

# do\_co\_mo\_mo\_

brasil

#10

REVISTA



Dezembro  
2023

## DOCOMOMO Brasil / Diretoria Executiva gestão 2022/2023

Programa de Pós-Graduação em História da UFCG

Coordenadora Geral | **Alcília Afonso**

Secretário Executivo | **Ivanilson Pereira**

Tesoureiro | **Joelmir Marques**

Conselheiros Fiscais | **Alda Ferreira e Ricardo Paiva**

Colaboradores

Vice Coordenação | **Ceila Cardoso**

Relações Nacionais | **Celma Chaves**

Relações Internacionais | **Rudivan Cattani** (*Tesoureiro em exercício*)

Socialização em redes | **Alexandre dos Santos**

Conselho Consultivo

**Anna Beatriz Galvão** | do.co.mo.mo\_sp

**Carlos Eduardo Comas** | do.co.mo.mo\_rs

**Claudia Cabral** | do.co.mo.mo\_rs

**Fernando Diniz Moreira** | do.co.mo.mo\_pe

**José Pessoa** | do.co.mo.mo\_rj

**Luiz Amorim** | do.co.mo.mo\_pe

**Hugo Segawa** | do.co.mo.mo\_sp

**Maria Marta Camisassa** | do.co.mo.mo\_mg

**Renato da Gama-Rosa Costa** | do.co.mo.mo\_rj

**Revista Docomomo Brasil**, revista semestral online do Docomomo Brasil, é um periódico científico que tem por objetivo a divulgação dos trabalhos de pesquisa, análises teóricas, documentos, projetos e resenhas bibliográficas na área da documentação e preservação das diversas manifestações do movimento moderno. Seu conteúdo é acessado online através do endereço eletrônico [[revistabr.docomomobrasil.com](http://revistabr.docomomobrasil.com)].

O endereço eletrônico para contato é [[revistadocomomobrasil@gmail.com](mailto:revistadocomomobrasil@gmail.com)]

Copyright - 2023 DOCOMOMO Brasil

Os direitos de publicação desta revista são do DOCOMOMO Brasil.

Os textos publicados na revista são de inteira responsabilidade de seus autores.

---

Projeto gráfico original: **Ivanilson Pereira**

Desenvolvimento do projeto gráfico, diagramação e capa: **Ives Aguiar**

Imagem da capa: Foto Esplanada dos Ministérios, Brasília (DF) – Posse do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva em 1º de janeiro de 2023.

Foto: Ana Carolina Pellegrini

Dados Internacionais da Catalogação na Publicação (CIP)

---

Revista DOCOMOMO Brasil /vol.6, n.10 (2023) – Campina Grande: Associação de Colaboradores do Docomomo Brasil, 2023.

Semestral

ISSN 2594-8601

1. Arquitetura. 2. Urbanismo. 3. Pesquisa. I. Docomomo Brasil.

CDD 720

---

## Corpo Editorial

### Comissão Editorial

A Comissão Editorial é composta pelos docentes e pesquisadores:

**Helio Herbst** | PROARQ UFRJ / UFRRJ

**Marta Silveira Peixoto** | PROPAR UFRGS

**Ricardo Alexandre Paiva** | PPGAU+D UFC

### Conselho Editorial

**Ana Carolina Bierrenbach** | Universidade Federal da Bahia

**Ana Elísia Costa** | Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Ana Tostões** | Instituto Superior Técnico da Universidade de Lisboa

**Anna Beatriz Ayrosa Galvão** | Universidade Federal da Bahia | Escola da Cidade

**André Carinha Tavares** | ETH Zürich

**Beatriz Mugayar Kühl** | Universidade de São Paulo

**Carlos Eduardo Dias Comas** | Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Ceça Guimaraens** | Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Edson da Cunha Mahfuz** | Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**Fernando Diniz Moreira** | Universidade Federal de Pernambuco

**Flávio Carsalade** | Universidade Federal de Minas Gerais

**Frederico Rosa Borges de Holanda** | Universidade de Brasília

**Horacio Torrent** | Pontificia Universidad Católica de Chile

**Hugo Segawa** | Universidade de São Paulo

**Juan Calatrava** | Universidad de Granada

**Leonardo Barci Castriota** | Universidade Federal de Minas Gerais

**Maria Luíza Macedo Xavier de Freitas** | Universidade Federal de Pernambuco

**Maria Marta dos Santos Camisassa** | Universidade Federal de Viçosa

**Natalia Miranda Vieira de Araújo** | Universidade Federal de Pernambuco

**Nelci Tinem (in memoriam)** | Universidade Federal da Paraíba

**Nivaldo Andrade** | Universidade Federal da Bahia

**Renato Anelli** | Universidade de São Paulo

**Renato da Gama-Rosa Costa** | Fundação Oswaldo Cruz

**Ruth Verde Zein** | Universidade Presbiteriana Mackenzie

**Sônia Marques** | Universidade Federal da Paraíba

# SUMÁRIO

## Editorial

- 5** **ADEUS NÃO, ME DIGA ATÉ BREVE**  
Helio Herbst, Marta Silveira Peixoto e Ricardo Alexandre Paiva

## Artigo

- 9** **BRASÍLIA BRANCA, VERDE E VERMELHA: DEAMBULAÇÕES POR UMA CIDADE MODERNA**  
Maria Angélica da Silva

- 23** **CHÔMAGE: O RACIONALISMO DOS MESTRES NA FORMAÇÃO DA URBANÍSTICA DE LUCIO COSTA**  
Carla Conceição Barreto

- 37** **SERGIO BERNARDES E O SANATÓRIO DE CURICICA: UMA CONTRIBUIÇÃO PARA O PATRIMÔNIO MODERNO DA SAÚDE**  
Thaysa Malaquias de Mello, Ana M. G. Albano Amora

## Projeto

- 55** **CONSERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA. DECLARAÇÃO DE SIGNIFICÂNCIA CULTURAL DA CASA NIEMEYER**  
Mariana Ferreira Ramos Jubé, Flaviana Barreto Lira

- 71** **INTERVENÇÃO CONTEMPORÂNEA EM UMA EDIFICAÇÃO MODERNA: O CASO DA RESIDÊNCIA JOSÉ DA SILVA NETTO À LUZ DO CONCEITO DE AUTENTICIDADE**  
Marina Azevedo Lira Rolemberg, Ana Elisabete Medeiros, Oscar Luís Ferreira, Flaviana Barreto Lira

- 89** **EDIFÍCIO LINCK: INVESTIGAÇÃO PROJETUAL E HISTÓRICA DE UM EDIFÍCIO MULTIFAMILIAR DA ARQUITETURA MODERNA EM PORTO ALEGRE, RS.**  
Ana Elisa Souto

- 107** **FLEXIBILIDADE NA ARQUITETURA ESCOLAR EM PERNAMBUCO: UMA ANÁLISE DOS EDIFÍCIOS-TAPETE DA DÉCADA DE 1970**  
Larissa Morgana Leão Silva de Sousa, Fernando Diniz Moreira, Celina Borges Lemos

## ADEUS NÃO, ME DIGA ATÉ BREVE

A **Revista Docomomo Brasil** (ISSN 2594-8601) chega ao seu décimo número. Mais de vinte submissões de temática livre foram examinadas por mais de quarenta pareceristas em processo de avaliação duplo-cega. Deste total, foram aceitos sete trabalhos para a composição das seções **Artigo** e **Projeto**.

A seção **Artigo** apresenta ensaios que contribuem para a reflexão sobre os paradoxos da modernidade no Brasil e seus modos de expressão, em termos formais e técnicos. Os textos reconhecem o valor das ações de documentação e conservação do nosso patrimônio e o ideário expresso pelas narrativas consolidadas e pelas recentes revisões historiográficas.

Nesta seção encontram-se reunidos três ensaios, que abordam diferentes manifestações espaciais da modernidade arquitetônica, urbanística e paisagística brasileiras. Dois deles investigam questões relacionadas ao pensamento e à prática profissional de Lucio Costa, em diferentes momentos de sua vasta trajetória, sendo o Plano Piloto de Brasília direta ou indiretamente examinados pelos autores.

**Brasília branca, verde e vermelha:** deambulações por uma cidade moderna, abre a primeira seção da revista. O artigo, escrito por Maria Angélica da Silva, atravessa a história de Brasília por meio de alguns recortes em sua trajetória, ao tempo em que analisa o sonho de alcançar o novo que está presente no projeto e na construção da cidade. Para tanto, recorre a textos clássicos, como o Plano Piloto, mas também utiliza imagens e a literatura como formas de complexificar a questão. Tomando como fios condutores as três cores, a autora examina a concepção da cidade, contrapondo-a à teoria da arquitetura moderna, ao diálogo anunciado do artifício com a natureza e ao papel dos seus idealizadores e construtores, em busca de edificar uma capital de um país que se dizia vocacionado ao futuro. Os escritos e desenhos de Lucio Costa são postos em contraste com a paisagem dita vazia e a sua ocupação ao longo das décadas, aferindo em particular os limites do projeto em relação às condições oferecidas aos milhares de trabalhadores que vieram de todas as partes do Brasil para edificá-la, ao tempo que mostra as apropriações recentes dos seus espaços, em particular no contexto da celebração da última posse presidencial.

**Chômage:** o racionalismo dos mestres na formação da urbanística de Lucio Costa, de Carla Conceição Barreto, discute um período na vida profissional de Lucio Costa, denominado “chômage”, ocorrido entre 1932 e 1936, no qual dedicou-se a estudos da doutrina e obra de Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier. Mais particularmente, o artigo examina projetos realizados pelos mestres, observando-se de que modo contribuíram para a formação da urbanística de Lucio Costa. Barreto utilizou como método de análise as teorias, projetos e obras concebidas até 1936, bem como relatos sobre tal investigação na historiografia consolidada. Ao verificar as produções teóricas e projetuais dos arquitetos, a autora identifica que apenas parte das discussões dos mestres se mostram presentes na urbanística de Lucio Costa.

O ensaio **Sergio Bernardes e o Sanatório de Curicica:** uma contribuição para o patrimônio moderno da saúde, de Thaysa Malaquias e Ana M. G. Albano Amora, encerra a seção **Artigo**, tendo como objeto de estudo o Sanatório de Curicica, projetado pelo arquiteto brasileiro Sergio Wladimir Bernardes e inaugurado em 1952 na cidade do Rio de Janeiro. As autoras analisam a obra como um marco na arquitetura moderna da saúde, explorando o valor patrimonial do conjunto, bem como sua concepção enquanto um lugar de memória da saúde a partir de contribuições lançadas por Alois Riegl, Françoise Choay e Pierre Nora, destacando seu papel na história da luta contra a tuberculose no Brasil. O estudo identifica várias dimensões de valor nesse contexto, tais como a importância do complexo como resultado de um processo social, sua contribuição para o estabelecimento de princípios de racionalidade projetual e construtiva na arquitetura hospitalar moderna, e o seu papel como referência histórica na atuação dos arquitetos modernos no combate à tuberculose. Além disso, Malaquias

e Amora enfatizam a relevância do Sanatório de Curicica para os estudos de arquitetura, como um monumento moderno e como um documento que fornece dados relevantes sobre o desenvolvimento da arquitetura hospitalar e da saúde pública no Brasil.

A segunda seção, intitulada **Projeto**, apresenta experiências de intervenção, conservação e restauração em edificações, sítios e unidades de vizinhança, discutindo-se os princípios que nortearam tais procedimentos em suas dimensões materiais, históricas, simbólicas e técnicas, suas condições de uso e ocupação. Neste processo, são investigados o envolvimento e a participação dos diversos atores sociais nos processos projetuais.

Nesta seção são apresentados quatro artigos. Dois deles se debruçam sobre o tema da habitação unifamiliar, tendo como objeto de estudo intervenções realizadas em duas residências implantadas em Brasília, fato a ressaltar uma escolha editorial que objetiva confrontar diferentes aproximações com o tema patrimonial. Os outros dois textos, neste mesmo viés, examinam contribuições lançadas por projetos implantados no Sul e no Nordeste brasileiro. Vistos em conjunto, os quatro ensaios apontam para questões relevantes para o entendimento da diversidade cultural que caracteriza a pluralidade da arquitetura brasileira.

**Conservação da Arquitetura Moderna.** Declaração de Significância Cultural da Casa Niemeyer abre a segunda seção da revista. O artigo, escrito por Mariana Ferreira Ramos Jubé e Flaviana Barreto Lira, examina um emblemático exemplar moderno – a casa do arquiteto implantada no Plano Piloto de Brasília. A obra residencial, projetada em 1960, é dotada de diversos atributos que evidenciam o cerne da arquitetura residencial moderna brasileira: a colonialidade. Por essa razão, seu estudo é relevante para os campos da historiografia e do patrimônio arquitetônico nacional. Atualmente, a residência, pertencente à Universidade de Brasília desde a década de 1980, não tem recebido os merecidos cuidados para a sua conservação, possibilitando a realização de reformas que ignoram os elementos basilares à manutenção da autenticidade e integridade do bem. Visando contribuir para o equacionamento de futuras intervenções projetuais, o ensaio de Jubé e Lira expõe o processo de elaboração e validação da declaração de significância cultural do objeto selecionado, inexplicavelmente pouco conhecido e discutido pela historiografia brasileira.

○ artigo **Intervenção contemporânea em uma edificação moderna:** o caso da residência José da Silva Netto à luz do conceito de autenticidade, de Marina Azevedo Lira Rolemberg, Ana Elisabete Medeiros, Oscar Luís Ferreira e Flaviana Barreto Lira, discute um exemplo da produção residencial de João Filgueiras Lima (Lelé) dos anos 1970, cuja relevância pode ser aferida pela valorização do concreto armado, pelo partido que preza pela definição de áreas e pela vista desimpedida para o Lago Paranoá. A casa efetivamente construída sofreu modificações que divergem consideravelmente da intenção inicial proposta. O projeto de 2019, elaborado pelo escritório Arquitetnik, alterou, por exemplo, a relação da obra com seu entorno imediato, acrescentando uma passarela de vidro à área externa, além de anexar um bloco de “cozinha gourmet”. Após essa intervenção, a casa ainda pode ser considerada um exemplar autêntico da arquitetura moderna? Lira, Medeiros e Ferreira se propõem a analisar a trajetória da residência José da Silva Netto à luz do conceito de autenticidade na preservação da arquitetura moderna. O ensaio parte de referenciais teóricos sobre a definição de autenticidade e sobre premissas de conservação da arquitetura moderna para, em seguida, estudar o projeto original e aquele elaborado mais recentemente, de maneira a melhor compreender os impactos desta última sobre a autenticidade da obra.

**Edifício Linck:** investigação projetual e histórica de um edifício multifamiliar da arquitetura moderna em Porto Alegre, RS, de Ana Elisa Souto, aborda a tipologia de edifícios de apartamentos, em decorrência de sua importância para a arquitetura moderna em diferentes latitudes. Mais particularmente, o artigo se concentra na experiência moderna brasileira, analisando a obra residencial de Emil Bered no sul do país, na cidade de Porto Alegre. Uma de suas obras mais significativas é o edifício Linck (1952), primeiro projeto

de grande porte desenvolvido em parceria com Roberto Veronese e Salomão Kruchin. Emil Bered (1926-), arquiteto natural de Santa Maria, que conquistou reconhecimento a partir da década de 1950, quando a produção arquitetônica moderna no Rio Grande do Sul ganhou destaque. O artigo realiza uma análise projetual e histórica com o intuito de identificar influências e contribuições na construção de uma identidade moderna gaúcha, que revela, além de referências corbusianas e da “Escola Carioca”, influências da arquitetura produzida no Uruguai. Embora se fale amplamente da produção da arquitetura moderna no eixo Rio-São Paulo, amplamente difundida entre os anos 1930 e 1960, é crucial reconhecer que a produção de arquitetura moderna de alta qualidade e relevância floresceu para além deste epicentro geográfico, como é o caso da produção gaúcha.

Encerrando a seção **Projeto**, o artigo **Flexibilidade na arquitetura escolar em Pernambuco**: uma análise dos edifícios-tapete da década de 1970, de Larissa Morgana Leão Silva de Souza, Celina Borges Lemos e Fernando Diniz Moreira, trata da produção de edifícios escolares na Região Metropolitana do Recife na década de 1970, derivada das diretrizes do escritório MM Roberto para escolas em zonas economicamente desfavorecidas do Nordeste. Essas escolas apresentam filiação ao conceito de edifício-tapete, cunhado pela arquiteta Alison Smithson para designar estruturas cujas principais características são a desierarquização e a extensibilidade. Além de contextualizar o surgimento dessas escolas no contexto da Ditadura Civil-Militar, com as novas políticas educacionais e a criação do Programa de Expansão e Melhoria do Ensino Médio (PREMEM), o artigo divulga uma produção arquitetônica pouco conhecida pela historiografia da arquitetura. O texto é apoiado por uma revisão bibliográfica e aborda o objeto de estudo por meio do mapeamento e análise dos projetos escolares e seus princípios de flexibilidade. Seus resultados apontam para o alinhamento de algumas dessas escolas ao modelo de edifício-tapete e o bom aproveitamento dos recursos de flexibilidade pelos projetos avaliados.

Em síntese, acreditamos que esta publicação reúne um significativo conjunto de ensaios que assinalam a imperiosa necessidade de se examinar a produção moderna arquitetônica, urbanística e paisagística sob diferentes enfoques. Por um lado, tendo em vista a oportunidade de se examinar contribuições desconhecidas ou colocadas à margem pela historiografia tornada hegemônica. Por outro, pelo compromisso de se revisitar as narrativas consagradas, uma vez que o passado só pode ser entendido como resposta a perguntas que nos inquietam no presente.

O futuro, nesta mesma chave de leitura, deve ser visto a partir das múltiplas possibilidades que se abrem no presente. Nesta perspectiva, com a sensação de dever cumprido, Helio Herbst e Marta Peixoto se despedem da equipe editorial da **Revista Docomomo Brasil**, conforme estabelecem as normas do periódico e assumem novos desafios para a produção editorial e para o porvir da seção brasileira do Docomomo, sempre em defesa da nossa cultura.

Boa leitura crítica!

**Helio Herbst**

(PROARQ UFRJ | UFRRJ)

**Marta Silveira Peixoto**

(PROPAR | UFRGS)

**Ricardo Alexandre Paiva**

(PPGAU+D | UFC)



## BRASÍLIA BRANCA, VERDE E VERMELHA: deambulações por uma cidade moderna

*WHITE, GREEN AND RED BRASÍLIA:  
wanderings through a modern city*

*BRASÍLIA BLANCA, VERDE Y ROJA:  
paseos por una ciudad moderna*

### MARIA ANGÉLICA DA SILVA

*Doutora, Professora titular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Alagoas, Bolsista de Produtividade do CNPq, mas.ufal@gmail.com*

#### RESUMO

O texto busca atravessar a história de Brasília focando em alguns momentos da sua trajetória, ao tempo em que analisa o sonho de alcançar o novo que está presente no projeto e construção da cidade, usando para isto, textos clássicos, como o Plano Piloto, mas também imagens e a literatura como formas de complexificar a questão. Tomando como fios guias, três cores, observa-se em especial a proposta da cidade versus a teoria da arquitetura moderna, o diálogo anunciado do artifício com a natureza e o papel dos seus idealizadores e construtores, em busca de edificar uma capital de um país que se dizia vocacionado ao futuro. Os escritos e desenhos de Lúcio Costa são postos em contraste com a paisagem dita vazia e a sua ocupação através das décadas, aferindo em particular os limites do projeto com relação às condições oferecidas para os milhares de trabalhadores que vieram de todas as partes do Brasil para edificá-la, ao tempo que mostra as apropriações recentes dos seus espaços, em particular no contexto da celebração da última posse presidencial.

