentada no Salão de Outono de 1922, e depois construída em Stuttgart, em 1927.

Concretamente, o pilotis liberava apenas parte da projeção da edificação no terreno, porquanto a área aí edificada chegava à metade da área do piso elevado. O mesmo se nota na *Ville Savoye*, a casa-caixa construída na paisagem campestre, elevada por pilotis, solário na cobertura, o pavimento térreo virtualmente liberado.

Em uma das ‘casas sem dono’, riscadas no início dos anos 30 como exercício dos preceitos corbusierianos, Lucio Costa desenha uma construção cúbica suspensa, janelas horizontais atestando a desobrigação estrutural das paredes externas, pilotis. À parte o desenho da planta em ‘U’ com pátio e sua rigorosa solução simétrica, recorrendo a duas escadas, uma em frente à outra, vê-se o pilotis ocupado pela área de serviço, um depósito, uma cozinha, quarto de empregada, garagem ao fundo, o carro estacionado diante dela, a área abrigada sob a projeção da casa dedicada ao lazer em uma cena descontraída, dispostas uma cadeira Barcelona e duas cadeiras LC1, “mais cômodas, do tipo *meio-reposo*”, mesa de apoio ao lado, moringa sobre ela, entre plantas de folhagem variada. Em outro projeto sem dono, Lucio Costa desenha o pilotis que ostentava, junto à sala edificada em seu domínio, a rede estendida entre duas colunas, caracterizando uma varanda que faz transição entre a casa soerguida e o jardim exuberante estampado ao seu redor (Figura 1).



Figura 1. Lúcio Costa, *Casa sem dono 2*

Le Corbusier (1978, p.158) se referia à *Savoye* a à sensação oferecida pela casa elevada sobre um gramado abobadado como “una caja en el aire, agujereada en su alrededor, sin interrupción, por una

ventana em longitud... La caja está en medio de unos prados, que dominan el vergel... Los habitantes, venidos aquí debido a que esta campiña agreste era hermosa com su *vida de campo*, la contemplarán, conservada intacta, desde lo alto de su jardín suspendido o de los quatro lados de sus ventanas alargadas. Su vida doméstica se verá introducida en un sueño virgiliano”.

Não obstante, a arquitetura purista sobre pilotis, em geral, acabou por revelar-se um contraponto à paisagem bucólica narrada por Virgílio. Teve o efeito de descolar os edifícios do chão, que passam a interagir com o sítio, o relevo, a vegetação, mantendo-se em oposição polar ao meio natural, diferentemente das composições orgânicas (das quais Wright é o paradigma no século XX), as quais se revelam integrativas, imitando a natureza em sua irregularidade, envolvendo o terreno, enfatizando cores e texturas naturais (Ackerman, 1990).

No fundo, o pilotis servia antes à liberação da edificação. Já se viu que o pilotis nem sempre cumpria com aquela que era sua premissa funcionalista. Formalmente, ele figurava como retomada do princípio clássico do *podium*, substituída a massa edificada que se ocupava de separar *piano nobile* do solo pelo vazio entre colunas (Collquhoun, 1978, p.114), e assim, “solto no espaço o edifício readquiriu, graças à nitidez de suas linhas e à limpidez dos seus volumes de pura geometria, aquela disciplina e ‘retenue’ próprias da grande arquitetura” (Costa, 1995, p.113). Deste modo, Le Corbusier (1978, p.81) reconhecia que “tudo está elevado, sobre pilotis, e descolado. Apreciem os senhores este valor formidável, completamente novo, da arquitetura: *a linha impecável da parte inferior do edifício*. O edifício se apresenta como um objeto sobre um suporte de vitrine, se lê *por inteiro*”.