**PALAVRAS-CHAVE:** *arquitetura moderna brasileira; história de Brasília; Clarice Lispector; candangos; Brasília e a reconstrução atual do país*

#### ABSTRACT

*The text seeks to go through the history of Brasília, focusing on some moments of its trajectory, while analyzing the dream of achieving the new that is present in the city's design and construction, using for this, classic texts, such as the Plano Piloto, but also images and literature as ways of complexifying the issue. Taking three colors as guides, it is observed, in particular, the proposal of the city versus the theory of modern architecture, the announced dialogue between artifice and nature and the role of its creators and builders, in the search for constructing a capital of a country which was said to be aimed at the future. Lúcio Costa's writings and drawings are contrasted with the so-called empty landscape and its occupation over the decades, particularly assessing the limits of the project in relation to the conditions offered to the thousands of workers who came from all parts of Brazil to build it, while showing the recent appropriations of its space, particularly in the context of the celebration of the last presidential inauguration.*

**KEYWORDS:** *Modern Brazilian architecture; history of Brasília; Clarice Lispector; candangos; Brasília and the current reconstruction of the country*

## RESUMEN

*El texto pretende recorrer la historia de Brasilia, centrándose en algunos momentos de su trayectoria, al tiempo que analiza el sueño de alcanzar lo nuevo que está presente en el diseño y la construcción de la ciudad, utilizando textos clásicos como el Plan Piloto, pero también imágenes y literatura como formas de complejizar la cuestión. Utilizando como hilos guías, tres colores, observamos en especial la propuesta de la ciudad frente a la teoría de la arquitectura moderna, en el diálogo anunciado entre artificio con la naturaleza y el papel de sus creadores y constructores, en la búsqueda de una capital para un país que pretendía estar destinado al futuro. Los escritos y diseños de Lúcio Costa se contrastan con el paisaje llamado vacío y su ocupación a lo largo de las décadas, evaluando en particular los límites del proyecto en relación con las condiciones ofrecidas a los miles de trabajadores que vinieron de todo Brasil para construirlo, al tiempo que se muestran las recientes apropiaciones de su espacio, en particular en el contexto de la celebración de la última posesión presidencial.*

**PALABRAS CLAVES:** *Arquitectura moderna brasileña; Historia de Brasilia; Clarice Lispector; candangos; Brasilia y la reconstrucción actual del país*

## BRANCO

“A criação não é uma compreensão, é um novo mistério.”  
(LISPECTOR, 1999, p.41).

Ano de 2023. Não estamos celebrando exatamente nenhum aniversário especial da capital do país. Mas com ou sem efemérides, Brasília merece ser constantemente revisitada. Ela avança nas décadas sendo alvo de muitos questionamentos. Não só no âmbito da história da arquitetura e urbanismo universal, por ser possivelmente a mais significativa capital edificada em moldes modernos do mundo, mas também no próprio contexto da história brasileira, por se constituir a narrativa edificada de um importante momento da trajetória do país. Mostra-se os limites desta ambição, da vontade de perseguir o desenvolvimento, de criar uma identidade brasileira, aderente a um processo de superação de um “atraso” acumulado nos períodos de colonização e de império.

Quando agora, na atualidade, todos estes anseios se colocam em xeque – desenvolvimento, crescimento, modernização, colonialismo – visitar Brasília se inclui no conjunto das ações emergentes contemporâneas que demandam ser efetivadas.

Brasília expressa enfaticamente tudo que lhe serve como epítome: criatividade, novidade, renovação, mas também se qualifica por outras condições que certamente buscou enfrentar ou superar: artifício, desigualdade, miséria. Desde o seu ato fundador misturou brasileiros, espacialidades, memórias e histórias, num grande caldo de culturas, de passados, presentes e futuros.

Vamos tentar atravessar Brasília com perturbações do presente. E para isso, escolhemos um caminho de análise da sua paisagem pautado por brancos, verdes e vermelhos. Cores são espraiamentos de feixes de fótons, de ondas, de luzes, de frequências, mas também servem de acesso a todo um universo de demandas subjetivas que falam de percepções, sentimentos, emoções. Elas se relacionam inclusive com a questão da aparência, do evitar a feiura, se consultamos o velho dicionário de Raphael Bluteau (1712-1728, v.1, p. 328). Assim, por séculos, cores desfilam em bandeiras, uniformes, brasões, nas figuras do zodíaco. Prosseguem tematizando questões contemporâneas, sinalizando campanhas de conscientização diversas, como quando denominamos setembro de amarelo, o outubro de rosa, o dezembro laranja, chegando no arco-íris da bandeira de equidade de gênero. Dar cor é animar. Dar vida. Parece, inclusive, haver possibilidade de se conectar cor, *cordis* e coração.

Quando se trata de frequentar a palheta de cores no campo da arquitetura e do urbanismo modernos, esta vem sob a direção do branco. Há complexas e profundas motivações quando esta cor é eleita como preferencial. Não que outras cores não tenham frequentado os ambientes da produção moderna. Encontramos certamente a presença delas em diversas experiências icônicas, como por exemplo as produzidas pelo movimento De Stijl e mesmo nas obras mais significativas de Le Corbusier. Em geral, quando se colore a arquitetura moderna, convocam-se as cores básicas, primárias, aplicadas sem nuances e dentro de determinado perímetro previamente reservado a elas, sempre engajadas na composição volumétrica. Portanto, a cor diversa do branco comparece na cena moderna sob um certo controle.

O branco sugere, a princípio, querer neutralizar a emoção da cor. Acorda imediatamente várias ligações simbólicas, como por exemplo, o tema do puro e do verdadeiro. Verdade das formas, das tecnologias, dos materiais a serem empregados. Pois se pretende, no moderno, abolir práticas que são identificadas como atos de camuflagem, como a demanda por revestimento, por uma decoração que cubra falhas técnicas, por um volume que tenta ser mais grandioso do que é. A ideia de uma pauta estilística do moderno de fato seria um equívoco já que se almeja justamente superar a ideia de estilo. A pretensão é estar perto da verdade e da clareza, que serviriam para que os espaços

habitados se liberassem de muitas amarras criadas ou alimentadas em especial, durante o século XIX.

Nas páginas de Walter Benjamin, que tão bem retratou o universo daquele século, encontramos uma série de pistas no que tange à arquitetura:

[...] é preciso compreender o habitar, em sua forma mais extrema, como um modo de existência do século XIX. A forma primeva de todo habitar é a existência não numa casa, mas num casulo. Este traz a impressão de seu morador. A moradia transforma-se, no caso mais extremo, em um casulo (BENJAMIN, 2009, p. 255).

Justo ao contrário, a arquitetura moderna não pensa em casulo. Pensa em abertos.

O século XIX, como nenhum outro, tinha uma fixação pela moradia. Entendia a moradia como o estojo do homem, e o encaixava tão profundamente nela com todos os seus acessórios que se poderia pensar no interior de um estojo de compasso, onde o instrumento se encontra depositado com todas as suas peças em profundas cavidades de veludo, geralmente de cor violeta. Não existiria um só objeto para o qual o século XIX não tenha inventado um estojo. Para relógios de bolso, chinelos, porta-ovos, termômetros, baralhos – e, na falta de estojos, capas protetoras, passadeiras, cobertas e guarda-pós. O século XX, com sua porosidade e transparência, seu gosto pela vida em plena luz e ao ar livre, pôs um fim à maneira antiga de habitar. (BENJAMIN, 2009, p. 255)

A arquitetura moderna descartou estas caixas e fez um grande esforço no sentido do que foi chamado “a verdade dos materiais”. Descapar tudo. Deixar que a arquitetura se tornasse leve, sem invólucros. Se possível, nua. Pois até mesmo o vestuário que cobre os corpos dos humanos está sendo simplificado naquele momento. Este pacto não só atua na moda, mas atinge o design de mobiliário e de objetos de uma forma geral.

Se por um lado há um desatar das amarras com o século XIX, por outro, alguns pressupostos se mantêm como por exemplo, a higienização. O limpo é perseguido como uma demanda necessária à saúde física e mental, como no século anterior. Para a casa, para a cidade. E assim, neste caso, as premissas do século limpo se prolonga trazendo mais uma razão para uso do branco e do transparente, ou seja, a situação onde se atinge quase a invisibilidade da matéria.

O conceito de pureza é vinculado não só a conteúdos teóricos, mas se estende à forma. Livre de decoração, os volumes ganham importância em si mesmos. Assume-se que a arquitetura é um objeto tridimensional, portanto não há que se priorizar nenhum dos seus lados, como se fazia, na prática corrente, com a eleição de uma fachada principal. Ao descarte dos elementos que simplesmente criavam peles artificiais, segue-se como consequência, a exposição franciscana da estrutura: pilares, vigas, paredes, aberturas, tudo na sua forma desembrilhada.

Mesmo a linguagem tradicional da arquitetura, vinculada à porta, janela, telhado, desaparece sob a inclemente busca pela pureza. Pois a ideia de “caráter” que tanto frequenta a linguagem estilística convencional proeminente no século XIX, e que justificava uma série de elementos decorativos que ajudavam a identificar programas – casa, igreja, escola, hospital – vão ser banidos. Distinguir a igreja pela torre e a casa pelo telhado? Cobrir o vidro das janelas por cortinas para quê? Tapetes, só se for para fazer da casa algo que se leva debaixo do braço. Simples, descartável.

Chegamos no ápice da neutralidade com a transparência. O vidro é o elemento fundamental para que a arquitetura enfrente seu maior desafio rumo à limpeza, brancura e pureza. A arquitetura moderna quer desmanchar o que em geral caracteriza o lugar habitado: a fronteira estabelecida por muros. Com o vidro, as paredes estão condenadas a desaparecer. Tijolos e outros materiais que construíam a barreira entre interior e exterior se dissipam, engolidos pelas aberturas. Almeja-se o domínio dos vazios sobre os cheios, com a ampliação de portas e janelas até que virem quase uma única e longa superfície transparente. Casas de vidro que nada têm a esconder.

Também se torna desnecessário um anúncio que realize a identificação funcional de um edifício. Ele diz por si mesmo o que é, sem placas, como brinca Venturi em “Aprendendo com Las Vegas” (2003, p. 186), obra que inaugura a crítica pós moderna e assim retoma a parede, a cenografia, o simulacro. Venturi convida a Pop Art a derrotar o branco. Mas então, já se trata de um outro contexto...

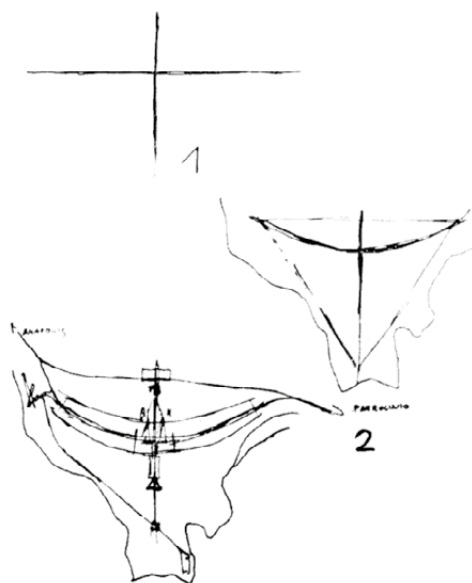
No moderno, não há segredo, não há que se preservar uma intimidade. Há uma vida urbana que transcorre de dentro para fora, sem fronteiras. O *flâneur* não olha interiores de casas, mas vitrines.

E assim nos encaminhamos para Brasília. Iluminada pelo branco, presente praticamente em todos os seus monumentos. E quando não há o volume branco, o vidro impera em torres ou nos palácios que deslizam levemente seus elementos portantes sobre uma transparência líquida. O arquiteto moderno trata os edifícios como barcos, naturalmente afeito às águas.

Está se travando um forte combate ao falso, ao feio ao desarmônico, ao caótico, à mentira, ao antigo. Brasília tem a incumbência de projetar um novo Brasil, evidenciando o vínculo entre espacialidade e ética. O novo, que se configura meta, parecia à época à altura das mãos, em tempos pródigos em entusiasmo quando, além da cidade, se implanta um parque industrial e o país celebra ser vencedor no futebol e do concurso Miss Universo.

Os volumes em Brasília são plácidos, calmos, traduzindo o desejo de Lúcio Costa de atingir uma monumentalidade discreta. No famoso Plano Piloto, onde não impera a escrita formal e desenhos gráficos precisos, como produzem os outros concorrentes, vê-se uma poética textual ela mesma simples, pontuada por finos croquis, verbalizando em texto e imagens a clareza da proposta (COSTA, apud XAVIER, p. 278).

Figura 1: Croquis do Plano piloto de Brasília



Fonte: COSTA, 1995, p. 284.

Não se evita, porém, os ecos do passado. A nação brasileira, recém-saída do mundo da escravidão, vê por um lado, uma grande herança que quer esquecer, mas que antes disso, precisa ser processada. Almeja futuros, mas também se sente na incumbência de olhar para trás. Como se sabe, Lúcio Costa anuncia o plano através dos atos de tomar posse e do desbravar que remetem ao contexto colonial (COSTA, apud XAVIER, p. 204).

Este famoso anúncio bandeirante, que à época não se submete a nenhuma crítica, ganha, mais tarde, sonoridade, com a famosa Sinfonia da Alvorada (MORAES; JOBIM, 1960). A Bossa Nova é nova, mas não descarta seus vínculos com a tradição do samba e segue compondo música, agora baixinho, no enquadramento proporcionado pelos apartamentos vítreos de Copacabana, Ipanema e Leblon.

No entanto, Vinicius de Moraes e Tom Jobim resolvem deixar a chamada “cidade maravilhosa” e vão viajar cerca de 1.300km por estradas precárias, num fusquinha, carro que vai ganhar grande popularidade, naquele momento.

Com isso, em 1956, surgiu o primeiro carro de fabricação brasileira, o Romi-Isetta, que seria produzido até 1961. Já o automóvel mais famoso desse período, fabricado pela Volkswagen e apelidado de “Fusca”, teve seu primeiro exemplar brasileiro lançado em 1959.” (DIAS et al, 2011: p.113).

E assim, o diplomata-poeta e o músico bossanovista cruzam a distância ente as duas capitais para fazerem parte fisicamente daquele movimento. A Sinfonia traz os escritos dos poetas mas também evoca citações de Niemeyer e Lúcio Costa. O primeiro apresenta a cidade “como uma mensagem permanente de graça e poesia”. A palavra novo comparece 5 vezes na Sinfonia. A palavra branca ou brancas, 8 vezes. A palavra pura, 4 vezes. Desejos de pureza se confundem com a celebração de inícios. Demanda-se que a arquitetura se destaque “como que flutuando na imensa escuridão do planalto...” A cor unívoca, dissipando o escuro, justifica o trabalho imenso para edificar o branco, o leve, o puro.

Foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios.

- E 1 milhão de metros cúbicos de brita foi necessário, e quatrocentos quilômetros de laminados, e toneladas e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários! Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do Norte! 60 mil candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplinar, polir, erguer as brancas empenas...

- Ah, as empenas brancas!

- Como penas brancas...

- Ah, as grandes estruturas!

- Tão leves, tão puras... (MORAES; JOBIM, 1960).

Mas o poema de fato, se inicia como o Plano Piloto, narrando um ato de conquista. Versos desfilam um após outro a epopeia bandeirante, não muito diferente da enfrentada pelo *self made man* norte-americano, na conquista do Oeste. Na letra habitam muitas cores que chegam quando se trata de descrever a cena natural. É o escuro, a própria natureza que haverá de ser sobrepujada pela plasticidade do branco.

No princípio era o ermo  
Eram antigas solidões sem mágoa.  
O altiplano, o infinito descampado  
No princípio era o agreste:  
O céu azul, a terra vermelho-pungente  
E o verde triste do cerrado.  
Eram antigas solidões banhadas  
De mansos rios inocentes  
Por entre as matas recortadas.  
Não havia ninguém. A solidão  
Mais parecia um povo inexistente  
Dizendo coisas sobre nada.  
Sim, os campos sem alma  
Pareciam falar, e a voz que vinha  
Das grandes extensões, dos fundões crepusculares (MORAES;  
JOBIM, 1960).

A cena é descrita salientando também os atributos do vazio. Os ermos, os rios, os campos, definem um não lugar, ou melhor, um lugar a ser desbravado. Sequer há clemência com relação ao cerrado. Afaga-se o sonho da própria floresta amazônica ser vencida por uma estrada. O verde é triste. Os campos, sem alma. As extensões, crepusculares. As matas estão ali para serem sobrepujadas pela ação humana.

Mas de fato existia este ermo? Como falar da ausência de habitantes se ali estavam muito antes os Xavantes, perseguidos pelos bandeirantes na busca por minas de ouro e esmeralda nos interiores de Goiás? Estes desbravadores fundam núcleos de povoamento. Será ali instalada Planaltina, em 1859. Antes dela, já havia a freguesia de São Sebastião de Mestre d'Armas, em 1811.

E assim, vão se descobrindo outros pés palmilhando aquelas terras longínquas antes dos novos bandeirantes. Inclusive, os chamados pioneiros não hesitaram em destruir parte do legado dos bandeirantes antigos. Um pedaço da sede urbana de Planaltina ficou incorporada ao Distrito Federal, que ali abrigou os setores educacional, recreativo, hospitalar, de oficinas etc., incluindo parte do campus da Universidade de Brasília (ver PALAZZO, 2015). Uma outra parte do município ficou fora do quadrilátero do Distrito Federal, continuando a pertencer ao estado de Goiás. Manteve o nome de Planaltina, mas popularmente ficou conhecida como Brasilinha. Além de Planaltina, fala-se de Brazlândia, hoje região administrativa do Distrito Federal. Criada em 1933, pertencia à área rural do município goiano de Luziânia. (AGÊNCIA BRASÍLIA, 2019)

Inicia-se a construção da cidade, o que demandou extenso contingente de mão de obra. Vieram os engenheiros e arquitetos, vieram poetas como Tom e Vinícius. Mas também, e sobretudo, os chamados candangos. De ônibus, a pé, de inúmeras partes do país. Acerca da denominação candango, explica-se ser palavra nascida na África. Uma corruptela de candongo, termo da língua quimbundo ou quilombo usada pelos bantos do Sudoeste de Angola para denominar os portugueses que traficavam pessoas, ou seja, gente ruim, ordinária, perversa. No começo, candango era o trabalhador, mão de obra braçal. Depois passou a denominar os pioneiros em geral. (TIMES BRASÍLIA, 2021)

Para essas populações, não havia uma destinação habitacional determinada. Assim, Brasília não conseguiu alcançar a meta de evitar segregações, como almejava Lúcio Costa. Apesar da cor branca, da pureza, os contrastes foram surgindo e quando possível, sendo abafados. Um outro país, imenso, pobre, periférico, pulsava não só longe, mas no coração de Brasília, intocado por uma noção de progresso que não questionava os abismos sociais.

## VERDE

Benjamin, em citação já mencionada, fala de um século XX atrelado ao “gosto pela vida em plena luz e ao ar livre”, que presenciava acontecer em Paris. Brasília se situa sob um céu de horizontes largos, “construção com espaço calculado para as nuvens” (LISPECTOR, 1999, p. 41-42). Isto não impediu que toda uma paisagem natural fosse desmanchada, com a destruição de larga parte do cerrado, vegetação nativa do lugar. Lúcio Costa, mais tarde, dirá que tivera a intenção de manter a vegetação local, “com o objetivo de acentuar o contraste da parte civilizada, de comando do país, com a natureza agreste do cerrado.” (I SEMINÁRIO..., 1974, p. 25). Continua dizendo que “o cerrado representaria o povo, a massa de gente sofrida, que estaria ali junto ao poder da democracia que lhe é oferecido. Essa ideia foi logo destruída, sem querer, pelas máquinas de terraplanagem”. (I SEMINÁRIO..., 1974, p. 25)

A presença do verde surge em várias partes do Plano Piloto. A importância dos jardins, em geral, surge a partir da sua recordação acerca da Inglaterra. Menciona extensos gramados e literalmente o *mall* dos ingleses, que de fato, além de ter como sinônimo, uma área de comércio, também significa um passeio público sombreado. “Ao longo dessa esplanada – o Mall, dos ingleses –, extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias.” (COSTA, apud XAVIER, p. 268)

Evita-se o centro geométrico da cidade como local de se implantar a parte mais significativa da capital. Os prédios mais importantes da administração federal, como congresso e câmara, terão como fundo o horizonte, o largo céu do cerrado provendo azuis e nuvens para as brancas construções. Nem o cerrado nem o povo tinha lugar na cidade branca.

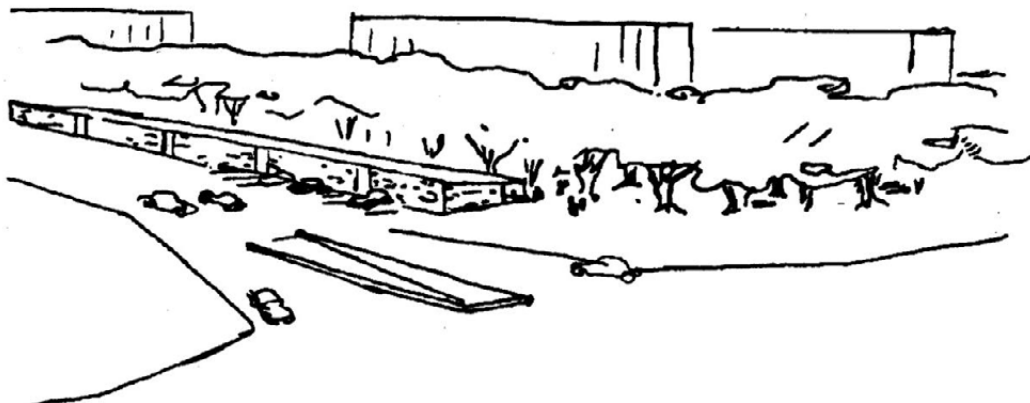
Esperei pela noite como quem espera pelas sombras para poder se esgueirar. Quando a noite veio percebi com horror que era inútil: onde eu estivesse eu seria vista. O que me apavora é: vista por quem? – [Brasília] foi construída sem lugar para ratos. (LISPECTOR, 1999, p. 41)

Os edifícios dos ministérios perfilados nas laterais do extenso gramado garantem, como soldados, a visão sem barreira da Praça dos Três Poderes, construindo um longo cone perspectivado. “Por mais perto que se esteja, tudo aqui é visto de longe”. (LISPECTOR, 1999, p. 43)

E o verde continua pontuando o Plano Piloto quando acessamos a descrição das superquadras.

Quanto ao problema residencial, ocorreu a solução de criar-se uma sequência contínua de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, e emolduradas por uma larga cinta densamente arborizada, árvores de porte, prevalecendo em cada quadra determinada espécie vegetal, com chão gramado e uma cortina suplementar intermitente de arbustos e folhagens, a fim de resguardar melhor, qualquer que seja a posição do observador, o conteúdo das quadras, visto sempre num segundo plano e como que amortecido na paisagem. Disposição que apresenta a dupla vantagem de garantir a ordenação urbanística mesmo quando varie a densidade, categoria, padrão de qualidade arquitetônica dos edifícios, e de oferecer aos moradores extensas faixas sombreadas para passeio e lazer, independentemente das áreas livres previstas no interior das próprias quadras (COSTA, apud XAVIER, p. 272-273).

Figura 2: Croqui da superquadra



Fonte: COSTA, 1995, p. 292.

Se o branco e o vidro despojam a capital de vestes, de uma forma inesperada, a vegetação serve para “vestir” as quadras, deixando que os blocos sejam vistos a partir dos recortes das copas das árvores. Trata-se de um reforço vegetal, já que internamente, surgem os canteiros e jardins para o uso dos moradores.

“Ao fundo das quadras estende-se a via de serviço para o tráfego de caminhões (...), reservando-se uma faixa de terreno, equivalente a uma terceira ordem de quadras, para floricultura, horta e pomar.” (COSTA, apud XAVIER, p. 273)

Portanto, a vegetação surge como matéria arquitetônica e urbanística. Não a vegetação do cerrado, torta, irregular, submetida a perfis diversos segundo períodos de chuva ou estiagem, mas a dos enormes gramados, civilizados, ordenados, provendo espaçamento para que cada árvore possa exibir plenamente a sua copa. Estas surgem distantes entre si mas enfileiradas. Os arbustos igualmente se dispõem em composição geométrica, em blocos de coesos de mesmas espécies mas mais ainda as plantas delicadas, que portam flores. Estas deixam de ser cada uma, única, para se tornarem tapetes coloridos e uniformes.

“Se tirassem meu retrato em pé em Brasília, quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem.” (LISPECTOR, 1999, p. 42)

Quanto às casas, deveriam ser construídas em grandes lotes, longe uma das outras, de forma a se destacarem em “setores ilhados, cercados de arvoredo e de campo” (COSTA, apud XAVIER, p. 275).

A influência britânica continua quando fala dos cemitérios. Para os que partem, também se oferece chão de grama e arborizado, “com sepulturas rasas e lápides singelas, à moda inglesa, tudo desprovido de qualquer ostentação.” (COSTA, apud XAVIER, p. 275- 276). Portanto, de todos os lados, garante-se o encontro da população com jardins, hortas, pomares. Mas não quintais. Não há lugar para canto, esquina, esconderijo, fundos.

“Brasília tem árvores. Mas ainda não convencem. Parecem de plástico.” (LISPECTOR, 1999, p. 46)

Apesar da crítica de que Brasília foi uma cidade planejada para automóveis, é corrente nos escritos de Lúcio Costa a afirmação de querer restituir o chão ao pedestre. E sempre que se fala neste chão, ressalta a necessidade da sombra e da vegetação. Menciona que Brasília é uma cidade parque. Ecoam ideias de Ebenezer Howard da Cidade Jardim e seus desdobramentos posteriores no Plano de Londres e nas *new towns* inglesas. Tal memória também é citada por Jayme Zettel, chefe do Departamento de Urbanismo da

Novacap que acompanhou os planos para as primeiras cidades-satélites. (DERNTL, 2010, p. 126)

## VERMELHO

Inúmeras vezes encontramos nos registros de Lúcio Costa, recomendações acerca do lugar a ser provido para as populações de baixa renda na nova capital. Mas o fato é que a cidade branca e verde não conseguiu o totalmente novo, repetindo as práticas urbanas ferozes encontradas nas outras cidades brasileiras, planejadas ou não. Terminada a obra, os que construíram os prédios brancos, os jardins, as superquadras, os palácios, foram dirigidos a locais periféricos, ou simplesmente expulsos da cidade.

Havia um desejo de coexistência das classes como diz o texto do Plano Piloro, de um “conforto social a que todos têm direito” (COSTA, apud XAVIER, p. 275). O urbanista se coloca contra o surgimento de favelas mas isto não se viabiliza. Já durante a construção da cidade, expõe-se a dificuldade de moradia para milhares de trabalhadores. A primeira alternativa para esses sem-teto foi instalarem-se nas proximidades dos acampamentos das construtoras ou em ocupações na beira do lago, como a Vila Amaury, fundada no final de 1957.

O lago Paranoá é artificial e foi idealizado por Auguste François Marie Glaziou, mais conhecido por suas obras realizadas no Rio de Janeiro, como as reformas do Passeio Público, da Quinta da Boa Vista e do Campo de Santana. Quando integrou a Comissão Cruls, elaborou a sua solução técnica através da edificação de uma barragem no rio Paranoá. (ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL, 2021)

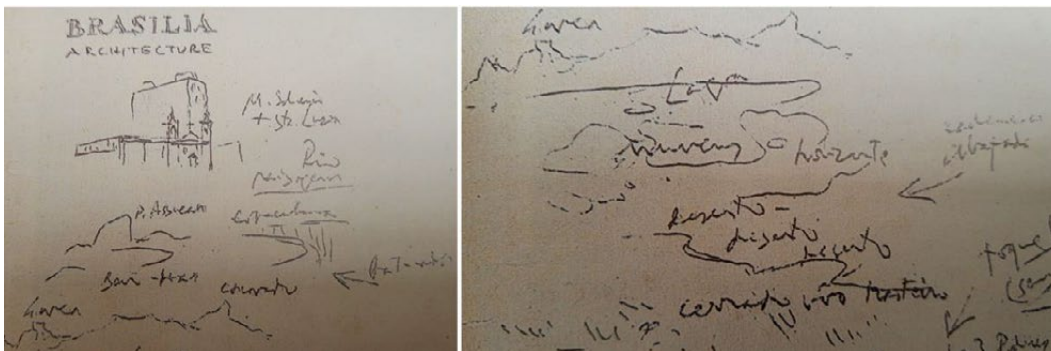
No plano, Lúcio Costa deixa claro a importância de cuidar do seu entorno. “Evitou-se a localização dos bairros residenciais na orla da lagoa, a fim de preservá-la intacta, tratada com bosques e campos de feição naturalista e rústica para os passeios e amenidades bucólicas de toda a população urbana” (COSTA, apud XAVIER, p. 276). As bordas do lago ficariam reservadas para clubes, restaurantes etc.

Mas a Vila Amaury ali se instalou, usufruindo das vantagens de se localizar perto de uma fonte de água, especialmente cara na Região Centro-Oeste, caracterizada por longa estação de seca, baixíssima umidade e temperaturas altas. O acampamento recebe o apelido de “Sacolândia”, pois seus barracos eram de feitos de sacos de cimento e madeira. Posteriormente, adotou-se o nome Vila Amaury, homenageando um funcionário da NOVACAP, Amaury Almeida, que lutara por direitos de habitação para os trabalhadores. A vila chegou a ter escola e outros equipamentos, crescendo como uma micro cidade precária dentro da cidade monumental.

Mas, em setembro de 1959, as comportas do Lago Paranoá foram fechadas, provocando a inundação da Vila Amaury. Da noite para o dia, as águas subiram e invadiram as casas. Os moradores tiveram que abandonar o lugar. Restos da vila ficaram submersos. (BARATA, 2010; JACQUES; ALMEIDA JÚNIOR, 2017; MIRANDA, 2023)

Ainda nos tempos inaugurais da cidade, Lúcio Costa desenharia, numa pequena folha de papel, um comparativo entre Rio de Janeiro e Brasília, acompanhado de parágrafos escritos em francês e português. Reproduz o documento no livro que preparou sobre a história da sua vida, “Registro de uma vivência”. São poucas informações, mas valiosas, pois elas sugerem que foi buscar vínculos com o Rio de Janeiro, ex-capital e seu lugar de moradia. Os croquis esboçam arquiteturas mas sobretudo eventos “naturais”, como o Corcovado, o penedo da Gávea e o Pão de Açúcar e o cerrado, ícones que elege para sintetizar as duas cidades.

Figura 3: Croquis de Lúcio Costa



Fonte: Costa, 1995, p.300.

Na parte textual, confirma o valor de Brasília e o novo que buscou ser.

Brasília não é um gesto gratuito, ela coroa um grande esforço coletivo dedicado ao desenvolvimento nacional – siderúrgicas, petróleo, barragens, rede rodoviária, indústria automobilística, construções navais –, ela assim se apresenta: como a chave de um arco, pela sua singularidade, sua concepção urbanística e sua expressão arquitetural, ela atesta a maturidade intelectual do povo que a concebeu. (COSTA, 1995, p. 300)<sup>1</sup>

Contudo, Brasília foi construída sobre terra vermelha e à custa do sangue dos seus milhares de trabalhadores. Restos, pobreza, miséria não deixaram de existir ali. Nas casas dos candangos, e mais adiante, nas cidades satélites, não adentrou a pureza do branco. Nem a “verdade” dos materiais. As casas se constroem ao modo dos locais mais pobres do país. A capital acabou por calar sonhos de vida. Manteve, para milhares de brasileiros, a prova de que a cidade não seria capaz de melhorar os seus padrões de existência.

A falta de oportunidade, a humilhação cotidiana do existir, coloca até hoje milhões de brasileiros, cotidianamente, a caminhar não na relva, mas nos alagados dos esgotos. Eles habitam não as casas transparentes, mas abrigos diminutos e arriscados. Não são pedestres usufruindo de sombra e beleza das árvores rumo ao trabalho ou à escola, mas se apertam em transportes humilhantes e escassos.

Com tudo isso, há de se colocar que, no Brasil, a luta por cidades mais humanas continua. E desta forma, recentemente, com estas e outras palavras de ordem, uma multidão invadiu os brancos, verdes e vermelhos de Brasília. Tratava-se da celebração da posse de Lula, 39º presidente da história do Brasil, ocorrida em 01 de janeiro de 2023.

Então, o vermelho não foi mais poeira e sangue. Foi vestimenta, bandeira, boné, adesivo. Estaríamos vendo, por alguns dias, a “Versailles do povo,” como escreveu Lúcio Costa? Vestida de vermelho, a população tomou a cidade. E a praça dos Três Poderes, talvez tenha vivido o seu maior momento enquanto lugar cívico, ocupada por milhares que vieram de ônibus, a pé, de inúmeras partes do país, numa saga candanga atualizada.

A rede hoteleira alcançou a sua ocupação máxima. Moradores receberam visitas. Casas e apartamentos lotados. Acampamentos por todo lugar. Os dias de dezembro se sucediam, um após outro, chuvosos. Mas na data exata da posse, o sol voltou a brilhar em Brasília. As multidões suportaram sem sombra, sem água ou comida, a longa festividade. Bares e restaurantes fecharam suas portas ou reduziram o acesso não só no

dia da festa, mas nos sucessivos, sem condições de reabastecer plenamente os estoques. Mas a cidade vibrava com entusiasmo.

A cerimônia oficial de posse contou com o tradicional desfile em carro aberto pela Esplanada dos Ministérios. Lula subiu a rampa acompanhado de Janja, de cidadãos comuns e da cachorrinha Resistência, chamada assim por tê-lo acompanhado no período de detenção. Cercou-se de despossuídos: trabalhadores, ambientalistas, negros, índios, LGBTs, entre outros, que foram representados finalmente na entrega da faixa presidencial por Aline Sousa, mulher preta de 33 anos, catadora desde os 14.

A festa, denominada Festival do Futuro, agregou dezenas de artistas que fizeram parte da longa programação de shows que vararam a madrugada. Chegou-se a comparar o porte da celebração à mobilização que pôs fim ao período militar. A comemoração tomou a cidade, desde numa feira do MST na Asa Norte, passando pelo trânsito onde via-se carros parando em qualquer lugar para desfraldar uma bandeira enquanto inúmeros outros buzonavam. A longa esplanada, foco de perspectiva, de verde, tornou-se vermelha.

“Brasília parece uma inauguração. Todos os dias é inaugurada. Festejos, minha gente, festejos. Que se ergam as bandeiras” (LISPECTOR, 1999, p. 48).

Figura 4: Cenas da posse de Lula



Fonte: AUTOR, 2023.

Nem tudo, porém, ocorreu como aguardado. A reação dos insatisfeitos foi postergada para o episódio de 8 de janeiro de 2023, que colocou, de novo, a cidade em manchete. Arquiteturas, obras de arte, objetos raros mas também computadores e material de trabalho foram atacados. Assim, a resposta à posse foi concretizada a partir de um ataque à arquitetura. Aos famosos prédios brancos e vítreos.

## UM BALANÇO

Uma cidade “ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lítica e funcional.” (COSTA, apud XAVIER, p. 278).

Com o vermelho, fechamos a tríade. E voltamos ao coração, palavra que tem origem no latim *cor*. No entanto, em muitas línguas ibéricas, este *cor* ganhou um sufixo que soa como um aumentativo: *coração*. (CIBERDÚVIDAS, 2019) “Concordar” é palavra formada do latim *con* + *cordis*, isto é, com coração. “Recordar”, quer dizer “trazer de novo ao coração”. E “saber de cor” também vem diretamente do latim: “saber de coração”, isto é, de memória. E, por último, a palavra *coragem*, também deriva do latim *cor* (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO, 2008).

“A palavra *cor* (em latim, *color*) é irmã da palavra *ocultar* (em latim, *occulo*). Ambas provêm de uma raiz indo-europeia (anterior ao latim) *kel*, que significa esconder,

encobrir. Colorir é também esconder com cores” (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO, 2008). Brasília é instalada no coração geográfico da nação, a mil metros de altitude, a mil quilômetros do Rio de Janeiro. Mas pode pulsar um coração branco?

“Vou agora escrever uma coisa da maior importância: Brasília é o fracasso do mais espetacular sucesso do mundo.” (LISPECTOR, 1999, p. 46)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Ignez Barros de Lima pelas traduções do francês, escrito na caligrafia própria de Lúcio Costa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGÊNCIA BRASIL. **Milhares vão a Brasília para festejar posse de Lula**. Brasília-DF: EBC, 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2023-01/milhares-vaio-brasilia-para-festejar-posse-de-lula>. Acesso em: ago. 2023.

ARQUIVO PÚBLICO DO DISTRITO FEDERAL. **História do Lago Paranoá**. Brasília-DF: APDF, 2021. Disponível em: <https://www.arquivopublico.df.gov.br/lago-paranoa/>. Acesso em: jul. 2023.

BARATA, Beto. **Projeto Brasília Submersa de autoria do fotógrafo e mergulhador Beto Barata**. Brasília, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=k0n3EhmbRU4&t=1s>. Acesso em: jul. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

BLUTEAU, Raphael. **Vocabulário português & latino, áulico, anatômico & architectonico (...)**. Coimbra: Colégio da Companhia de Jesus, 1712-1728.

BRASIL DE FATO. **Festival do Futuro**: confira como vai ser a posse de Lula em 1º de janeiro de 2023. Brasília, DF: Brasil de Fato, 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/12/19/festival-do-futuro-confira-como-vai-ser-a-posse-de-lula-em-1-de-janeiro-de-2023>. Acesso em: abr. 2023.

CAPUTO, Denise. **A saga das candangas invisíveis**. Cor, 35mm, 15 minutos, 2008, DF (documentário). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ydj6oWLkfZQ>. Acesso em: ago. 2023.

CIBERDÚVIDAS. **Qual a origem das palavras coração, amor e desejo?** Blog. Lisboa: Instituto Universitário de Lisboa, 2019. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/artigos/rubricas/idioma/qual-e-a-origem-das-palavras-coracao-amor-e-desejo/3804>. Acesso em: ago. 2023.

COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

DERNTL, Maria Fernanda. Brasília e seu território: a assimilação de princípios do planejamento inglês aos planos iniciais de cidades-satélites. In: **Caderno Metrópolis**. São Paulo, v. 22, n. 47, jan/abr 2020, p. 123-146.

DIAS, Aline Passeri Dias et al. Sobre a memória social dos “Anos Dourados”. In: **Revista Psicologia: Teoria e Prática**, 13(3). Rio de Janeiro: UERJ, 2011, p. 110-123.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO. **Origem da palavra cor**. 2008. Disponível em: <https://www.dicionarioetimologico.com.br/cor/>. Acesso em: ago. 2023.

ESPAÇO DO CONHECIMENTO UFMG. **As cores dos meses e seus significados**. Belo Horizonte: UFMG, 2022. Disponível em: <https://www.ufmg.br/>

espacodoconhecimento/as-cores-dos-meses-e-seus-significados/. Acesso em: ago. 2023.

JACQUES, Paola Berenstein; ALMEIDA JÚNIOR, Dilton Lopes de. A construção de Brasília: alguns silenciamentos e um afogamento. In: **ANAIS DO XII EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE**, Campinas, UNICAMP, 2017, p. 469-495.

JORNAL DA UNESP. **Posse de Lula sinaliza novos tempos para a democracia e a sociedade no Brasil...** São Paulo: Jornal da UNESP, 2023. Disponível em: <https://jornal.unesp.br/2023/01/02/posse-de-lula-sinaliza-novos-tempos-para-a-democracia-e-a-sociedade-no-brasil-mas-governo-devera-enfrentar-pressoes-e-desafios-politicos-vindos-inclusive-da-sua-base/>. Acesso em: abr. 2023.

JORNAL TIMES BRASÍLIA. **Para entender definitivamente a origem da palavra “candango”**. Brasília-DF: Portal Times Brasília, 2021. Disponível em: <https://timesbrasil.com.br/politica/para-entender-definitivamente-a-origem-da-palavra->. Acesso em: ago. 2023.

LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer**. Rio de Janeiro, Rocco, 1999.

MIRANDA, Letícia Guimarães. **Uma cidade esquecida: a Vila Amaury e seus moradores**. (Trabalho de Conclusão de Licenciatura em História). Brasília, Universidade de Brasília, 2023. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/35433>. Acesso em: ago. 2023.

MORAES, JOBIM. **Brasília: Sinfonia da Alvorada**. Poema sinfônico. Rio de Janeiro: Columbia, 1960. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/vinicius-de-moraes/87259/>. Acesso em: ago. 2023.

PALAZZO, Pedro Paulo. **Planaltina e suas narrativas: cultura, memória e patrimônio em publicações locais desde o século XX**. *Historiae*, Rio Grande: FURG, 2015, v.6, n.2, p. 360-369.

REVISTA PIAUÍ (on line). **De verde e amarelo por Lula**. São Paulo: Revista Piauí, 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/de-verde-amarelo-na-posse-de-lula/>. Acesso em: abr. 2023.

SEMINÁRIO DOS PROBLEMAS URBANÍSTICOS DE BRASÍLIA, 1, **Brasília**: Centro Gráfico do Senado Federal, 1974.

SILVA, Maria Angélica. **As formas e as palavras na obra de Lúcio Costa**. (dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1991.

VENTURI, Robert. **Aprendendo com Las Vegas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> “Brasília n'est pas un geste gratuit, elle couronne un grand effort collectif voué au développement national – siderurgies, pétrole, barrages, réseau routier, industrie automobiliste, constructions navales –, elle se présente ainsi: comme la clef d'une voûte, et par sa singularité, sa conception urbanistique et expression architecturale, elle alleste la maturité intellectuelle du peuple qui l'a conçue.”