É certo que o pilotis não era condição *sine qua non* da nova arquitetura. Um repasso pelos projetos residenciais de Le Corbusier, cujas ocorrências são mais intensas na década de 20 e mais espaçadas nas seguintes¹, nos mostra que somente algumas das casas desenhadas por ele recorreram a essa formulação, estavam elevadas do solo e apoiavam-se sobre colunas. Os cinco pontos da nova arquitetura

(publicados em 1926, porém implícitos no esquema Dom-ino de 1914, no qual se separava funcionalmente o que era suporte, o que era vedação) incluíam o pilotis como uma das possibilidades conquistadas pela técnica moderna, uma perspectiva entre tantas (Facultativo também, a arquitetura moderna brasileira não recorreu ao teto-jardim com a mesma insistência dedicada aos demais itens da arquitetura purista).

Na prática, o pilotis se mostrou menos essencial à arquitetura moderna que emblemático, mais imprescindível que fundamental. Com frequência, o uso do pilotis, assim como a verticalização de certas residências em terrenos sem restrições de área, denotaram uma preferência projetual. Entretanto, o pilotis perpetuou-se como um dos selos indispensáveis à arquitetura de “cara lavada e perna fina” acolhida no Brasil (Costa, 1995, p.111).

Não se pode sustentar a tese de que uma decisão projetual é mero fruto do determinismo operacional (Comas, 1986). Le Corbusier (1989, XXV), que gostava de comparar arquitetos a poetas, rejeitava o aspecto eminentemente funcionalista porquanto era ‘inartístico’, e “a aqueles que, absorvidos agora pelo problema da ‘máquina de morar’ declaravam: ‘a arquitetura é servir’, nós respondemos: ‘a arquitetura é emocionar’”. A arquitetura, sendo então “coisa de emoção plástica”, deve “empregar os elementos suscetíveis de atingir nossos sentidos” de modo a fazer das “pedras inertes um drama” e não se restringir às “coisas utilitárias”.

As decisões projetuais nunca deixam de contar com atos voluntários, os quais seguramente extrapolam a operação automática de um processo determinístico. O projetista é alguém que elege e prioriza: a noção de partido, certa técnica construtiva, os temas envolvidos, as formas definidas. Ele opera apoiado em seu imaginário que não deixa de se sensibilizar com o que vê, com o que experimenta, com o que se faz ao redor, com o que vigora. Ainda que a arquitetura moderna se propusesse combater a ortodoxia estabelecida em favor da evolução racional e nunca pensou que seu passado pudesse determinar seu futuro, não é menos certo que existiu certo consenso e uns métodos compositivos comuns que diferenciaram as formulações verbais e as soluções práticas (Rowe, 1999, p.121). E pudemos ver que, na prática, os resultados experimentados - tanto quanto os princípios, senão mais - iluminaram as composições posteriores. Certas formas foram adotadas em si e por si mesmas. À parte as demandas e possibilidades próprias de cada exercício projetual, o que se pode notar como dinamismo do projeto moderno, inclusive,

¹ Cf. os projetos das casas Ozenfant (1922), La Roche-Jeanneret (1923), Lipchitz-Miestschaninoff (1924), Meyer (1925), Guiette (1926), Stein (1927), Plainex (1927), Church (1928), M.X. (1929), e daquelas em Vaucresson (1922), em Rambouillet (1924), em Pessac (1925), em Boulogne (1926) e em Cartago (1928), construídas nos anos do desenvolvimento das versões Citrohan e antes da construção da Savoye (1929-31); ver também as casas Mandrot (1930), Errazuris (1930), Fueter (1950), Jaoul (1952), Sarabhai (1955) e Shodhan (1956), construídas depois da explanação do cinco pontos da nova arquitetura na Savoye, dos quais o pilotis vai se manifestar em poucos projetos como o das casas Cook (1926) e Currutchet (1949).

é uma intenção comum, poderíamos até mesmo dizer 'vontade estética', que conduz às decisões projetuais para um ambiente de familiaridade entre as diferentes soluções construídas. É sob esse aspecto que mencionamos esse efeito propaganda, representativo e discriminatório do pilotis.

Evidentemente, as construções apoiadas em pilotis poderiam ser articuladas e transpostas a qualquer sítio e essa mobilidade era enfaticamente anunciada por Corbusier em suas conferências, ilustrada pela idéia de Ville Savoye ter sido pensada para o subúrbio parisiense, embora pudesse estar também na Argentina, entre outras tantas vilas idênticas ou na costa mediterrânea. O seu uso ajudou a estipular o caráter moderno da edificação que o empregou e da paisagem que ela tratou de desenhar. O pilotis garantia a integridade formal da arquitetura purista sobreposta às características particulares de cada terreno, acentuando o domínio da edificação sobre o entorno, de modo a configurar a paisagem moderna imaginada por Corbusier.