## CHÔMAGE:

O Racionalismo dos Mestres na Formação da Urbanística de Lucio Costa

### CHÔMAGE:

*The Rationalism of the Masters in the Formation of Lucio Costa's Urbanistics*

### CHÔMAGE:

*El Racionalismo de los Maestros em la Formación de la Urbanística de Lucio Costa*

## Carla Conceição Barreto

*Doutoranda em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto – FAUP, correiodacarla@gmail.com*

### RESUMO

O período de revisão que deu origem à doutrina moderna de Lucio Costa transcorreu entre 1932 e 1936, sendo particularmente nomeado pelo arquiteto por “chômage”. Durante esse tempo, o arquiteto se dedicou ao estudo das teorias e obras dos arquitetos Walter Gropius, Mies van der Rohe e Le Corbusier. Reuniu-se, como método de análise, as teorias, projetos e obras dos mestres até o ano de 1936, com o objetivo de elencar as teorias formuladas e que apontam para a formação da urbanística de Lucio Costa. Ao verificarmos as produções teóricas e projetuais dos arquitetos, é possível identificar que apenas parte das discussões dos mestres foram adicionadas na formulação da urbanística de Lucio Costa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lucio Costa; Urbanística; Walter Gropius; Mies van der Rohe; Le Corbusier

### ABSTRACT

*The period of revision that gave rise to Lucio Costa's modern doctrine took place between 1932 and 1936, being particularly named by the architect as “chômage”. During this time, the architect dedicated himself to studying the theories and works of architects Walter Gropius, Mies van der Rohe and Le Corbusier. As a method of analysis, the theories, projects and works of the masters up to 1936 were brought together, with the aim of listing the theories formulated and which point to the formation of Lucio Costa's urban planning. When checking the architects' theoretical and design productions, it is possible to identify that only part of the masters' discussions were added to Lucio Costa's urban planning formulation.*

**KEYWORDS:** Lucio Costa; Urbanistic; Walter Gropius; Mies van der Rohe; Le Corbusier

### RESUMEN

*El período de revisión que dio origen a la doctrina moderna de Lucio Costa tuvo lugar entre 1932 y 1936, siendo denominado especialmente por el arquitecto como “chômage”. Durante esta época, el arquitecto se dedicó a estudiar las teorías y obras de los arquitectos Walter Gropius, Mies van der Rohe y Le Corbusier. Como método de*

*análisis se reunieron las teorías, proyectos y trabajos de los maestros hasta 1936, con el objetivo de enumerar las teorías formuladas y que apuntan a la formación del urbanismo de Lucio Costa. Al revisar las producciones teóricas y de diseño de los arquitectos, es posible identificar que sólo una parte de las discusiones de los maestros se sumaron a la formulación urbanística de Lucio Costa.*

**PALABRAS CLAVES:** Lucio Costa; Urbanístico; Walter Gropius; Mies van der Rohe; Le Corbusier

## INTRODUÇÃO

O período de revisão disciplinar que deu origem à doutrina moderna do arquiteto Lucio Costa (1902-1998), particularmente nomeado por “*chômage*”<sup>1</sup>, que ocorreu entre 1932 a 1936, em seguida da sua destituição da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) em 1931, se constituiu como um período de despertar da doutrina moderna. Ocorreu, de acordo com Lucio Costa, como um

pequeno reduto purista consagrado ao estudo apaixonado não somente das realizações de Gropius e de Mies van der Rohe, mas, principalmente, da doutrina e obra de Le Corbusier, encaradas já então não mais como um exemplo entre tantos outros, mas como o Livro Sagrado da arquitetura (COSTA, 2018, p. 167).

Embora Lucio Costa tenha comentado que foi na ENBA que “já como diretor da Escola estudei a fundo a obra de Corbusier [...]” (COSTA, 1979 apud Nobre, 2010, p. 60), foi no período de *chômage*, sobretudo, que ocorreu a ruptura com o neocolonial: “fui me informando sobre Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, me apaixonei pela renovação e larguei totalmente a arquitetura acadêmica” (COSTA, 2018, p. 607). Yves Bruand definiu como “[...] um período de estudos e de definições para o ativo grupo dos jovens arquitetos recém-saídos da Escola de Belas Artes, após terem passado pela aventura da reforma frustrada de Lucio Costa” (BRUAND, 2016, p. 74). Foi um período de formação teórica e de experimentação de projeto arquitetônico<sup>2</sup>, conforme Lucio Costa explicou: “a clientela continuava a querer casas do ‘estilo’ – francês, inglês, ‘colonial’ – coisas que eu então já não conseguia mais fazer. Na falta de trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de 12 x 36m – ‘Casas sem dono’” (COSTA, 2018, p. 83). Assim, faz-se significativo observar o período de *chômage* de modo mais apurado pois, conforme Carlos Eduardo Dias Comas ponderou que “parte da qualidade da escola carioca relaciona-se com a excelente formação e cultura disciplinar do grupo de arquitetos que a compunha, liderado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer” (COMAS, 2002, p. 9).

A formação a partir da aproximação às doutrinas dos mestres, devido à formação do funcionalismo e da sintaxe racionalista, permitiu assimilar o sistema projetual baseado no método e na razão, confiando à tecnologia a renovação técnica, um novo papel social e, também, a sua expressão estética. No âmbito urbanístico, a conscientização da formulação formal por meio das funções, passando a cidade a ser considerada como um epifenômeno das funções sociais; expressando-se por meio da eliminação do espaço urbano perceptível, tornando-o contínuo; insistência na habitação verticalizada; a polaridade entre o espaço privado e o espaço público; e a sistematização do sistema de circulação como determinação do programa no espaço interno definindo a sua forma (Cf. Colquhoun, 2004), definiu métodos e razões, numa primeira fase, para a urbanística moderna.

De tal modo, foram a partir dos estudos dos mestres que a urbanística de Lucio Costa, num primeiro momento, se refletiu em um racionalismo formal (ARGAN, 1992) de Le Corbusier (1887-1965) e o racionalismo metodológico-didático (ARGAN, 1992) vindo por meio de Walter Gropius (1883-1969). Sendo desenvolvida ao longo da sua própria evolução, apresentando equivalência com o projeto ideológico brasileiro, para a “revisão dos valores plásticos tradicionais” (COSTA, 2018, p. 112), que a doutrina de Lucio Costa foi sendo formulada.

O objetivo deste artigo é elencar, principalmente no âmbito do urbanismo, as produções teóricas e projetuais dos mestres para identificar as teorias e práticas que

estavam a ser experimentadas e relacionar com a urbanística que foi desenvolvida por Lucio Costa. Faz-se necessário, diante da ausência de referências teóricas e projetuais na teoria de Lucio Costa, verificar as questões que foram desenvolvidas pelos mestres até 1936, para identificar quais destas foram incorporadas ao esquema de formação de Lucio Costa (Cf. Arantes, 2021 [1997]), e pela sua significativa contribuição para a formação da arquitetura moderna brasileira.

Assim, o artigo apresenta, num primeiro plano, o racionalismo metodológico-didático no âmbito urbanístico que estavam a ser desenvolvidas por Gropius, elencando de forma geral os métodos e teorias pelo arquiteto promovidos; as práticas formais e materiais de Mies van der Rohe (1886-1969) como parte da estruturação no âmbito arquitetônico, e, por fim, o racionalismo formal desenvolvido por Le Corbusier tanto em teoria quanto na aplicação na prática da arquitetura e do urbanismo.

## O RACIONALISMO METODOLÓGICO-DIDÁTICO DE WALTER GROPIUS

É possível inferir que o conteúdo estudado pelos arquitetos brasileiros no período de *chômage*, até os anos de 1936, sobre Gropius foi, de modo geral, sobre sua produção arquitetônica e teórica desenvolvida até então, que se concentrou sobre a indústria de casas pré-fabricadas (GROPIUS, 2004 [1924]) e as discussões sobre as bases sociológicas da habitação mínima para a população das cidades pós-industriais (GROPIUS, 2004 [1929]). Ao conferir a produção teórica e projetual de Gropius até à década de 1930, pode-se constatar que em um primeiro momento, devido à discrepância da organização dos Estados e das possibilidades de desenvolvimento industrial entre Brasil e Alemanha, que o arquiteto confere pouca representatividade e, conseqüentemente, pouca equivalência na produção brasileira ao compararmos, tanto no âmbito teórico e no âmbito projetual, o lugar de Le Corbusier e Mies van der Rohe, conforme ilustrado pela resposta de Oscar Niemeyer às críticas de Gropius realizadas à arquitetura brasileira na *Architectural Review*: “a pouca afinidade que temos com sua técnica e fria sensibilidade” (Niemeyer, 1955).

Gropius discutiu sobre a necessidade de produzir soluções aplicáveis para construção de habitações de melhor qualidade e para maior número de pessoas, que contemple as questões espirituais humanas, ao considerar seus aspectos sociológico, econômico, técnico e formal, para resolver as questões relacionadas ao desejo de morar da época (GROPIUS, 2004 [1924]). Gropius apontou que a habitação humana é uma questão de, no âmbito da dimensão coletiva, necessidade das massas, e que apenas por meio da organização conjunta em simultâneo, operado pela produção industrial – econômico organizacional, técnico e formal – o problema da habitação poderia ser resolvido definitivamente. No âmbito da construção, o que o arquiteto ofereceu como resolução foi por meio da substituição do habitual processo de construção aquoso pelo método de pré-fabricação a seco que solucionaria as questões técnicas construtivas que são reféns do clima e que daria o barateamento da construção, tão necessário para suprir a demanda. A ideia central de Gropius sobre a industrialização da construção estava em construir componentes padronizados e fabricados em série que poderiam ser montados no local, de diferentes maneiras, oferecendo diferentes possibilidades de construção e para satisfazer o desejo de originalidade (GROPIUS, 2004 [1924]).

O arquiteto ainda discutiu sobre a necessidade de criação de um “Instituto para a padronização da construção”; a regulação de leis para o planejamento regional; o arrendamento a longo prazo de terras destinadas para a habitação; o interesse do mercado de capitais para oferecimento de crédito; adaptação das normas construtivas oficiais para a nova técnica; o estudo dos tipos de habitação favoráveis e os padrões de medida; bem como a simplificação da organização da construção. A necessidade

de definição das dimensões das habitações mínimas, com o cálculo adequado de espaço, ar, luz e calor, se faz fundamental para definir também o planejamento urbano. Gropius argumentou ainda que é por meio do Estado, como agente econômico para estabelecer as relações entre a sociedade necessitada, a indústria e bancos financeiros, a gestão dos índices contratuais para a habitação, a gestão de terrenos e as normas de zoneamento e códigos de obras, para viabilizar a um programa de moradia tecnicamente competente. Gropius aplicou parte dos temas da Bauhaus para a criação do espaço moderno, os conceitos de padronização e pré-fabricação nas cidades operárias Dammerstock de Karlsruhe (1927-1928) e Siemestadt de Berlim (1928) que, conforme, posteriormente, aponta Françoise Choay, “iriam a partir daquele momento, servir de modelo ao urbanismo progressista” (Choay, 1992 [1965], p. 176).

Esse componente da teoria de Gropius até a metade dos anos de 1930 direciona a arquitetura para o que Giulio Carlo Argan classifica como o “racionalismo metodológico-didático” (ARGAN, 1992). O alinhamento com o Estado, único agente considerado verdadeiramente capaz de realizar as reparações sociais por meio de políticas públicas, será também, posteriormente, a razão do esvaziamento ideológico (JENCKS, 1985). Esse aspecto aparece na teoria e prática de Lucio Costa com adaptações para a realidade construtiva do Brasil, principalmente a partir da concepção do Plano Piloto de Brasília, onde o encontro entre urbanismo e Estado se dá de forma programada. Embora Lucio Costa tivesse defendido, de modo geral, a urgente atualização da técnica, ele não percebe como solução primeira o desenvolvimento e democratização do modelo de pré-fabricação para a massificação da boa arquitetura. Ao contrário, ele ressaltou que o concreto armado construído no local é análogo à estrutura do barro-armado, uma técnica amplamente difundida e aplicada no Brasil. Lucio Costa argumentou que essa semelhança contribui significativamente ao ser associado para a construção do saber-fazer do conhecimento arquitetônico, reunindo, assim, o valor histórico e metodológico para a tradição da arquitetura no Brasil. A razão dessa definição se localiza, principalmente, pela capacidade industrial do Brasil naquele momento, a disponibilidade tecnológica, de recursos humanos e os processos operacionais ainda em desenvolvimento para a construção civil e com pouca participação de geração de dados por parte do Estado brasileiro para o planejamento urbano. Além disso, por meio da obra de Oscar Niemeyer se utilizaria do concreto armado como um material plástico na sua fase inicial, conforme descreve, posteriormente, na Revista Módulo, em resposta às críticas de Gropius, Hiroshi Ohye, Ernesto Rogers, Max Bill e Peter Craymer na Architectural Review, exatamente sobre a deficiência da arquitetura brasileira de não ser multiplicável, crítica realizada particularmente sobre a Casa das Canoas de Oscar Niemeyer, que replica que “trabalhamos com o concreto armado, material dócil e generoso a todas as nossas fantasias, tirar dele beleza e poesia, especular sobre suas imensas possibilidades é o que nos seduz e apaixona, profissionalmente”, e reafirmou a afinidade com Le Corbusier, “e por estas razões é que tanto nos identificamos com a obra de Le Corbusier. Obra de amor e harmonia, onde as características de criação e beleza são as constantes fundamentais” (NIEMEYER, 1955, p. 47).

Foi somente a partir da década de 1950 que a experiência arquitetônica com pré-fabricação, depois do programa desenvolvimentista do então Presidente da República Juscelino Kubitschek (1902-1976), também responsável pela construção de Brasília, que o modelo de pré-fabricação foi explorado, com maior experiência na arquitetura, principalmente, a institucional. No entanto, tais discussões de Gropius, sobre a utilização da pré-fabricação para a construção em massa ainda se apresentava de forma restrita, integrada ao repertório da construção civil, exemplarmente representada pela construção de Brasília, principalmente na construção da Universidade de Brasília (UnB), realizados por Oscar Niemeyer, como elaboração de um tipo facilmente adaptado para diferentes programas procurando um conceito generalizante. Esse

desenvolvimento também teve a colaboração do arquiteto João Filgueiras Lima – o Lelé – aquele que Lucio Costa localiza como sendo “o elemento que estava faltando para preencher a grave lacuna no desenvolvimento da nossa arquitetura” (COSTA, 2018, p. 434). Posteriormente, as soluções com pré-fabricação de elementos estruturais e vedações serão exploradas, no Brasil, com maior atenção com o desenvolvimento da arquitetura brutalista, principalmente, porém, ainda limitando-se à arquitetura edílicia e restrita quanto ao planejamento urbano.

O diagrama de regras de implantação com os devidos afastamentos considerando a regularidade dos edifícios e as suas alturas para uma correta conformação do espaço entre os edifícios, que Gropius apresentou em 1930 nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM) III em Bruxelas é um modelo de procedimento técnico para a implantação das lâminas paralelas para habitação, foi recorrentemente aplicado na urbanística de Lucio Costa, sendo o projeto da cidade universitária (1936) uma primeira experimentação.

Gropius, igualmente, discutiu sobre o desenvolvimento inicial da moderna arquitetura (GROPIUS, 2001 [1934]). O arquiteto defendeu que a arquitetura moderna possui duas partes do “processo purificador” (GROPIUS, 2001 [1934], p. 98), o conceito de racionalização e a satisfação das necessidades humanas. O arquiteto defendeu que a prática arquitetônica depois da libertação da decoração, passou para a ênfase das funções de suas partes estruturais, para a busca de soluções econômicas e para a determinação dos problemas da construção, e ainda, principalmente, a nova visão do espaço no processo da criação arquitetônica, que era a essência da arquitetura moderna. Gropius discutiu ainda a importância do grupo de trabalho realizado no CIAM que levou a pesquisa sobre os fundamentos da arquitetura para um campo disciplinar ampliado, ou seja, para o tema da cidade. E ainda, argumentou a favor do conceito de tradição, como uma disputa pelo essencial, “aquilo que está por trás da matéria e da técnica e que com sua ajuda procura sempre a expressão visível” (GROPIUS, 2001 [1934], p. 108). Assim, depois da experiência da Bauhaus que terminou para Gropius em 1927, o arquiteto dedicou-se ao problema da construção da habitação, como os que projetou para Dessau, Karlsruhe e Berlim, onde “preocupou-se teoricamente com a melhoria dos padrões habitacionais e com o desenvolvimento dos projetos urbanos, que pretendia ver transformados num sistema de assentamentos comunitários desvinculados das questões de classe” (FRAMPTON, 2003 [1997], p. 169).

De tal modo, Gropius se definiu frente ao racionalismo alemão, metodológico-didático em razão da defesa de uma ideia, de um programa e de um método, com uma origem experimental no utopismo expressionista, onde considerava a metodologia do projeto em “escala urbana (bairros de Karlsruhe e Berlim); em escala de construção civil (escolas, prédios de apartamentos e unifamiliares, chalés); de desenho industrial (a carroceria do automóvel Adler)” (ARGAN, 1992, p. 273). Nesse sentido, o que Gropius discutiu no desenvolvimento sistemático do desenho industrial, que também recaiu sobre o planejamento da cidade, para além das funções sociais de habitar, trabalhar, circular e recrear, foi sobre “o dinamismo da função que determina não só a forma, mas também a tipologia dos edifícios” (ARGAN, 1992, p. 270), ao considerar os edifícios como núcleos formadores da cidade como um organismo, exemplarmente realizado na experiência da Bauhaus.

Assim, a contribuição de Gropius foi sobre a concepção da cidade como “sistema de comunicação” constituindo-se no “traçado da cidade; as formas dos edifícios, dos veículos, dos móveis, dos objetos, das roupas, a publicidade, as marcas de fábricas, o invólucro das mercadorias; todos os tipos de artes gráficas; os espetáculos de teatro, cinema e esportes” (ARGAN, 1992, p. 271). A padronização da Bauhaus, como Argan sintetiza, “objeto de análise e projeto” (ARGAN, 1992, p. 271), orientada por Gropius, e que estabeleceu uma tendência formal geometrizada, estabeleceu uma linguagem

geral para a construção de repetição para o planejamento urbano, mesmo que este não esteja totalmente inserido num contexto de industrialização modular de pré-fabricação, mas aparece como significado conceitual, “como signo” (ARGAN, 1992, p. 272).

## O RACIONALISMO METODOLÓGICO-DIDÁTICO DE MIES VAN DER ROHE

Se em Gropius, os arquitetos brasileiros encontraram uma densa discussão sobre estratégias de projeto e construção no âmbito da integração na arquitetura no contexto do planejamento urbano, que também ofereceu as bases para o urbanismo racionalista moderno universalista, em Mies van der Rohe (1886-1969) os arquitetos brasileiros descobriram mais da sua arquitetura edilícia projetual e construída, já que, como nota Bruno Zevi, “tal é a crônica de Mies: notável atividade organizadora, praticamente nenhum trabalho escrito, poucos ofícios. Tudo o resto é, diária sem exceção, poesia” (ZEVI, 1972, p. 153). De tal modo, Mies van der Rohe convergiu sua produção para o desenvolvimento dos esqueletos metálicos para a expressão arquitetônica, chamava a atenção necessária para os componentes físicos isolados, com os planos individualizados para a criação do espaço interior e no desempenho dos materiais na sua devida participação no sistema construtivo. As exposições organizadas pelo grupo de arquitetos, incluindo Gropius, “Deutscher Werkbund”, propôs tipos de equipamentos urbanos que refletia na ideia de conjunto para o sistema urbano, o teatro (projeto de Gropius), o edifício industrial e o centro de operários.

As influências de Mies van der Rohe para o Brasil foram principalmente no campo plástico, no desenvolvimento da linguagem arquitetônica a partir dos elementos construtivos, dos planos, dos volumes e dos vazios, como referência da concepção formal estática, que Lucio Costa irá perceber, posteriormente, como expressão arquitetônica que define, nessa primeira fase, a arquitetura moderna. Além disso, como Comas assinala que “o gosto dos arquitetos brasileiros quanto a materiais é mais próximo de Mies que de Corbusier”. E ainda que, “o mecanismo de planta livre [...] é uma instância profunda da simpatia brasileira por Mies” (COMAS, 2009, p. 36). O projeto de Mies van der Rohe da casa em tijolos (1923), com uma planta do projeto com linhas bem definidas para os planos das paredes, aparece plasticamente com a organização dos planos dispostos em geometrias retangulares. Interessante notar que o Museu das Missões de Lucio Costa, da mesma época do MESP, utiliza-se dos elementos construtivos da região e a forma de um prisma retangular alpendrado como pavilhão de vidro. Embora iremos verificar que tal modelo é notificado por Lucio Costa como oriundo do repertório da casa primitiva brasileira, não deixa de apresentar equivalências tipológica, pela película de vidro, às obras do Mies van der Rohe até então construídas: o Pavilhão de Barcelona (1929) e a Casa Tugendhat (1930). E também como na Casa das Canoas de Niemeyer conforme Comas aponta sobre “o contraste entre um setor social de planta livre e um setor íntimo planejado tradicionalmente” (COMAS, 2009, p. 31). As obras de Mies van der Rohe, portanto, irão visivelmente influenciar a reforma no vocabulário plástico de Oscar Niemeyer, posteriormente, nos anos 1950, principalmente com o desenvolvimento da arquitetura dos palácios de Brasília (1958), ao desenvolver a caixa de vidro com peristilos laterais, assim como elenca os elementos construtivos, como explica Maria Alice Junqueira e Ruth Zein

a proporção horizontal, o programa contido numa caixa de vidro, a valorização visual das lajes do piso nobre e da cobertura, a solução de um pavimento semienterrado abrigando serviços, a ideia de uma superestrutura porticada que sustém a cobertura, naturalmente, no caso de Niemeyer, apenas visualmente sugerida, não afetiva (JUNQUEIRA; ZEIN, 2015, p. 71).

A sobriedade, o raciocínio construtivo, o fim da ornamentação e a verdade dos materiais, instruídos por Adolf Loos, encontrados como espírito da obra de Mies van der Rohe, encontra eco na arquitetura brasileira, de tal modo, expresso por Lucio Costa quando dimensiona sobre a “saúde plástica” da arquitetura, que “o ‘enfeite’ é, de certo modo, um vestígio bárbaro – nada tendo a ver com a verdadeira arte, que tanto pode servir dele como ignorá-lo” (COSTA, 2018 [1934], p. 115). Oscar Niemeyer na nova fase desenvolve o programa a partir de uma resolução de volumes que representa a hierarquia programática, a forma geométrica decorrente da solução estrutural que explora o concreto armado como material plástico, partido simples e a beleza definida pelas proporções e pela ousadia estrutural, aparentemente informando a unidade e a harmonia do conjunto por meio da própria estrutura. Assim, é possível constatar que a influência de Mies van der Rohe em Oscar Niemeyer se estende para a arquitetura brasileira no sentido que os arquitetos assimilaram a ideia de síntese do partido e da resolução da forma por meio da estrutura regular. A partir dos anos de 1950, como Junqueira e Zein aponta na “arquitetura paulista brutalista que tem inúmeras soluções que adota uma divisão fluida do programa num espaço contínuo, em que reconhece o mote de Mies” (JUNQUEIRA; ZEIN, 2015, p. 71), como no edifício da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (FAU-USP), em 1961, de Vilanova Artigas. Assim, houve uma intenção clara de desenvolvimento de um modelo, aquele onde “a vontade da época concebida em termos espaciais” (HARVEY, 2008 [1989], p. 30), assim como foi para Mies van der Rohe, porém, no Plano Piloto de Brasília, já há claramente o esvanecimento da tradição popular, mediterrânea, conforme Guilherme Wisnik (2003) discute, migrando para o desenvolvimento de um formalismo próprio, que como veremos, se referencia, conforme Kenneth Frampton aponta, para um retorno dos “absolutos clássicos” (FRAMPTON, 2003 [1997]), reiterando a concepção formal estática.

## O RACIONALISMO FORMAL DE LE CORBUSIER

Para além de Gropius e Mies van der Rohe, foi por meio dos estudos<sup>3</sup> sobre Le Corbusier, que a teoria da arquitetura moderna de Lucio Costa se fundou. Lucio Costa explica que a doutrina corbusiana foi a principal referência teórica porque era a única que “fez uma abordagem completa do movimento do ponto de vista social, do ponto de vista tecnológico, das novas técnicas construtivas, e do ponto de vista plástico, ponto de vista das artes” (COSTA, 1979 apud Nobre, 2010, p. 62). Os estudos teóricos sobre Le Corbusier, datados até 1936, foi possivelmente sobre a renovação da linguagem com a aplicação do sistema construtivo em estrutura Dom-ino em concreto armado (1914-1917), os cinco pontos da arquitetura moderna (1926) e a associação da produção artística com a produção industrial, com o objetivo de propor uma nova vida moderna, num primeiro momento, e a introdução de materiais naturais e elementos vernáculos a partir da década de 1930 (COLQUHOUN, 2004, p. 67).

Le Corbusier passou pela experiência com Charles L’Eplattenier onde seus ensinamentos no *Cours Supérieur* da escola de arte aplicada de La Chaux-de-fonds foram cristalizados na Villa Fallet (1905); pelo encontro com Tony Garnier em Lyon, no momento em que ampliava o projeto para a *Cité Industrielle* (1907); o emprego no atelier de Auguste Perret em Paris (1908) e os encontros na Alemanha com as figuras do Deutsche Werkbund, sobretudo Peter Behrens e Heinrich Tessenow (1910). Tais experiências contribuíram para a percepção de uma abordagem tipológica, os estudos da cultura francesa clássica, a adesão ao “*béton armé*” e a consciência das conquistas da engenharia moderna, que o conduziu para o desenvolvimento de modelos de reinterpretação do tipo clássico com um novo programa, a decomposição dos edifícios em esqueleto estrutural e o estabelecimento de um novo conjunto de adjetivações plásticas para as composições arquitetônicas. E ainda, estava por ordenar e sintetizar,

até meados nos anos 1930, seu pensamento para constituir uma nova teoria da arquitetura com preocupações, no campo plástico, com a concepção espacial a partir das formas puras e no campo ideológico visando a estética do engenheiro.

Foi em 1918 que Le Corbusier e Amédée Ozenfant (2004) realizaram o seu manifesto moderno do purismo por meio de uma análise, de um lado do campo da arte, sobre a situação da pintura, numa análise sobre a estrutura do cubismo, e do outro lado, a situação da vida moderna. Eles apontaram que a aporia do purismo estava na gênese da questão porque integrou os procedimentos racionais já testados pela produção mecanizada com a percepção artística. E teve como objetivo a ordenação das percepções humanas por meio de formulação de sínteses inteligíveis. Uma prática de ordenação que Lucio Costa vai reproduzir em seus outros estudos, sobre urbanismo. Longe de ser característica exclusiva do purismo, mas como parte estrutural dos movimentos artísticos que buscaram o “ideal de generalização”, Le Corbusier e Ozenfant estabeleceram que a continua procura dos “invariantes” é o que condiciona as artes às forças da natureza, e que, será a característica inteligível do espírito moderno, no que tange na relação entre emoção e razão. Le Corbusier depois do encontro com Ozenfant desenvolveu a estética mecânica do Purismo, que segundo Frampton, “era nada menos que uma abrangente teoria da civilização que pregava diligentemente o refinamento consciente de todos os estilos existentes” (Frampton, 2003 [1997], p. 182), que foi formulado no ensaio “*Le Purisme*” (1920), na Revista *L’Esprit Nouveau* e, posteriormente, reflete na obra *Vers une Architecture* (1923), que Frampton resume como sendo “a necessidade imperiosa de atender às exigências funcionais através da forma empírica, e, por outro, o impulso de usar elementos abstratos de modo a atingir os sentidos e nutrir o intelecto” (FRAMPTON, 2003 [1997], p. 182).

A estrutura Dom-ino que logo se associaria aos cinco pontos da arquitetura moderna, se configurou como a principal base estrutural para Le Corbusier até 1935, que desenvolveu a “villa” burguesa individual e a habitação coletiva e que se tornará a principal síntese linguística para o moderno brasileiro. Daí vem, a parte mais significativa de Le Corbusier para a formação das primeiras fases da nova arquitetura brasileira, a “estética e arquitetura do engenheiro” e a significação da forma, que Lucio Costa percebe em Le Corbusier, oferecendo assim, um repertório que, de alguma forma, suprirá a teoria de Gropius sobre a moradia standardizada, bem representada na *Maison Citrohan* (1920). O racionalismo moderno universalista, além de Gropius e Mies van der Rohe, herda, por assim dizer, a concepção formal estática de Le Corbusier.

Frampton analisa as transformações nos protótipos urbanos da década de 1920 de Le Corbusier, a Vila contemporânea para três milhões de pessoas (1922), o Plano Voisin de Paris (1925), e os da década de 1930, o projeto para o Rio de Janeiro (1930), Argel (1930-1933), considerado por Frampton como “sua última proposta urbana de grandeza esmagadora” (FRAMPTON, 2003 [1997], p. 219), a Ville Radieuse (1931), a Urbanização da Ville de Nemours (1934), na África do Norte, o projeto de Plano Regulador para o Vale de Zlin (1935), na Tchecoslováquia, seguindo um modelo soviético, e a Urbanização d’Hellocourt (1935). Frampton demonstra “o abandono de um modelo urbano centralizado, que avançou para um conceito teoricamente ilimitado cujo princípio de ordem provinha do fato de ser dividido, como a cidade linear de Milyitin, em zonas de faixas paralelas”, “aderindo estritamente ao modelo linear” (FRAMPTON, 2003 [1997], p. 218), evoluindo no projeto do Rio de Janeiro, diante da característica linear predominante do terreno urbano, e já diante do protótipo da cidade sobre pilotis, a Ville Radieuse, para a ideia da cidade-viaduto. Depois do projeto de Argel, Frampton constata que “a partir de então, sua abordagem do planejamento urbano iria torna-se mais pragmática, enquanto seus tipos de construção urbana assumiriam aos poucos formas menos idealizadas” (FRAMPTON, 2003 [1997], p. 219). O arranha-céu cartesiano cruciforme foi abandonado em favor do bloco de

escritórios em forma de Y; o bloco modelo da Ville Radieuse assumiu “uma forma arabesca” e depois foi eliminado, levando para a adoção da laje livre tipo residencial básico, em 1935, em Nemours e Zlín, exemplarmente realizado na Unité d’Habitation (1952), posteriormente. Tal tipo que conforma a cidade linear buscando garantir a densidade humana para a planificação regional, que se acomoda para qual fosse a topografia devido a flexibilidade dos pilotis, tornou-se uma fórmula aplicável e reproduzível. Este tipo que irá compor a urbanística de Lucio Costa, desde a Vila Operária de Monlevade e depois do período de *chômage*, inicialmente nos edifícios das escolas da proposta para a Cidade Universitária e no edifício residencial do Parque Guinle (década de 1940), já associado a teoria programática de Gropius.

No âmbito do urbanismo, a Ville Contemporaine para três milhões de habitantes (1922), como Frampton define, “como uma cidade capitalista de elite que seria um centro de administração e controle com cidades -jardim para os trabalhadores situadas, junto com a indústria, para além da ‘zona de segurança’ do cinturão verde que envolvia a cidade” (FRAMPTON, 2003 [1997], p. 185). O modelo da cidade era formado por dois protótipos diferentes de blocos – o perimetral, da cidade “murada” e o da formação em “redent”, da cidade “aberta”. A ideia da cidade anticorredor, a ideia desenvolvida no ensaio “L’Intransigeant” (1929), ocorrerá nos projetos de Lucio Costa, desde o seu primeiro anteprojeto de urbanismo, a Vila Operária de Monlevade (1924). Por outro lado, os blocos residenciais em torre de dez a doze andares e os para escritórios de sessenta andares, bem como a unidade *Immeuble-Villa*, que se constituiu como célula-base de moradias de grande altura e alta densidade habitacional não ocorrem como modelo prototípico no desenvolvimento dos blocos de habitação na urbanística de Lucio Costa, com exceção do Plano Piloto da Barra da Tijuca onde a metodologia de integrar a construção da cidade à paisagem, sobretudo, mantê-la numa composição visual íntegra em relação à natureza, conformou edifícios em torre.

Dentre as lições de Le Corbusier, a relação entre arquitetura e natureza ofereceu um potencial no desenvolvimento da arquitetura moderna de forma a influenciar na concepção da paisagem construída por ela, para “fornecer à sociedade uma condição natural e ao mesmo tempo racional de existência” (ARGAN, 1992, p. 265). Os textos publicados na Revista L’Esprit Nouveau de 1920 a 1926, que derivou o livro *Vers une Architecture*, objetivou esclarecer sobre os materiais e novas construções da vida moderna para o empreendimento da renovação da linguagem plástica arquitetônica e a apresentação dos projetos das “casas brancas”, incluído a Maison Citrohan (1922) e a Vila Savoye (1928). Le Corbusier, conforme Frampton (2003 [1997]) demonstra, em 1930, o rompimento com a estética do purismo, que já tinha sido antecipada na sua pintura em 1926, vai coincidir com o abandono da era da máquina, sofrendo então a influência brutalista de Fernand Léger, e que acaba por desenvolver, no âmbito da habitação, uma linguagem vernácula, e no âmbito da cidade, a ideia de monumentalidade de grandeza clássica.

Embora o desenvolvimento do purismo na obra de Le Corbusier tenha caracterizado a arquitetura moderna brasileira nos seus fundamentos, o período entre o final dos anos de 1940 até meados dos anos de 1950, foi uma fase em que Oscar Niemeyer, “já cercado por uma aura de genialidade criativa como renovador do vocabulário plástico da arquitetura, mas também sob ataque de críticas internas e externas” (JUNQUEIRA; ZEIN, 2015, p. 33), desenvolve em seus projetos os volumes puros associados ao apuro estrutural, como os pilares figurativos em “Y” e “W”. Essa fase de Oscar Niemeyer com sua marcante obra do conjunto da Pampulha, que segundo Lucio Costa “desse momento em diante o rumo diferente se impôs e a nova era estava assegurada” (COSTA, 2018 [1951], p. 169), por meio do emprego das abóbadas em concreto armado, marca também o momento em que Oscar Niemeyer volta-se “inteiramente contra o funcionalismo” (NIEMEYER, 2003 [1978], p. 142), a favor de uma “forma abstrata, pura e delgada, solta no espaço” (NIEMEYER, 2003 [1978], p. 142).

Segundo Alan Colquhoun, “a arquitetura de Le Corbusier dá expressão artística ao conflito entre as duas tradições do racionalismo que acompanhamos: o a priori e o empírico” (COLQUHOUN, 2004, p. 87). Como ressalta Juqueira e Zein sobre os projetos urbanísticos “– como obras arquitetônicas do início de sua carreira – têm, antecedentes notáveis, os estudos realizados por Le Corbusier no período anterior à Guerra Mundial” (JUNQUEIRA; ZEIN, 2015, p. 133). Porém, a formação racionalista e purista não determina por completo a arquitetura moderna brasileira, conforme Argan aponta sobre a relação com a arquitetura europeia e a doutrina corbusiana, “poder-se-ia lembrar que também o barroco brasileiro deriva do barroco espanhol e português, e que basta a profusão do outro para dar-lhe um acento original” (ARGAN, 1954, p. 170).

## CONCLUSÃO

Ao compatibilizar o passado e o presente para definir o modo de construir o espaço moderno, vinculado ao tempo e ao lugar, Lucio Costa estabeleceu um repertório relacional para definir o léxico arquitetônico e urbanístico moderno, que não foi sobre a fixação de um estilo, mas sim da elaboração de um esquema moderno que foi aplicado no âmbito disciplinar e na prática profissional brasileira. Assim, formou o paradoxo da arquitetura moderna brasileira, da tradição e da modernidade como síntese do programa moderno, e que fez da arquitetura moderna no Brasil se distinguir da arquitetura europeia e norte-americana e se tornar já uma primeira revisão diante do contexto internacional. Segundo Comas, foi a partir da visita de Le Corbusier para o projeto do MESP que “a partir daí, passa a aparecer uma série de coisas que, pela repetição, vão se tornar características, que representam desenvolvimentos, renovação do estilo corbusiano” (COMAS, 2002, p. 12), que por isso, surge a originalidade, “porque se descobrem efeitos que não estão presentes na obra de Corbusier: porosidade, exuberância, radicalização” (COMAS, 2002, p. 12). Esse paradoxo, formado no período de estudos sobre os mestres, foi lá na frente, a partir dos anos de 1950, ponto central para as discussões da arquitetura pós-moderna e que, de alguma maneira, se integrou fluentemente as concepções brasileiras, dando a impressão que

“autossatisfação conquistada com Brasília parece ter garantido à arquitetura brasileira também uma espécie de imunidade à crise do moderno, que se somou à repressão ao pensamento crítico no período militar e nos manteve à margem do debate teórico internacional por muitos anos” (NOBRE, 2014, p. 58).

Dessa relação específica, a Vila Operária de Monlevade, primeiro projeto urbanístico de Lucio Costa, empreende por meio da nova técnica da estrutura independente, já numa formulação corbusiana do espaço contínuo, da morte da cidade-corredor e na repetição de elementos construtivos da arquitetura histórica. Essa síntese urbanística pode ser reconhecida como uma formulação do resultado do período de *chômage*.

A urbanística dos anos 1930 e 1940 de Lucio Costa, pode-se dizer que é definida pela experimentação da criação de um modelo urbanístico que irá perdurar para além dessa primeira fase: biaxial, mononuclear, zoneamento funcional, reconstituição do espaço urbano histórico, relação com a cidade e a arquitetura preexistentes, vegetação como unidade agregadora e sistemática, expressando o projeto urbano como um sistema complexo de funções, comunicação e de controle formal. Nas décadas de 1950 e 1960, rupturas, novas correntes e concepções herdeiras das críticas iniciais

foram suficientes para criar um distanciamento consciente do movimento moderno. A principal característica da urbanística de Lucio Costa que se afastará da doutrina moderna inicial, das décadas de 1920 e 1930, foi sobre o planejamento do crescimento e adensamento urbano. Após o Plano Piloto de Brasília, e pelas críticas elencadas, principalmente por Zevi, (2012), que o desenho urbano de Lucio Costa preverá por áreas para adicionamento de regiões, que pode ser conferido no Plano Piloto da Barra da Tijuca; no projeto para Alagados em Salvador, que é o próprio modelo de crescimento em si formulado no tipo de aglomerado urbano de superquadra; no projeto para a Capital da Nigéria; no projeto para o Novo Polo urbano de São Luís e o projeto para a expansão de Brasília, que é a correção para o problema moderno que não fora formulado anteriormente.

Embora o despertar da arquitetura moderna tenha ocorrido para Lucio Costa no período de *chômage*, foi na experiência do MESP que Lucio Costa, de fato, percebe a arquitetura da cidade: “[...] com Le Corbusier, voltei a me interessar pelo assunto. O Corbusier tratava o urbanismo como coisa fundamental e a arquitetura como coisa complementar. Foi com ele que me apaixonei por urbanismo. Não dá para separar a arquitetura do urbanismo” (COSTA, 2018 [1975], p. 609).

## AGRADECIMENTOS

A presente investigação integra-se a linha de pesquisa “Arquitetura: Teoria Projeto História” do Programa de Doutorado em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto – FAUP e possui apoio financeiro da Fundação da Ciência e Tecnologia – FCT do Governo de Portugal através de um contrato de bolsa de Investigação (UI/BD/151126/2021) e o acolhimento institucional do Centro de Estudos de Arquitetura e Urbanismo – CEAU/FAUP.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Sentido da formação**: três estudos sobre Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza e Lucio Costa. São Paulo: [s.n], 2021.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arquitetura Moderna Brasileira**. In XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 170-175.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquitetura após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- CHOAY, Françoise. **O Urbanismo**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**: ensaios sobre arquitetura 1980-1987. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- COMAS, CARLOS E. D.. Um Depoimento. **Revista Arqtexto**, Porto Alegre, n. 2, 2002.
- COMAS, CARLOS E. D.. O Oásis de Niemeyer: Uma vila brasileira dos anos 50. **Rua: Revista de urbanismo e arquitetura**, Salvador, v. 5, n. 1, 2009.
- COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- FRAMPTON, Kennedy. **História crítica da arquitetura moderna**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GROPIUS, Walter. A indústria de casas pré-fabricadas in GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GROPIUS, Walter. As bases sociológicas da habitação mínima para a população das cidades industriais in GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GROPIUS, Walter. Desenvolvimento inicial da moderna arquitetura in GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUIMARAENS, Cêça. **Lucio Costa**: um certo arquiteto em incerto e secular roteiro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

JENCKS, C. **Movimentos Modernos em arquitetura**. Tradução: José Marcos Lima. Lisboa: Edições 70, 1985.