As formas unitárias dos sólidos geométricos simples empregados na arquitetura moderna não se chega por meio de um processo projetual baseado em correções e aproximações: elas são um ponto de partida, uma formulação prévia. Como parte do jogo com e contra a natureza, os edifícios-caixa mantêm um contato com o entorno que não é íntimo, mas remoto e em perspectiva: um artifício que ressalta seu domínio sobre o paisagem, o observador descolado do chão, enquadrada a natureza sobrepujada lá fora desde um ponto de vista elevado.

Sobre a potente natureza, a "composição cúbica" se abria ao longe, descartando uma relação de proximidade com o espaço circundante, composto de grama, pedra, terra e arbustos, como vemos em Wright, por exemplo. A arquitetura emoldurava cenas do ambiente natural em grandes áreas envidraçadas, faculdade da técnica moderna e reverência pela paisagem, que, aos poucos, foi abstraindo a esquadria e reduzindo-se à simples placa de vidro transparente. O pano de vidro intensificaria o jogo da arquitetura com o entorno, porquanto dramatizava o contraste entre as circunstâncias internas e externas. A fachada de vidro aproximava "a natureza inclemente domada, contida de encontro a tênues placas duplas ou singelas, translúcidas ou transparentes" (Costa, 1995, p.237).

Há que se notar no sombreamento das aberturas uma outra apropriação 'nacionalizante' do discurso corbusierano. Se por um lado o emprego do cobogó, o elemento vazado cerâmico ou de cimento, fazia o papel do *brise soleil* recomendado por Corbusier, imprimindo às fachadas modernas a aparência de um

rendilhado artesanal, por outro, trazia à memória mais um enraizamento da nova construção nas edificações coloniais, figurado dessa vez no muxarabi que servia predominantemente para permitir ver desde os balcões abertos à rua, sem ser visto, dando sombra e ventilação às aberturas das edificações.

Cabia à pureza dessas edificações grandes áreas envidraçadas - franjas horizontais ou panos de vidro - e elementos vazados em substituição à figura ultrapassada e à questão acadêmica do posicionamento da janela. Na onda daquele processo de incremento dos vazios sobre os cheios notado por Costa na evolução da nossa arquitetura, vemos que, ao deixar de existir a fachada suporte, e, porquanto, não se tratava mais de abrir buracos nos muros de sustentação, a fachada se oferecia livre de comprometimento estrutural, toda vazada.

Corbusier alardeava o pano de vidro como rica possibilidade da nova técnica já em 1929, embora não tenha chegado a reduzir a janela à abstração de um plano transparente como o fizera Mies, que explorara a caixa de vidro desde seus primeiros exercícios de vanguarda, dentre eles o arranha-céu de 1922, cujo muro-cortina ondula como o efeito de um tecido franzido suspenso, de modo a enfatizar as possibilidades - brilhos e reflexos - do material transparente (Mies Van Der Rohe, 1982, p.22).

A ampliação máxima dos vãos, a eliminação paulatina da interferência das esquadrias, abstraídas na superfície envidraçada, se fazem consoante com uma "abordagem arquitetônica miesiana", que incentivou um gosto arquitetônico próprio dos anos 50, e promoveu uma alteração marcante na composição do espaço moderno de tipo corbusierano - elaboradamente entretecido, marcado pela dinâmica purista - para uma amplitude miesiana menos tensa (Rowe, 1999, p.138), síntese da estética neoplasticista com o rigor clássico. A caixa miesiana de vidro resolveria a amplitude interna de maneira bastante simplificada: "*a defining but not confining space*", como diria Mies.

Concretamente, os dois projetos que Oscar Niemeyer construiu para si - as casas da Lagoa (1942-9) e de Canoas (1953) - caracterizam esse processo (Rego, 2000). A casa desenhada por Niemeyer como residência própria, próxima à Lagoa Rodrigo de Freitas, destaca-se da paisagem tanto pela forma geométrica quanto pela estrutura erguida do chão: em um lote tão irregular no formato quanto no perfil, entre a encosta e a lagoa, instala-se o prisma branco sobre pilotis, tendo acesso a garagem e serviço, recolhidos sob a projeção retangular do edifício, em um terraço delimitado por um arrimo curvo, de onde continua a pendente natural.

Formalmente, a composição é simples: um volume elevado, seccionado obliquamente pelo plano de um telhado, animado pela reentrância e saliência de uma varanda em L em torno da sala, esculpida contra o volume trapezoidal do edifício: na esquina da fachada principal faz-se um terraço coberto no primeiro pavimento com o recuo do fechamento de vidro, que continua como sacada ao longo do lado maior da planta retangular, até o limite da sala com o estúdio do arquiteto. A ‘composição cúbica’ é atenuada pelo beiral do telhado de uma água só, que corre paralelamente à inclinação do terreno, com caimento no sentido da fachada transparente de pé direito duplo, de certo modo protegendo-a, uma vez que é assim, e não por meio de uma calha ou platibanda, que conduz a água pluvial sem comprometer sua forma abstrata afirmada pela ausência de ornamentos, pelo vínculo superficial com o sítio e pelo caráter geométrico da composição. Aqui o telhado inclinado não toma parte da composição interna como em outros projetos de Niemeyer, por exemplo, a casa de JK na Pampulha, projeto de 1943, ou a pequena casa desenhada para Oswald de Andrade quatro anos antes, infelizmente não levada a cabo, cuja composição, mais sofisticada em termos formais e espaciais que a casa do próprio arquiteto, tem planta retangular dividida em três áreas (garagem, varanda e ambientes internos), que em seção apresentam três coberturas diferentes: um telhado de uma água, cuja inclinação garantia as alturas menor para a sala e maior para o jirau com os dormitórios, seguida de uma cobertura abobadada na varanda, cuja curvatura nasce na prolongação do ponto mais baixo do telhado da casa e morre, no extremo oposto do seu arco, num desnível de onde levanta-se outro telhado de uma só água, desta vez com inclinação oposta ao primeiro, criando, segundo o próprio Niemeyer, “esse jogo de forma que constitui a própria essência da arquitetura e que Le Corbusier tão bem define” (Xavier, 1987, p.24).

É interessante observarmos o desenho da casa de Niemeyer a partir do famoso croquis de Le Corbusier, que esquematiza quatro composições puristas, ao qual o próprio Corbusier sempre fez referência ao longo de sua obra e onde se vê uma composição de ‘gênero mais fácil’, ‘pitoresca’, graças ao seu desenvolvimento orgânico (a casa La Roche-Jeanneret - 1923), justaposta a outras três ‘composições cúbicas’ baseadas na planta livre: um paralelepípedo liso a ser trabalhado com cheios e vazios (o caso da vila Stein - 1927), e dois esquemas compostos pelas soluções anteriores, representando duas tentativas distintas de se manter a unidade do desenho ao mesmo tempo em que se rompe a forma

estanque, estabelecendo diferentes intercâmbios com o espaço externo - o esqueleto de planos horizontais sustentados por pilares com espaçamento modulado, permitindo construir, entre as lajes e a modulação dos pilares, paredes livres e de formas variadas (como se deu nas construções em Stuttgart - 1927 ou em Cartago - 1929), e o volume simples, de modo que ‘ao exterior se afirma uma vontade arquitetural’, enquanto no espaço interno podem abrir-se áreas livres desenhadas pelas formas dos ambientes que ‘satisfazem ao interior todas as necessidades funcionais (insolação, contiguidade, circulação)’, como a vila Savoye -1928-30). O desenho de Niemeyer ajusta-se no terceiro caso: como a casa em Stuttgart, é uma composição de pilotis combinados com formas parcialmente livres do compromisso estrutural no térreo, embasando um sólido geométrico simples.