NIEMEYER, Oscar. Rica demais – Dizem. **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, n. 1, mar. 1955.

NIEMEYER, Oscar. A forma na arquitetura In XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 141-145.

NOBRE, Ana Luiza. Arquitetura sob suspeita. **Revista Celeuma**, n. 4, mai 2014.

NOBRE, Ana Luiza (Org.). **Lucio Costa**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

OZENFANT, A.; JEANNERET, C.. **Acerca del Purismo**: escritos 1918-1926. Madrid: El Croquis Editorial, 2004.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

WISNIK, Guilherme. **Formalismo e tradição: a arquitetura moderna brasileira e sua recepção crítica**. 2003, Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

ZEVI, Bruno. **História da Arquitetura Moderna**. Lisboa: Editora Arcádia, 1972.

ZEVI, Bruno. Seis perguntas sobre a nova capital sul-americana in XAVIER, Alberto; KANTINSKY, Julio (Orgs.). **Brasília – antologia crítica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Sobre o termo: “Chômage, em francês, significa tanto a situação de desemprego como a de inatividade. Lúcio Costa dá ao termo um significado muito próximo ao do ócio criativo defendido pelos modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade.” in Guerra, Abilio. Lucio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: síntese entre arquitetura e natureza tropical. *Arquitextos*, São Paulo, ano 03, n. 029.05, Vitruvius, out. 2002 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/740>>.

<sup>2</sup> No período de *chômage*, Lúcio Costa desenvolveu os seguintes projetos arquitetônicos: as “Casas sem dono” (década de 30) que foram 3 e os “Projetos esquecidos” (década de 30), a Casa Carmem Santos; Casa Maria Dionésia, Casa Álvaro Osório de Almeida, Casa Genival Londres, Chácara Coelho Duarte (1933), Estudo de implantação Casa Hamann. E ainda, a Casa Haydea de Souza (1932), a Residência Valentina Leite Bastos (1932), Henrique Fialho (1934) e participou no Salão de Arquitetura Tropical com as “Duas Casinhas graciosas” que Paulo Santos menciona (Guimaraens, 1996, P. 74). Realizou o projeto de urbanismo da Vila Operária de Monlevade (1934). No Campo teórico desenvolveu o Texto “Razão da Nova Arquitetura (1934).

<sup>3</sup> Segundo Lucio Costa a respeito da leitura sobre os livros de Le Corbusier no período de *chômage*, explica que “Quando fui director da Escola, conheci o arquiteto Carlos Leão, que estava terminando o curso. [...] E o Carlos, arquiteto de excelente formação e muito culto, possuía uma boa biblioteca e estava muito em dia e já tinha os primeiros livros, tanto o *Vers une Architecture* como a coleção *L’Esprit Nouveau*, *L’Art Décoratif d’Aujourd’hui*, *O Urbanismo*, *Précisions*, toda aquela sequência. Cf. Lucio Costa entrevista por Hugo Segawa, “Lucio Costa: a vanguarda permeada com a tradição” in Nobre, Ana Luiza (ed.). Lucio Costa. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 154.

## O SANATÓRIO DE CURICICA COMO LUGAR DE MEMÓRIA E SEU VALOR PATRIMONIAL:

Uma contribuição de Sergio Bernardes para o Patrimônio Moderno da Saúde

*THE CURICICA SANATORIUM AS A SITE OF MEMORY AND ITS HERITAGE VALUE:  
A Contribution by Sergio Bernardes to Modern Health Heritage*

*EL SANATORIO DE CURICICA COMO LUGAR DE MEMORIA Y SU VALOR  
PATRIMONIAL:*

*Una Contribución de Sergio Bernardes al Patrimonio Moderno de la Salud*

**Thaysa Malaquias de Mello**

*Mestre em Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ – UFRJ), thaysa.malaquias@fau.ufrj.br*

**Ana M. G. Albano Amora**

*Professora Associada, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROARQ/FAU – UFRJ), aaamora@fau.ufrj.br*

### RESUMO

O artigo aborda o Sanatório de Curicica, projetado pelo arquiteto brasileiro Sergio Wladimir Bernardes e inaugurado em 1952 na cidade do Rio de Janeiro. O programa arquitetônico do Sanatório seguiu as premissas técnicas elaboradas pelo Serviço Nacional da Tuberculose no contexto da Campanha Nacional Contra a Tuberculose (CNCT) e incorporou os princípios da arquitetura moderna, enfatizando eficiência, baixo custo e manutenção econômica. Objetivamos analisar a obra como um marco na Arquitetura Moderna de Saúde, explorando o Valor Patrimonial do conjunto, bem como sua concepção enquanto um Lugar de Memória da Saúde a partir de autores como Alois Riegl, Françoise Choay e Pierre Nora, dentre outros, destacando seu papel na história da luta contra a tuberculose no Brasil. O estudo identifica várias dimensões de valor nesse contexto, tais como a importância do complexo como resultado de um processo social, a contribuição para princípios de racionalidade projetual e construtiva na arquitetura hospitalar moderna, e o seu papel como referência histórica na atuação dos arquitetos modernos no combate à tuberculose. Além disso, o artigo enfatiza a relevância do Sanatório de Curicica para os estudos de arquitetura, como um monumento moderno e um documento que fornece dados relevantes sobre o desenvolvimento da arquitetura hospitalar e da saúde pública no Brasil.

**PALAVRAS CHAVE:** Sanatório de Curicica; Arquitetura Moderna de Saúde; Sergio Bernardes; Patrimônio; Lugar de Memória.

### ABSTRACT

*The article addresses the Curicica Sanatorium, designed by Brazilian architect Sergio Wladimir Bernardes and inaugurated in 1952 in the city of Rio de Janeiro. The architectural program of the Sanatorium followed the technical premises elaborated by the National Tuberculosis Service in the context of the National Campaign Against Tuberculosis (CNCT)*

*and incorporated the principles of modern architecture, emphasizing efficiency, low cost, and economic maintenance. Our objective is to analyze the work as a milestone in Modern Health Architecture, exploring the Heritage Value of the complex, as well as its conception as a Place of Health Memory, drawing on authors such as Alois Riegl, Françoise Choay, and Pierre Nora, among others, highlighting its role in the history of the fight against tuberculosis in Brazil. The study identifies several dimensions of value in this context, such as the importance of the complex as a result of a social process, the contribution to principles of design and constructive rationality in modern hospital architecture, and its role as a historical reference in the work of modern architects in combating tuberculosis. In addition, the article emphasizes the relevance of the Curicica Sanatorium for architectural studies, as a modern monument and a document that provides relevant data on the development of hospital architecture and public health in Brazil.*

**KEYWORDS:** Curicica Sanatorium; Modern Health Architecture; Sergio Bernardes; Heritage; Place of Memory.

#### RESUMEN

*El artículo aborda el Sanatorio de Curicica, diseñado por el arquitecto brasileño Sergio Wladimir Bernardes e inaugurado en 1952 en la ciudad de Río de Janeiro. El programa arquitectónico del Sanatorio siguió las premisas técnicas elaboradas por el Servicio Nacional de Tuberculosis en el contexto de la Campaña Nacional Contra la Tuberculosis (CNCT) e incorporó los principios de la arquitectura moderna, enfatizando la eficiencia, bajo costo y mantenimiento económico. Nuestro objetivo es analizar la obra como un hito en la Arquitectura Moderna de la Salud, explorando el Valor Patrimonial del complejo, así como su concepción como un Lugar de Memoria de la Salud, recurriendo a autores como Alois Riegl, Françoise Choay y Pierre Nora, entre otros, destacando su papel en la historia de la lucha contra la tuberculosis en Brasil. El estudio identifica varias dimensiones de valor en este contexto, como la importancia del complejo como resultado de un proceso social, la contribución a principios de racionalidad de diseño y constructiva en la arquitectura hospitalaria moderna, y su papel como referencia histórica en el trabajo de arquitectos modernos en la lucha contra la tuberculosis. Además, el artículo enfatiza la relevancia del Sanatorio de Curicica para los estudios de arquitectura, como un monumento moderno y un documento que proporciona datos relevantes sobre el desarrollo de la arquitectura hospitalaria y la salud pública en Brasil.*

**PALABRAS CLAVES:** Sanatorio de Curicica; Arquitectura Moderna de la Salud; Sergio Bernardes; Patrimonio; Lugar de Memoria.

## INTRODUÇÃO

Formado em 1948 pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, o arquiteto brasileiro Sergio Wladimir Bernardes (1919-2002) conseguiu projeção internacional ao longo de sua carreira estudando novos materiais e buscando inovar em diferentes aplicações os já existentes. Fez parte de uma segunda geração de arquitetos que se dedicou a projetar edifícios para a área de saúde. Geração esta que já teria conquistado relativa autonomia neste campo, impondo o processo de produção arquitetônica sobre os pressupostos da medicina. Nos dois anos que sucederam sua formatura, Bernardes se tornou chefe do Setor de Arquitetura da Campanha Nacional Contra a Tuberculose (CNCT), frente ao Serviço Nacional da Tuberculose. Projetou então uma de suas primeiras obras: O Conjunto Sanatorial de Curicica (Figura 1), atualmente conhecido como Hospital Raphael de Paula Souza, foi inaugurado em 1952, situado na Baixada de Jacarepaguá, da cidade do Rio de Janeiro.

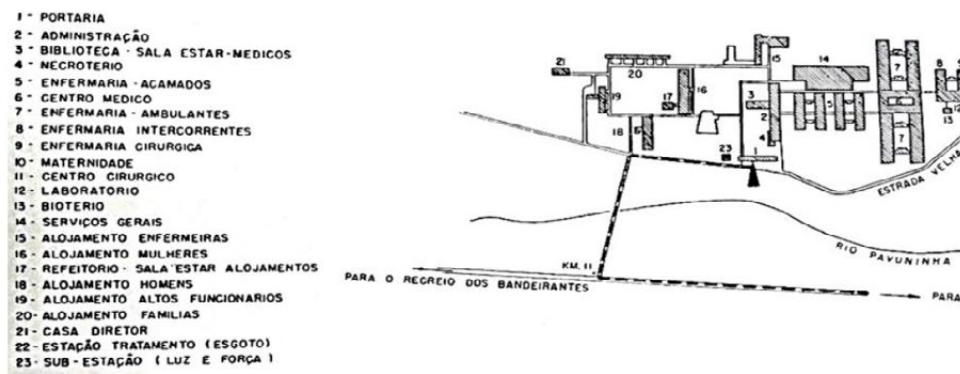
Figura 1: Implantação do Sanatório de Curicica na época de sua construção



Fonte: Acervo DAD/Fiocruz.

Seu programa arquitetônico (Figura 2) seguiu as premissas técnicas elaboradas pela SNT, cujas recomendações gerais seguiam o estudo e a padronização da construção de sanatórios e dispensários tipo “Campanha”, pois se previa que a doença estaria erradicada em alguns anos: eficiência, baixo custo e manutenção econômica, sem que perdessem suas qualidades técnicas e funcionais. Essa experiência possibilitou a Sergio Bernardes pôr em prática as ideias de um jovem arquiteto moderno, uma vez que elas contemplavam as premissas de higiene, ausência de ornamentos, racionalidade projetual, construtiva e funcionalidade, inerentes às edificações sanatoriais (NASCIMENTO, et al.2002).

Figura 2: Implantação da Inauguração.



Fonte: Revista Brasileira de Tuberculose, v.19, 1951. Acervo da Biblioteca Walter Mendes.

A busca pela economia e agilidade na construção dos edifícios levou à padronização dos elementos construtivos, com o uso da técnica de pré-fabricação. O projeto para a construção desse conjunto foi, segundo Tania Mara Motta Bittencourt (2000), o mesmo utilizado para a construção do Sanatório de Sancho (Figura 3), sendo um anexo ao edifício sanatorial já construído anteriormente. Essa autora ainda afirma que se encontram pranchas de um mesmo desenho com a identificação dos dois sanatórios. Nesses projetos adotou-se o tradicional sistema de pavilhões de um pavimento que se espalham por uma extensa área verde, embora pelo mundo este sistema já estivesse em pleno desuso (COSTA, 2011). Entretanto, reconhecia-se nesta tipologia um fator importante para o tratamento da tuberculose pulmonar.

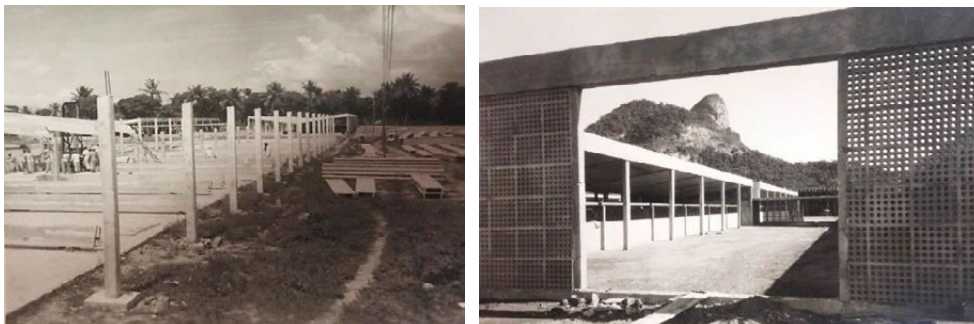
Figura 3: Fotografia da obra do Sanatório de Sancho, 1956 e atualmente, como Hospital Otávio de Freitas, Tejió. Recife, PE.



Fonte: Acervo Raphael de Paula Souza, DAD-Fiocruz.

Dentre as características da obra, seu método construtivo, que consistia em peças de concreto armado pré-fabricadas *in loco* (Figuras 4 e 5), foi apontado pela Revista Brasileira de Tuberculose (v.19, 1951) como muito vantajoso para o vigor da obra e para seu custo-benefício. Segundo artigo publicado na mesma revista, “Dentro de características arquitetônicas modernas e possuindo processos construtivos especiais, representa a mais alta escala alcançada pela ‘ Campanha’, na construção de hospitais pavilhonares” (p.207).

Figura 4 e 5: Fotografias da construção do Sanatório de Curicica e seus elementos pré-fabricados no canteiro de obras.



Fonte: Acervo Raphael de Paula Souza, DAD-Fiocruz.

A sua importância histórica como patrimônio moderno da saúde vem sendo estabelecida desde 2007 com a sua inclusão no Inventário Nacional do Patrimônio Cultural da Saúde, desenvolvido nacionalmente pela Casa de Oswaldo Cruz - COC, da FIOCRUZ. Foi também realizado pelo município seu processo de tombamento como patrimônio, iniciado em 2003, que permaneceu estagnado entre as diferentes gestões, tendo sua retomada em 2019, após as celebrações e exposições do centenário do arquiteto Sergio Bernardes. A obra também foi incluída no inventário do Docomomo Internacional, o chamado *Homework 2012*, cujo tema foi arquitetura hospitalar.

Este Conjunto se caracteriza como um marco na Arquitetura de Saúde, pois nele está presente o que foi a atuação autônoma dos arquitetos na construção deste campo profissional, introduzindo novas questões para a racionalização estética, construtiva e projetual, como princípios de humanização e de conforto ambiental. Por tratar-se de um complexo hospitalar de arquitetura moderna, buscou-se entender as características das edificações do conjunto enquanto tal, mas também estudá-las enquanto documento de uma forma de fazer arquitetura moderna e sanatorial, sobretudo após perceber a metodologia adotada por Bernardes partindo dos princípios da arquitetura moderna e das premissas da CNCT. Discutiremos, neste artigo, questões referentes ao valor deste conjunto enquanto Patrimônio Histórico e Cultural, bem como um Lugar de Memória da Saúde.

## DESENVOLVIMENTO

### *O Sanatório de Curicica e seu Valor Patrimonial*

Quando tratamos de valor na arquitetura hospitalar, devemos primeiramente entender como esta constituiu-se e quais as simbologias e significados adquiridos por ela com o passar dos anos. Roberto Segre (2013) explica em seu artigo que o tema da saúde teve seu destaque desmerecido diante de outros temas, como habitação, assuntos institucionais, esporte, lazer, dentre outros, por manter-se muito tempo em um imaginário social como um local de representação da morte.

Segundo o autor, ainda que nele também nasçam novas pessoas, novas vidas, a figura do hospital atemoriza e remete a um estado de vulnerabilidade do ser humano. Ele afirma que, “[...] além disso, a definição da particularidade do edifício pouco teve a ver com as decisões dos usuários; no caso, a organização funcional foi sempre determinada pelos médicos, e a forma condicionada pela cultura arquitetônica de cada período” (SEGRE, 2013).

Segre (2013) assevera que, até o século XX, o hospital enquanto objeto arquitetônico não tinha uma personalidade formal própria, tendo sua função mimetizada com outras como, por exemplo, os conventos, ou sendo caracterizado pelos estilos acadêmicos dominantes da época. Aponta que a partir de uma valorização expressiva da racionalização e funcionalidade, o Movimento Moderno identificou neste tema complexo uma linguagem tipológica com certa liberdade formal e espacial que superava as rígidas determinações da estrutura interna definida até então somente pelos médicos.

Já Beatriz Colomina (2014) observa que o sucesso generalizado da arquitetura moderna ocorreu por meio de sua associação com a saúde, conforme o seu papel de combater doenças no âmbito internacional, como no caso da tuberculose. A autora afirma que “a campanha de publicidade da arquitetura moderna foi organizada em torno de crenças contemporâneas sobre a tuberculose e medos da doença” (p.32)

Quanto aos partidos formais, as mudanças nas tipologias dessas edificações, assim como nos programas arquitetônicos, estiveram interligadas e refletiram o estado e as conquistas na ciência e na medicina de cada época. Tais mudanças demandaram um atendimento às novas necessidades no tratamento dos pacientes, assim como a adequação dos espaços para acomodar as novas tecnologias desenvolvidas.

No Brasil, Renato Gama-Rosa Costa (2011) considera que o nascimento do hospital moderno ocorreu em meados do século XIX “na passagem do modelo hospitalar religioso para o modelo pavilhonar” (Ibidem, p.55). Essas edificações espelhavam-se nos modelos de construção europeus e acompanharam a suas transformações. No panorama da arquitetura moderna de saúde no Brasil, essas edificações seguiram os pressupostos modernos, como a racionalidade funcional, formal, projetual e construtiva, com a adoção de janelas em fita, planta livre, das superfícies de vidro, brise-soleils, a orientação de fachadas para uma boa ventilação e insolação, implantação de sistema estrutural livre e pilotis que são largamente empregados nos edifícios de saúde brasileiros.

Para compreendermos o valor da arquitetura moderna brasileira, especialmente a de saúde, devemos ir às primeiras narrativas históricas da arquitetura moderna brasileira, sobretudo aquelas introduzidas pioneiramente por Lúcio Costa e pelo grupo de arquitetos em torno dele, que se desenrolaram a partir da década de 1930, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas. Essas narrativas se construíram paralelamente ao desenrolar dos acontecimentos, estando inseridas em um momento de tomadas de decisões políticas relacionadas à modernização e ao crescimento do Estado brasileiro, que, na época, tinha sede na cidade capital do Rio de Janeiro. Dentro desse contexto sócio-político-econômico se permitiu o fortalecimento de uma arquitetura pública, como instrumento e símbolo dessa modernização e das transformações sociais. Sendo a saúde pública um meio para a construção da nacionalidade por meio de um Estado centralizador e autoritário (AMORA, 2010).

Ana Albano Amora (op. cit.) cita que, segundo as palavras do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, pensava-se na importância da representação e poder dos prédios públicos destinados às repartições de seu ministério, devendo ser numerosos e adequados a seus usos. A autora afirma que apesar do Ministro não ter definido quais eram suas considerações sobre o que achava conveniente dentro dessas adequações, acredita que eram estética, estilo, funcionalidade e monumentalidade.

Noemia Fernandes (2006) descreve que, a partir dos anos de 1940, foram desenvolvidos inúmeros projetos oficiais e particulares em vários estados do país, no entanto, a

arquitetura carioca ainda era o núcleo propagador dessa modernidade, por meio de diferentes projetos, sejam residenciais, institucionais e até mesmo urbanísticos. Na década de 1950, a arquitetura produzida para o Estado se torna mais presente, por meio de projetos institucionais, habitacionais, de saúde, sendo um deles o Conjunto Sanatorial de Curicica, de Sergio Bernardes, a Cidade Universitária, de Jorge Moreira, o Conjunto do Pedregulho, de Reidy, entre outros. Até a década de 1960, segundo a autora, o país foi tomado por um espírito progressista, impulsionado por um idealismo de arquitetos, políticos, artistas e trabalhadores, que serviu de aporte para as novas condições de produção e industrialização, que se constituíram enquanto cultura arquitetônica nacional.