Notadamente corbusierana, a casa da Lagoa tem, na rampa central, que conecta os quatro níveis em que se desenvolve seu interior, o elemento protagonista do seu desenho: a modo de *promenade architecturale*, ela acerca os distintos níveis dos ambientes em um único espaço interior, revelado ao exterior pela vidraça da sala, paralela a ela. Os lances da rampa ligando a sala ao estúdio e este aos dormitórios, ambos posicionados nos lados menores do retângulo, dividem longitudinalmente a planta em duas alas - de um lado a sala de onde se avista a lagoa e, do outro, os serviços. O vai-vem no interior do edifício, a variação do pé-direito, o dinamismo do espaço fragmentado em vários níveis tanto quanto o próprio passeio pelas rampas são itens daquela lição de Corbusier, segundo a qual a arquitetura deve, além de servir, emocionar.

Vem de Corbusier a idéia de uma arquitetura que encenasse todo um espetáculo por meio das suas formas, tão cara ao discurso de Niemeyer e aos seus desenhos que almejam transmitir ‘um pouco de beleza e emoção’. Para Le Corbusier:

“a arquitetura é coisa plástica, se por hora me limito a designar assim o conjunto de formas que nossos olhos percebem, porque são formas reveladas pela luz. (...) Estas formas são engendradas por uma planta e uma seção. E eis no cerne da questão: o jogo sábio, correto e magnífico engendrado pela planta e pela seção” (Le Corbusier, 1983, p.51).

E mais:

“Distribuir os espaços (abertos e fechados) nos numerosos níveis, conectá-los com rampas e escadas, e arrematá-los com distintos tipos de cobertura, tetos e lajes em balanço, converteram-se nos temas principais do jogo espacial” (Curtis, 1987, p.167).

Tendo em mente as formulações da pintura purista, a arquitetura de Corbusier também apostava que:

“as sensações musculares e circulatórias que modificam nosso estado, quando nosso olho recorre as linhas ou as formas, somam-se umas às outras, e pode-se dizer que um quadro provoca em primeiro lugar uma sinfonia de sensações; a sinfonia das associações provocada por elas emociona nossa sinestesia e nosso eu consciente. Partindo, pois, de elementos formais e coloridos, e considerando-os excitantes de ação específica determinada, pode criar-se o quadro como uma máquina. O quadro é um dispositivo destinado a nos emocionar” (Ozenfant, 1991, p.192).

Na casa de Canoas, pode-se notar a modificação que se dá em termos de forma e espaço na arquitetura de Niemeyer nos anos 50 que, ainda conservando a planta livre garantida pela separação racionalista entre estrutura e vedação, libera o desenho em uma forma livre que circunscreve a amplitude sinuosa e dinâmica do espaço retido na sombra da cobertura ameboíde. Essa idéia aparecera na marquise de forma livre da Casa de Baile da Pampulha (1940), contornando a ilha artificial. Aí, o volume purista do cilindro envidraçado ganha um prolongamento do plano horizontal da cobertura que emoldura a lagoa e entrelaça arquitetura e paisagem. Na casa de Canoas, o plano horizontal da cobertura sinuosa desenvolve-se em torno da rocha que participa tanto do interior da casa quanto da piscina. Tomada desde o alto, a fotografia da casa faz lembrar aquelas palavras de Corbusier de que a arquitetura joga uma partida contra e com a natureza: a forma livre da cobertura, na visão de quem chega ao lugar, não deixa de ser um elogio à natureza, desenhado por um impulso de assumir o arbitrário do entorno como próprio e de assentar entre a natureza mais uma forma orgânica; não obstante, a imagem da casa tomada de outro ângulo é uma laje plana que desenha contra a paisagem uma linha horizontal que individualiza o artefato frente à natureza.

O espaço interno vai nos dar a chave dessa composição. A casa não tem massa. Os dormitórios, como toda a parte íntima, ficam em um semi-enterrado e, no *piano nobile* justapõem-se os ambientes de estar, jantar, lazer. O plano é a unidade básica desse desenho: o da cobertura, o do piso que regulariza a topografia, o arco de circunferência que planta a parede que abriga a mesa de jantar, o plano curvo que fez o nicho da sala de estar. Sob a cobertura, entre transparência e opacidade, o interior se estende até a natureza a modo de *continuum* espacial.

O desenho da casa de Canoas não elude uma apropriação do tema do Pavilhão de Barcelona (1929) de Mies van der Rohe como paradigma de arquitetura, curvando e relaxando sua ortogonalidade, reelaborando sua conformação em uma cobertura plana amorfa e planos ‘livres’. A composição elementar, a transparência, a horizontalidade da amplitude interna e a tridimensionalidade obtida por meio da justaposição neoplasticista de planos geométricos que caracterizaram aquele e tantos outros trabalhos de Mies marcaram indelevelmente o desenho de Niemeyer.

Também a casa Cavanelas (Figuras 2 e 3), construída em Petrópolis, em 1954, tem um esquema de pavilhão - a planta retangular, os apoios de pedra nas extremidades do retângulo, uma cobertura metálica tensionada; sob a curva sutil dessa cobertura chama a atenção a caixa envidraçada da sala, cuja conformação se filia ao ‘espaço sanduíche’ (Rowe, 1999, p.192), como o daquelas composições nas quais a pressão dos planos horizontais é mais aguda, enfatizando as superfícies de piso e laje; essa mesma característica pode ser encontrada na casa de Canoas, mas não na ‘composição cúbica’ da Lagoa, na qual as paredes têm um papel preponderante na conformação da amplitude interna. Fragmentado o prisma que configuraria o volume da sala sob a cobertura, a amplitude interna da casa Cavanelas fica menos exposta diante de sua superfície envidraçada por conta de três planos opacos, de alturas e comprimentos diferentes, que extrapolam o limite da cobertura - como no caso daquele que respalda a lareira - e sua projeção - o muro que separa e isola da sala os quartos, a cozinha e os banheiros, e avança até o jardim como na casa de Mies para a exposição de Berlim de 1931. O esquema com que se resolve o programa atesta o interesse do arquiteto por uma arquitetura simplificada, de soluções ainda surpreendentes e sensivelmente elegantes.



Figura 2. Oscar Niemeyer, Casa E. Cavanelas, 1954

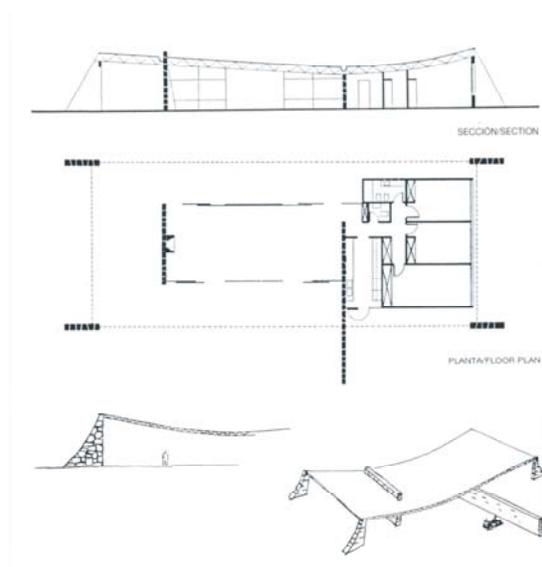


Figura 3. Oscar Niemeyer, Casa E. Cavanelas, 1954. Desenhos

Em um depoimento de 1958, Niemeyer publicou uma autocrítica de seu trabalho e de seu método, na qual afirmava estar buscando a ‘simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos’, de modo que passaram a interessar-lhe “as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico” além da “própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original” (Xavier, 1987, p.222). A simplificação e a redução dos elementos da composição, o espaço interior menos tenso e a forma como é posicionado o mobiliário, a estrutura como definição formal, a própria forma reduzia ao seu caráter essencial, poderiam pontuar as experiências miesianas que dariam novas perspectivas à arquitetura de Niemeyer. Esquemáticamente, os palácios de Brasília e, em particular o Alvorada, são caixas de vidro, com espaços acentuadamente horizontais, articulados por planos dispostos entre a modulação dos pilares à maneira de Mies, a composição eliminando paredes, impondo uma forte hierarquia entre seus elementos reduzidos e deslocando os apoios para o perímetro da planta, imprimindo ao espaço interno aquela permeabilidade entre ambientes que encontramos em Mies (Rego, 1994), tratados com materiais polidos e nobres, arrematados pelas lajes planas de piso elevado e de cobertura.