(...) uma peculiaridade do modernismo brasileiro: o fato de serem os mesmos intelectuais que se voltaram, simultaneamente, para a criação de uma nova linguagem estética – no sentido de ruptura com o passado – e para a construção de uma tradição – no sentido de buscar a continuidade. (FONSECA, 1997 apud FERNANDES, 2006, p.68).

Entendendo a partir daí a originalidade da arquitetura moderna brasileira, em particular a carioca, iremos discutir as questões de atribuição de valor que configurariam esta arquitetura como tendo valor patrimonial. Tomaremos como base a introdução dos conceitos de valor de Alois Riegl, historiador de arte vienense, em sua obra, *Der moderne Denkmalkultus - O Culto Moderno dos Monumentos* (1903). A obra, de fundamental importância acerca das questões relativas à tutela e conservação dos monumentos históricos. Aqui iremos descrever cada capítulo da obra a fim de compreender os tipos de valoração que podemos aplicar ao Sanatório de Curicica.

Sendo assim, ao examinarmos o primeiro capítulo, dentre os vários tipos de valor atribuídos aos monumentos, primeiramente é definido o que seja monumento, diferenciando os intencionais dos não intencionais. Para Riegl, “no senso mais antigo e verdadeiramente original do termo”, (1987, p.35) monumento é uma obra criada pela mão do homem com a intenção de conservar uma lembrança de maneira presente e viva na consciência das gerações futuras. Nesse sentido, como ressalta Françoise Choay (2001), em seu sentido original, o monumento se relaciona com a manutenção de uma memória coletiva de um povo, grupo, ou mesmo a sociedade.

A natureza afetiva do seu propósito é essencial: não se trata de apresentar, de dar uma informação neutra, mas de tocar, pela emoção, uma memória viva. [...] A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais, na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar. (CHOAY, 2001, p.18)

A segunda parte do livro trata dos valores de rememoração e sua relação com o culto dos monumentos. São esses: o valor de Antiguidade, Histórico e Rememorativo Intencionado; valores ligados ao passado e à memória, ou seja, do que existiu e já não existe no presente. O valor de antiguidade se consagraria na sociedade de massas do nascente século XX com preponderância. Segundo Riegl, um valor de antiguidade se dá

inicialmente por uma aparência não moderna. O autor afirma que sua eficácia depende da preservação rigorosa da obra, incluindo suas marcas da passagem do tempo. Nessa categorização é valorizado o aspecto antigo devido à idade, as marcas da passagem e nos traços de decomposição do tempo e da natureza sobre o material constituinte da obra, denotando assim a sua existência ao longo dos séculos, lembrando-nos de nosso lugar no ciclo histórico, como elementos caracterizantes e definidores da antiguidade.

Segundo o autor, toda conservação de monumentos deveria contar com o valor de antiguidade, sem dispensar a validação simultânea dos outros valores, como os de rememoração e de contemporaneidade. Essa validade estabelece uma necessidade de comparação desses valores com o valor de antiguidade e deve-se preservar os primeiros se o valor de antiguidade for de menor importância (RIEGL, 1987, p.76).

Segundo Rocha e Tinem (2013), no que se refere ao seu valor ou preservação, a arquitetura moderna contraria o pensamento de Riegl, na medida em que esta veio a tornar-se patrimônio muito recente a sua produção, não permitindo um distanciamento temporal entre as obras e seu reconhecimento enquanto monumentos, o que, por consequência, não permitiu-lhes conferir o valor de antiguidade. Sendo ela, segundo os autores, “a principal razão da dificuldade do reconhecimento desse patrimônio pela sociedade em geral” (ROCHA e TINEM, 2013).

Quanto ao valor histórico, tratado a seguir, o autor afirma que se refere a uma criação da sociedade moderna, sendo o monumento histórico um objeto de um evento passado, localizado no tempo e no espaço. Até então, o que se conhecia por monumentos era, segundo o teórico, apenas os intencionais, entretanto, a partir do século XV, na Itália, as obras da Antiguidade Clássica passaram a ter sua valoração não apenas por serem memória e símbolo das sociedades gregas e romanas, mas também devido suas características artísticas e históricas. É a partir dessa mudança de pensamento que ocorre o despontar de um novo valor de rememoração (RIEGL, 1987, p.49), não mais aquele que remete à memória coletiva, mas ao valor histórico-artístico. O valor histórico, para Riegl, é:

(...) tudo aquilo que foi, e não é mais hoje em dia. No momento atual, nós acrescentamos ainda a esse termo a ideia de que aquilo que foi não poderá jamais se reproduzir, e que tudo aquilo que foi constitui um elo insubstituível e intransferível de uma cadeia de desenvolvimento. (RIEGL, 1987, p.37)

Um importante aspecto do valor histórico é de que, o culto, a contemplação do monumento não se esgota na constatação de sua ancianidade, mas também no que ele agrega ao conhecimento, um maior entendimento, mesmo que superficial, do estilo empregado e da época em que foi construído, implicando em um conhecimento histórico, mais técnico, e, portanto, “o prazer proveniente desse conhecimento não é um prazer imediato, ao contrário, é reflexivo e científico” (RIEGL, 1987, p.77). Para Choay (2011) o conceito de patrimônio histórico compreende:

(...) um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e savoir-faire dos seres humanos. (CHOAY, 2011, p. 11)

A partir disso, compreendemos a importância que o Sanatório de Curicica possui enquanto marco da Arquitetura Moderna de Saúde, tanto no ensino, como no campo profissional, mas também para a medicina enquanto expressão de uma forma de tratamento, e, sobretudo no contexto do evento histórico que foi a luta contra uma doença a nível nacional, apresentando aqui o resultado de uma busca de material de arquivos que corroboram para esta afirmativa.

Podemos observar nos noticiários de jornais (Figura 6) que, mesmo depois de 10 anos de sua construção, todas essas características são apontadas para descrever o Sanatório de Curicica, ressaltando sua grandiosidade. Consideramos que esse significado e monumentalidade da edificação pública de saúde permanecem na configuração de Curicica e são vistos dessa forma pelos meios de comunicação da época, o qual curiosamente foi inaugurado por Getúlio Vargas, em seu segundo mandato como presidente eleito.

Sendo assim, com base nessas considerações, há de compreender-se que, na valorização dessas edificações, especialmente no que se refere ao objeto de estudo o Sanatório de Curicica, há um valor simbólico intencionado na própria edificação, valor de rememoração, de compreensão da época do tratamento da tuberculose em todo país, sendo este um marco do que foi a inovação tecnológica, segundo noticiários, que relatavam seu pioneirismo na construção com concreto pré-moldado e por seguir as últimas tendências da arquitetura, sua monumentalidade quanto a ser um dos maiores conjuntos hospitalares do país (Figura 7). É também um registro de uma atuação de um campo profissional, dos arquitetos modernos, sendo um exemplar desse tipo de edificação, devendo ser preservado a fim de passar essas memórias para as futuras gerações.

Figura 6: Reportagem dos 10 anos da construção do Sanatório de Curicica, pelo Jornal "Luta democrática", em 1962.



Fonte: Hemeroteca BNDigital

Figura 7: Matéria do Jornal "A noite", de novembro de 1950, sobre o andamento da obra, perto de sua conclusão, relatado como um dos maiores conjuntos hospitalares do país.



Fonte: Hemeroteca BNDigital

Já o último dos valores de rememoração, para Riegl, o Valor Rememorativo Intencionado é o que mais se aproxima dos valores da contemporaneidade, na medida em que se remete à busca de um eterno presente e exige do monumento a condição de aspirar de forma vigorosa a imortalidade, o eterno presente, o permanente estado de gênese (RIEGL, 1987, p. 67). Esse valor é atribuído à obra quando esta foi construída para manter viva uma memória específica de um acontecimento, algo ou alguém enquanto monumento.

Chegando ao último capítulo, no âmbito dos valores de contemporaneidade, estes são divididos em dois tipos: valor de uso prático, ou apenas valor de uso; e o valor artístico, o qual se divide em valor de arte relativo e valor de novidade. No que se refere à valorização de uso, é necessário que o monumento atenda às necessidades materiais do homem. Choay contribui comentando que "Segundo Riegl, esse valor de uso é igualmente inerente a todos os monumentos históricos, quer tenham conservado seu papel memorial original e suas funções antigas, quer tenham recebido novos usos, mesmo museográficos". (CHOAY, 2001, p.169). Enquanto, o valor artístico, é aquele que deverá atender às necessidades do espírito. Em relação ao valor artístico relativo, o autor refere-se à capacidade que um monumento antigo mantém de sensibilizar o homem moderno. Entretanto, esse valor relativo não é eterno, pois está sujeito às mudanças de pensamento tanto individuais quanto de uma sociedade.

Sendo assim, Beatriz Kühl (2005) considera que o valor artístico de um monumento não é apenas rememorativo, mas um valor atual, de contemporaneidade, ainda que sejam monumentos antigos e possuam outras valorações. No caso da arquitetura moderna, Rocha e Tinem (2013) consideram esse enquadramento da seguinte forma:

(...) toda obra do passado, em princípio, possui valor histórico, e tendo em conta a ausência do valor de antiguidade no patrimônio moderno, pode-se dizer então que os valores de contemporaneidade são aqueles que melhor caracterizam esse

patrimônio, portanto, a observação desses valores é fundamental para as intervenções.

É importante, porém, esclarecer que esse fato não autoriza intervenções que recusem toda e qualquer marca do passado. Riegl, ao tratar dos valores de contemporaneidade destaca, por um lado, que poderão ser tolerados no objeto a ser preservado “certos sintomas de degradação”, e, por outro, esclarece que não existe valor de arte eterno, apenas relativo, e que, portanto, as exigências relacionadas a esse valor devem ser consideradas em relação ao valor histórico do monumento, de forma que o mesmo não perca seu caráter de documento. (ROCHA e TINEM, 2013).

Já o valor de novidade é quando se espera, principalmente entre as camadas mais populares, que um monumento possua aparência nova e fresca de uma obra recém-criada.

O caráter acabado do novo, que se exprime da maneira mais simples por uma forma que ainda conserva sua integridade e sua policromia intacta, pode ser apreciada por todo indivíduo, mesmo completamente desprovido de cultura. É por isso que o valor de novidade sempre será o valor artístico do público pouco cultivado. (RIEGL, 1987, p.96)

Quanto ao Sanatório de Curicica, tanto em sua época de construção, como nos seguintes anos que seguiram seu funcionamento, foi-lhe atribuído valor simbólico pela imprensa. Os jornais o apontavam como uma “novidade” estética, construtiva, tecnológica, como um empreendimento que resolveria a situação da enfermidade. Considerado “Marco de luz no combate à peste branca no Brasil”, “Grande em tudo”, “Centro avançado de aparelhagem completa”, como vemos nas reportagens dos periódicos da época, reproduzidas nas Figuras 8, 9 e 10.

Figura 8: Jornal “A Noite”, 1951



Figura 9: Revista “A Ilustração Brasileira”, 1953.



Figura 10: Jornal “Luta Democrática”, 1963



Fonte: Hemeroteca BNDigital

Quando se trata do aspecto de contemporaneidade da arquitetura moderna, tanto projetual quanto tecnológico, assim como sua abstração formal, estas características podem promover uma errônea impressão de um objeto recém-criado, quando se

encontra em bom estado de conservação. Isso se dá na ausência da pátina do tempo, em que conseqüentemente não se atrela a esta obra um valor de antiguidade justamente pelo seu aspecto de novo. Contudo, neste caso, de qualquer maneira, as marcas do tempo promovidas por essa pátina não se mostram benéficas nas edificações modernas, pois ao contrário do aspecto romântico que dão às ruínas, por exemplo, nas edificações modernas, elas passam uma a sensação de degradação e precariedade da conservação da obra.

Entretanto, quando se refere às intervenções feitas em edificações de arquitetura moderna, Marta Cristina F. B. Guimarães (2016) discorre que, no intuito de realçar a imagem de algo novo, recém-feito, “recorre-se erroneamente a reconstruções, quase totais, e repristinações” (GUIMARÃES, 2016, p.20). Portanto, a autora acrescenta que, tanto o valor de antiguidade, como o de novidade não se aplicam à arquitetura moderna, explicando que, as transformações tecnológicas e das demandas da sociedade contemporânea tornaram muitas das edificações do período moderno obsoletas, impondo a adequação de suas funções e seus usos.

O uso contínuo foi um fator importante para a sua preservação - uma vez que a perpetuação do uso evita o abandono e, por conseguinte, a degradação -, mas simultaneamente mostrou-se prejudicial, uma vez que é preciso pensar na atribuição de uso adequado ao edifício, acomodando-se ao que ele oferece e intervindo o mínimo necessário, e não o inverso, intervindo drasticamente no edifício para que ele então atenda ao esperado. A necessidade da adaptação aos novos programas e às normas contemporâneas de dimensionamento, acessibilidade, conforto térmico e sustentabilidade ocasionou a massiva reconfiguração interna desses edifícios. Ato esse que levou não somente à perda de seus layouts, mas também de suas características arquitetônicas e soluções técnicas originais. Perde-se, portanto, um importante registro da evolução arquitetônica e tecnológica do período. (GUIMARÃES, 2016, p.21)

Já para Paula Mello Oliveira Alquati e Célia Helena Castro Gonsales (2008), dentro desses valores apresentados por Riegl, a arquitetura moderna possuiria um caráter memorial, atuando de maneira rememorativa enquanto patrimônio cultural e social e considerando a categoria de “(...) valor histórico, o movimento moderno representou uma etapa específica na evolução de um campo criativo da humanidade, o da criação da Vanguarda Moderna.” (ALQUATI; GONSALES, 2012).

Assim, segundo as definições de Riegl, o monumento histórico não concebido como tal, mas sim reconhecido posteriormente por um olhar especializado, seja de um historiador ou de um conhecedor das artes, como um testemunho histórico, mesmo não tendo sido seu propósito inicial o memorial, tem valor histórico. A arquitetura moderna enquanto um objeto remete a um espírito de sua época, de um momento de ruptura com os modelos tradicionais, por meio de seus princípios edificados, materializados em suas construções, como a racionalidade e sua universalidade, são alguns dos conceitos que os monumentos modernos assumem como função representativa (GONSALES, 2008).

Segundo a mesma autora (op.cit.), quando falamos da história da preservação do patrimônio moderno, a questão da atribuição do juízo de valor de monumentos históricos está intrinsecamente ligada às características de exemplaridade e excepcionalidade do bem patrimonial.

Sendo esta definição da exemplaridade do objeto, principalmente quando este é moderno, uma questão sempre envolta de polêmica. Isso se dá por que a construção de juízos ocorre a partir do pensamento crítico e da teoria da arquitetura e suas implicações

práticas e das constantes mutações ao longo do tempo e de novas contextualizações. Quando falamos de juízo de valor, este se encontra mais evidente na área patrimonial, uma vez que as ações referentes à preservação dos bens patrimoniais implicam em uma análise do objeto e de um juízo de valor apresentado. Sob esta ótica, patrimônio:

(...) é o conjunto das obras do homem nas quais uma comunidade reconhece os seus valores específicos e particulares e com os quais se identifica. A identificação e a valorização destas obras como patrimônio é, assim, um processo que implica a selecção de valores. (Carta de Cracóvia, 2000)

Para elucidar a questão contribui Fernando Diniz Moreira (2011) ao apontar que ao aprofundarmos o entendimento dos juízos de valor para a arquitetura moderna, observamos que esta é parte fundamental do patrimônio cultural do século XX, sendo, assim, necessário à sua preservação para as novas gerações. Os valores deste patrimônio residem não apenas em sua materialidade, mas, sobretudo na forma como estes objetos foram articulados na criação do espaço. Diz o autor:

A arquitetura moderna foi fruto de uma era marcada pelo advento da ciência, da produção em massa, das novas democracias, da industrialização, do crescimento desmesurado das cidades, dos novos meios de transporte, de novas demandas e de novos tipos de edifícios. Após estabelecer seu programa e suas formas essenciais nos anos 1920, a arquitetura moderna foi transplantada para regiões que não eram urbanas e industriais e que estavam longe de um processo de reforma social. Ela teve de lidar com a diversidade: diversidade de programas, de lugares e de culturas. Seus aspectos universalizantes tiveram de dialogar com heranças históricas, práticas vernaculares de construção e continuidades clássicas (MOREIRA, op.cit, p.4).

Diz ainda que: “Esta diversidade é hoje entendida como uma importante herança cultural do século XX” (Maxwell, 1998, p. XV. Apud MOREIRA, idem, p.4).

Assim, retomamos Gonsales (2008), que colabora com essa afirmativa ao afirmar, que a investigação das concepções que dão suporte ao projeto arquitetônico, das características referentes a aspectos particulares e contingentes como o programa, o lugar e a construção definem o grau de modernidade da obra e indica sua importância dentro da história como vetor de conhecimento da disciplina de arquitetura.

## O SANATÓRIO COMO LUGAR DE MEMÓRIA DA SAÚDE

A relação do lugar com a história é um ponto importante para a compreensão e estudo do patrimônio cultural da saúde e sua inserção na cidade (AMORA, COSTA, 2010). Uma vez que se trata da preservação de um bem patrimonial e cultural, é necessária a compreensão dos conceitos relativos ao uso destes determinados espaços, e sua relevância enquanto Lugares de Memória, termo que encontramos na obra do historiador francês Pierre Nora (1993). Nesta se descreve que certos espaços e temporalidades são reconhecidos por determinados grupos de uma sociedade, atribuindo-se a eles valor, na medida em que remetem a uma memória coletiva, de um passado comum e de uma identidade social, fazendo com que este grupo se sinta parte dele, pertencendo a um espaço que remete a história de todos (TOMAZ, 2010).

O estudo do patrimônio cultural busca promover a valorização daquilo que é comum a um determinado grupo social de um determinado tempo e espaço. Segundo Paulo Cezar Tomaz (2010), esse patrimônio pode ser compreendido a partir de três grandes categorias; sendo a primeira relacionada aos elementos do meio ambiente, pertencentes à natureza; a segunda referente ao conhecimento, técnicas, o saber e ao saber-fazer; e a terceira reúne em si artefatos e construções resultantes das relações entre o homem e

o meio, do saber-fazer humano, ou seja, tudo aquilo produzido pelo homem que venha a transformar os elementos da natureza, adequando-os ao seu bem-estar. Ao se referir ao Patrimônio Histórico, Françoise Choay (2001) traz a seguinte definição:

A expressão que designa um bem destinado ao usufruto de uma comunidade que se ampliou a dimensões planetárias, constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objetos que se congregam por seu passado comum: obras e obras-primas das belas artes e das artes aplicadas, trabalhos e produtos de todos os saberes e savoir-faire dos seres humanos. Em nossa sociedade errante, constantemente transformada pela mobilidade e ubiquidade de seu presente, “patrimônio histórico” tornou-se uma das palavras-chave da tribo midiática. Ela remete a uma instituição e a uma mentalidade. (CHOAY, 2001, p.11)

Choay (op.cit) entende que essa concepção do que é o patrimônio histórico precisa ir além da perspectiva de ser apenas uma coleção de objetos estáticos, pois os monumentos estão ligados a uma temporalidade, à memória e ao saber. Para a autora, os monumentos possuem em seu propósito uma natureza afetiva, na qual não há uma neutralidade, mas sim o toque pela emoção, uma memória viva “tudo o que for edificado por uma comunidade de indivíduos para rememorar ou fazer outras gerações de pessoas rememorem acontecimentos, sacrifícios, ritos ou crenças” (CHOAY, 2001, p.18). Sendo assim, é preciso compreender que estes elementos deverão estar embasados em processos sociais mais amplos, que envolvem conhecimentos complexos, que permitam uma contextualização de sua avaliação, sendo estes históricos, sociológicos, antropológicos, entre outros.

Portanto, essa noção do patrimônio histórico, deve conjurar as diferentes dimensões culturais enquanto imagens de um passado presente, que se mantém vivo, merecendo ser lembrado e mantido na memória. Para isso, devem ser preservados na medida em que dentro de uma diversidade são coletivamente significativos. Entretanto, de forma contraditória, quando se fala em patrimônio histórico, o que se evoca é uma imagem estática do passado, estando ali apenas como testemunho de uma herança coletiva, não presente no cotidiano. Contudo, preservação da memória não implica apenas na conservação dessas relíquias, mas, sobretudo “à preservação de toda uma história, todo um caminho percorrido pela sociedade, desde seus tempos mais remotos até aos dias de hoje, interligando-os pela sua importância nesse processo de contínuo movimento e constante transformação” (TOMAZ, 2010, p.4).