Não deixa de chamar a atenção essa justaposição de elementos novos aos já tradicionais, a própria nacionalização da arquitetura do Estilo Internacional, a ‘fusão’ e o ‘amolecimento’ (já

notados por Freyre (1947) em outras manifestações da cultura brasileira) de práticas projetuais distintas – como os elementos miesianos consoantes com a estética purista de Corbusier: constatações de que a arquitetura moderna transformou e foi transformada (Spitta, 1995), na medida em que a regra quase geral do toma-lá-dá-cá no contato entre culturas não deixou de acontecer em nosso caso.

Referências

- ACKERMAN, J. *The villa. Form and ideology of country houses*. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- AMARAL, A. Modernidade e nacionalismo no Brasil. In: CARDOSO, L.A.F.; OLIVEIRA, F.O. (Re)discutindo o modernismo. *Universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil*. Salvador: UFBA, 1997.
- BRUAND, Y. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COLQUHOUN, A. Desplazamiento de conceptos en Le Corbusier. In: COLQUHOUN, A. *Arquitetura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1976*. Barcelona: GG, 1978, p. 113-126.
- COMAS, C.D.E. Ideologia modernista e ensino de projeto arquitetônico: duas proposições em conflito. In: COMAS, C.E. (Org.). *Projeto arquitetônico disciplina em crise, disciplina em renovação*. São Paulo: Projeto, 1986.
- CORRÊA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (Org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- COSTA, L. Razões da nova arquitetura, 1934. In: COSTA, L. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 108-116.
- CURTIS, W. J. R. *Le Corbusier: ideas y formas*. Madri: Hermann Blume, 1987.
- FREYRE, G. *Interpretação do Brasil; aspectos da formação social brasileira como processo de amalgamento de raças e culturas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- JEANNERET, Charles-Edouard. *El viaje de Oriente*. S.I.: Colegio Oficial de Parejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1984.
- LE CORBUSIER. *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Barcelona: Poseidon, 1978.
- LE CORBUSIER. *El espíritu nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Madri: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.43-44.
- MARTINS, C. Estado, cultura e natureza na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lucio Costa, 1929-1936. *Caramelo*, São Paulo, n.6, s/d.
- MARTINS, C. Bajo aquella luz nació una arquitectura... *Block*, Buenos Aires, n.2, p.83, 1998.
- MIES VAN DER ROHE, L. *Escritos, diálogos y discursos*. Madri: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982.
- OZENFANT, A.; LE CORBUSIER. *Acerca del purismo, escritos 1918-1926*. Madri: El croquis, 1991.

- REGO, R.L. Duas casas de Oscar Niemeyer, uma imagem da formação da arquitetura moderna brasileira. *Anais do Colóquio Arquitetura Brasileira: Redescobertas*. Belo Horizonte: IAB-MG, 2000.
- REGO, R.L. Mies van der Rohe y la arquitectura moderna brasileña. Tese doutoral. Madri: ETSAM, 1994.
- ROWE, C. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. 3ed. Barcelona: GG, 1999.
- SANTOS, M. Da sociedade à paisagem: o significado do espaço do homem. In: SANTOS, M. *Pensando o espaço do homem*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 37-45.
- SCHWARTZMAN, S. *et al. Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra: FGV, 2000.
- SPITTA, S. *Between two waters. Narratives of transculturations in Latin America*. Houston: Rice University Press, 1995.
- TSIOMIS, Y. *Le Corbusier - Rio de Janeiro: 1929-1936*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio de Janeiro, 1998.
- XAVIER, A. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo: Pini: Abea: Fundação Vilanova Artigas, 1987.

Received on March 27, 2002.

Accepted on May 29, 2002.