Sendo assim, a arquitetura por se configurar enquanto espaço construído dentro de um determinado recorte histórico e social, podendo ser compreendida como alicerce memorial para a investigação de determinados contextos histórico-sociais, pelas suas qualidades funcionais, estéticas e sua localização na espacialidade da cidade (Figura 11), se constitui como um verdadeiro documento (AMORA, COSTA, 2010). Desta forma, as edificações poderiam possuir o caráter de monumento, observando-se ainda que se pode entendê-los como “aquilo que pode evocar o passado” e como algo que possa atuar para “perpetuar a recordação” (LE GOFF, 1996, 535 Apud AMORA, 2010). Portanto, segundo Eliara Beck Souza (2015):

Quando a arquitetura se torna um suporte da memória e a história dela se apropria, conferindo-lhe autenticidade, ela se torna um bem cultural elencado pelo patrimônio. Ao ser preservado, o bem se converte no registro dessa memória e como tal, portador de informação, um monumento-documento. (SOUZA, 2015, p.25)

Figura 11: Demarcação do terreno e análise de entorno imediato do relatório do processo de tombamento, de 2017.



Fonte: Processo de Tombamento nº 12/003.427/2003 – Consulta realizada em 14 de julho de 2017 por Thaysa Malaquias.

Isto é, um registro materializado na própria edificação. Referindo-se ao Patrimônio Arquitetônico de Saúde, vale acrescentar que, em sua maioria, estas edificações mantêm seu uso original, e são documentos vivos que nos permitem compreender a história do campo da saúde e da cidade (AMORA, 2010). Apesar de ser acusado de estar preocupado com apenas com cidade construída do zero, este trecho da Carta de Atenas de Le Corbusier (1933), pode ser considerado para se conferir o papel de legado a esse patrimônio:

A vida de uma cidade é um acontecimento contínuo, que se manifesta ao longo dos séculos por obras materiais, traçados ou construções que lhe conferem sua personalidade própria e dos quais emana pouco a pouco sua alma. São testemunhos preciosos do passado que serão respeitados, a princípio por seu valor histórico ou sentimental, depois porque alguns trazem uma virtude plástica na qual se incorporou o mais alto grau de intensidade do gênio humano. Eles fazem parte do patrimônio humano, e aqueles que os detêm ou são encarregados de sua proteção, têm a responsabilidade e a obrigação de fazer tudo o que é lícito para transmitir intacta, para os séculos futuros, essa nobre herança. (LE CORBUSIER, 1993).

Com estas considerações, o Conjunto Sanatorial de Curicica se caracterizaria como um Lugar de Memória da Saúde, ou seja, um ponto, um lugar materializado em bens patrimoniais relacionado às reformas e novas medidas empreendidas no sistema de saúde pública entre as décadas de 1940 e 1950, mas também de grande importância para a Arquitetura de Saúde e como também para a Arquitetura Moderna Brasileira Carioca, que marca um momento de construção desse subcampo profissional, sendo uma referência histórica da atuação dos arquitetos modernos no combate de uma doença que assolava o país.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto patrimônio moderno, considerando as afirmações de Alois Riegl (1903), o complexo sanatorial analisado possuiria valor rememorativo histórico por sua arquitetura e representatividade dos ideais e princípios de sua época. Assim, a partir do entendimento dos critérios de valor estabelecidos por Riegl (op. cit.), podemos identificar para o Sanatório de Curicica possibilidades de juízos de valor como: 1) A edificação: como o resultado de um processo social, no contexto de como o edifício fez parte de um marco da luta nacional contra a tuberculose por meio da CNCT. 2) Como síntese de valores e concepções culturais e estéticas, com importante contribuição para a reprodução de princípios de racionalidade projetual e construtiva na arquitetura moderna hospitalar, bem como pela fruição dos percursos sendo um exemplo para o estudo deste campo da arquitetura.

O reconhecimento dos valores desta edificação como monumento moderno e sua importância para os estudos de arquitetura, poderá ser um subsídio importante para fundamentar o processo de tomada de decisões sobre as novas demandas e sobre o futuro dessas edificações.

Com tais considerações, pode-se dizer que o Conjunto Sanatorial de Curicica se caracteriza como um Lugar de Memória da Saúde, ou seja, um ponto, um lugar materializado em bens patrimoniais relacionado às reformas e novas medidas empreendidas no sistema de saúde pública entre as décadas de 1940 e 1950, mas também de grande importância para a Arquitetura de Saúde e como também para a Arquitetura Moderna Brasileira Carioca, que marca um momento de construção desse subcampo profissional, sendo uma referência histórica da atuação dos arquitetos modernos no combate da tuberculose.

Compreendendo isto, podemos aferir o legado que ele representa tanto como marco de uma luta nacional contra uma doença a nível nacional, quanto também como um importante vetor de conhecimento para a disciplina da arquitetura, principalmente a hospitalar. Por se tratar de um complexo hospitalar da arquitetura moderna, torna-se imprescindível entender suas características, considerando o próprio Sanatório de Curicica como um documento de uma forma de se fazer arquitetura moderna e sanatorial, além de ser o testemunho da dimensão que teve a Campanha Nacional Contra a Tuberculose.

Concluimos que essa arquitetura se configura enquanto espaço construído dentro de um determinado recorte histórico e social, “podendo ser compreendida como alicerce memorial para a investigação de determinados contextos histórico-sociais, pelas suas qualidades funcionais, estéticas e sua localização na espacialidade da cidade” (AMORA, COSTA, 2010), se constituindo, assim, como um verdadeiro documento da Arquitetura Moderna de Saúde.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos à instituição Capes pelo financiamento desta pesquisa, ao Acervo DAD-Fiocruz e Biblioteca Nacional pela disponibilização de documentos e fotos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALQUATI, P. M. O.; GONSALES, C. H. C. A Arquitetura Moderna, o Patrimônio e os valores: Histórico e Artístico Relativo. **Revista Memória em Rede**, v. 2, p. 1-6, 2012.

AMORA, Ana M. G. Albano. Transformaciones sociales y urbanas para la región de la baixada de Jacarepaguá, y los desafíos del paisaje cultural frente a los nuevos corredores

de transporte de masas. In: **Memoria SAL – Seminario Arquitectura Latinoamericana**. Fundacion Rogelio Salmon. Bogotá, 2014.

AMORA, Ana M. G. Albano, COSTA; Renato Gama-Rosa. Lugares de memória da saúde no Centro do Rio de Janeiro. In: I ENANPARQ, *Arquitetura, Cidade, Paisagem, Território: percursos e perspectivas*, 2010, Rio de Janeiro. **Anais do I ENANPARQ**. Rio de Janeiro: Editora PROURB, 2010.

AMORA, Ana M. G. Albano. **O engenheiro e o hospital moderno – a vanguarda de Vicente Licínio Cardoso para a moderna arquitetura hospitalar no Brasil**. III ENANPARQ - Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo - arquitetura, cidade e projeto: uma construção coletiva, 2014, São Paulo. Anais III ENANPARQ (essa parte em negrito). São Paulo, 2014.

BITTENCOURT, Tania Maria Mota. **Peste Branca - arquitetura branca: os sanatórios de tuberculose no Brasil na primeira metade do século vinte**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos. 2000.

CARTA DE CRACÓVIA 2000 – **Princípios para a Conservação e o Restauo do Patrimônio Construído**, Cracóvia 2000. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf/>.

COLOMINA, Beatriz. X-Ray Architecture: Illness as Metaphor. **Positions**, 2008, pp. 30–35. JSTOR, JSTOR, [www.jstor.org/stable/25835085](http://www.jstor.org/stable/25835085).

COSTA, Renato da Gama-Rosa. Hospital Municipal Raphael de Paula Souza (verbete) IN: PORTO, Ângela et al. **História da saúde no Rio de Janeiro: instituições e patrimônio arquitetônico – Rio de Janeiro (1808-1958)**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz; 2008e.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. **Patrimônio Moderno da Saúde e os Desafios Para a sua Valorização – O exemplo do Rio de Janeiro**. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/160.pdf> >

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

CHOAY, Françoise. **O patrimônio em questão: antologia para um combate**. São Paulo: Fino Traço, 2011.

FERNANDES, Noemia Lucia Barradas. **Arquitetura escolar carioca: edificações construídas entre 1930 e 1960**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

GONSALES, C. H. C. **A preservação do patrimônio moderno: Critérios e valores**. In: 2º Seminário DOCOMOMO N- Ne, 2008, Salvador. Desafios da Preservação: referências da arquitetura e do urbanismo modernos no Norte e no Nordeste. Salvador, 2008.

GUIMARÃES, Marta C. F. B. **Patrimônio moderno e delito: duas casas de Affonso Eduardo Reidy**. Dissertação (mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

KÜHL, Beatriz Mugayar. História e ética na conservação e na restauração de monumentos históricos. **Revista do IEEE América Latina**, São Paulo, v. 1, n.1, p. 1-11, 2005.

LE CORBUSIER. **A Carta de Atenas**. Tradução Rebeca Scherer. São Paulo: EDUSP, 1993.

MOREIRA, Fernando Diniz. Os desafios postos pela conservação da arquitetura moderna. **Revista CPC (USP)**, v. 11, p. 152-187, 2010.

NASCIMENTO, Dilene Raimundo do; COSTA, Renato da Gama-Rosa; PESSOA, Alexandre; MELLO, Estefânia Neiva de. O sanatório de Curicica. Uma obra pouco conhecida de Sérgio Bernardes. Seção **Arquitextos**. Disponível em: <[http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq026/arq026\\_02.as](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq026/arq026_02.as)>.

NORA, Pierre. "Entre a memória e a história: a problemática dos lugares". In: **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos de Pós-Graduação em História e do Departamento de História da PUC-SP, n. 10, dez, 1993 (p.7 a 28).

RIEGL, Alois, **El culto moderno a los monumentos**: caracteres y origen. Tradução de Ana Pérez López, 1 ed. Madrid : Visor, La balsa de la Medusa, 1987.

ROCHA, Mércia Parente, TINEM, Nelci. **O patrimônio arquitetônico moderno: reflexões sobre conservação**. In: Arqimemória 4 - Encontro internacional sobre preservação do patrimônio edificado. Salvador, 2013.

SEGRE, Roberto. Hospitais. Arquitetura da linha da sombra. Reflexão acerca do papel da arquitetura hospitalar na história mundial. **Resenhas Online**, São Paulo, n.12.134.02,Vitruvius,fev.2013  
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/12.134/4607>>

SOUZA, Eliara Beck. **Do Asilo de Mendicidade ao Hospital São Francisco de Assis: a cidade e a saúde (1876/1922)**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2015.

TOMAZ, Paulo Cesar. A preservação do patrimônio cultural e sua trajetória no Brasil. Fênix – **Revista de História e Estudos Culturais**. Maio/ Junho/ Julho/ Agosto de 2010 Vol. 7. Ano VII no 2. ISSN: 1807-6971. Disponível em: [www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

## CONSERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA: Declaração de Significância Cultural da Casa Niemeyer em Brasília

CONSERVATION OF MODERN ARCHITECTURE:  
*Statement of Cultural Significance of Casa Niemeyer in Brasília*

CONSERVACIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA:  
*Declaración de Significación Cultural de la Casa Niemeyer en Brasília*

Mariana Ferreira Ramos Jubé

Mestranda em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília (UnB),  
marianaramosjube@gmail.com

Flaviana Barreto Lira

Doutora, Professora Adjunta da Faculdade de Arquitetura e  
Urbanismo FAU/UnB, Universidade de Brasília (UnB), flaviana@unb.br

### RESUMO

Embora os trabalhos realizados em Brasília pelo renomado arquiteto Oscar Niemeyer sejam bastante estudados, em meio a uma extensa gama de projetos em todas as escalas urbanísticas do Plano-Piloto de Lucio Costa, encontra-se um emblemático exemplar moderno pouco conhecido e debatido, a Casa Niemeyer. A obra residencial, projetada para si em 1960, é dotada de diversos atributos que evidenciam de forma explícita o cerne da arquitetura residencial moderna brasileira: a colonialidade. Por essa razão, apresenta valores importantes no campo da historiografia e do patrimônio arquitetônico nacional. Atualmente, a residência, pertencente à Universidade de Brasília desde a década de 1980, encontra-se inativa, fator que possibilita a realização de reformas que ignoram os elementos fundamentais para a manutenção da autenticidade e da integridade do bem. Visando auxiliar em futuras intervenções na obra, este trabalho busca expor o processo de elaboração e validação da declaração de significância cultural do objeto de estudo.

**PALAVRAS-CHAVE:** arquitetura residencial moderna; Brasília; Oscar Niemeyer; Casa Niemeyer; declaração de significância cultural

### ABSTRACT

*Although the work done in Brasilia by the renowned architect Oscar Niemeyer has been widely studied, among the extensive range of projects at all urban scales in Lucio Costa's Plano-Piloto, there is one modern example that is not well known and debated: Casa Niemeyer. The residential building, designed for him in 1960, is endowed with several attributes that explicitly highlight the core of modern Brazilian residential architecture: coloniality. For this reason, it has important values in the field of historiography and national architectural heritage. Currently, the residence, which has belonged to the University of Brasilia since the 1980s, is now inactive, a factor that makes it possible to carry out renovations that ignore the fundamental elements for maintaining the authenticity and integrity of the property. In order to help future interventions in the building, this article aims to explain the process of preparing and validating the statement of cultural significance of the object of study.*

**KEYWORDS:** *modern residential architecture; Brasilia; Oscar Niemeyer; Casa Niemeyer; statement of cultural significance*

#### RESUMEN

*Aunque la obra realizada en Brasilia por el célebre arquitecto Oscar Niemeyer ha sido ampliamente estudiada, entre la extensa gama de proyectos a todas las escalas urbanas del Plano-Piloto de Lucio Costa, hay un ejemplo moderno poco conocido y debatido: La Casa Niemeyer. El edificio residencial, diseñado para él en 1960, está dotado de varios atributos que destacan explícitamente el núcleo de la arquitectura residencial brasileña moderna: la colonialidad. Por este motivo, posee importantes valores en el ámbito de la historiografía y el patrimonio arquitectónico nacional. Actualmente, la residencia, que pertenece a la Universidad de Brasilia desde la década de 1980, está actualmente inactiva, factor que permite llevar a cabo reformas que ignoran los elementos fundamentales para mantener la autenticidad y la integridad del inmueble. Con el fin de ayudar a futuras intervenciones en el edificio, este artículo pretende explicar el proceso de elaboración y validación de la Declaración de Significación Cultural del objeto de estudio.*

**PALABRAS CLAVES:** *arquitectura residencial moderna; Brasilia; Oscar Niemeyer; Casa Niemeyer; declaración de significación cultural*

## INTRODUÇÃO

A Casa Niemeyer, também denominada como Mansão Rural, foi um dos projetos que Oscar Niemeyer realizou para si. Localizada na região administrativa Park Way, em Brasília, a residência térrea remete a alguns de seus projetos residenciais elaborados no início de sua carreira, entre os anos de 1935 e 1945, a partir de elementos característicos das produções coloniais que foram incorporados pela nova arquitetura brasileira.

O imóvel, que já foi moradia da família do arquiteto, passou muitos anos condenado ao ostracismo antes e após a aquisição dessa obra pela Universidade de Brasília (UnB), em 1980. O conhecimento da história desse bem é restrito em razão da ausência de documentos disponíveis, e limitado também às reportagens e aos artigos publicados em periódicos da época, como o jornal Correio Braziliense e a revista de arte e arquitetura Habitat. Desde 2018, a residência está sob custódia da Casa da Cultura da América Latina, do Decanato de Extensão da UnB, e funcionava como museu de arte contemporânea da instituição de ensino até o início da pandemia, em 2020.

Embora atualmente tenham ocorrido esforços para divulgar esse espaço universitário a partir de reportagens, vídeos, postagens em rede sociais e sintetização de documentos antigos, a construção, apesar de ter sido tombada como patrimônio histórico da UnB em 1989, segue com lacunas históricas por falta de comunicação entre os departamentos responsáveis por sua gestão. Ainda não há um plano de intervenções de manutenção, conservação e restauração que auxiliem nas ações futuras.

Por essa razão, este trabalho apresentará, inicialmente, de forma textual e gráfica, o panorama geral da residência, com imagens e documentos que contribuem para o entendimento da história da casa, seus usos e funções, e os processos de transformações pelos quais ela foi submetida ao longo do tempo. Em seguida, serão apresentados os atributos identificados e os valores atribuídos à Casa Niemeyer. O trabalho, assim, tem como objetivo expor o processo de elaboração da Declaração de Significância Cultural (DS) da obra, que será apresentada na conclusão, a fim de auxiliar em futuras intervenções que respeitem e considerem sua significância cultural e suas condições de integridade e autenticidade.

As análises foram realizadas considerando todos os elementos que compõem a arquitetura da edificação e seu entorno imediato, tais como o sítio físico, os anexos, a estrutura, a planta, as fachadas, a cobertura e os revestimentos. Para isso, além da adoção de uma base teórica que contemple os dois campos - a história da arquitetura moderna brasileira e o âmbito da conservação -, foram realizadas buscas em periódicos da época, em especial, nos registros realizados pela revista Habitat e o jornal Correio Braziliense, e no acervo da Casa da Cultura da América Latina.

Foi crucial, também, no desenvolvimento deste trabalho a atualização dos levantamentos arquitetônicos - realizados anteriormente em trabalhos da disciplina, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, PROAU-8 Técnicas Retrospectivas, cedidos pelos professores Oscar Luís Ferreira e Andrey Rosenthal Schlee - por meio de visitas ao local, renovação de registros fotográficos e refazimento dos desenhos técnicos.

A partir disso, os atributos foram identificados, os valores atribuídos e ocorreu a elaboração preliminar da declaração. Em seguida, foi realizada uma consulta aos especialistas para a validação da declaração de significância proposta para a Casa Niemeyer, e, por fim, foi feita a redação do documento final.

## CASA NIEMEYER

Localizada no Setor de Mansões Park Way (Residência 07, do Conjunto 03, da Quadra 26), a residência está implantada em um lote de 20.000 m<sup>2</sup> e possui 616 m<sup>2</sup> de área total construída, valor exposto no alvará de construção. O conjunto residencial é composto por três volumes: a casa, a qual possui um anexo para caixa d'água, a garagem e uma pequena edícula. O cenário

de implantação é bucólico (Figura 1), distinto da relação que as demais obras de Niemeyer têm com o sítio em que estão inseridas. Esse entorno rural compõe a construção que foi elaborada com o intuito de ser uma Mansão Suburbana, a casa campestre do profissional em Brasília.

Figura 1: Vista da fachada frontal da Casa Niemeyer

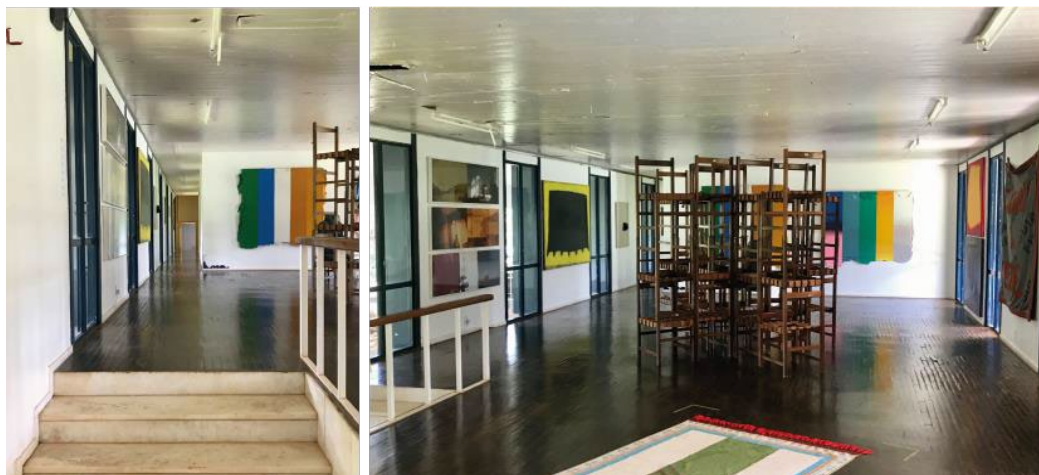


Fonte: Autoria própria, 2023

Os 19.380 m<sup>2</sup> restantes contêm dois vastos gramados e uma piscina de formato irregular. A respeito dela, a edição 66 da revista de artes e arquitetura Habitat inclusive cita que, apesar de nada existir dos atributos comuns à obra do arquiteto, há "exceto a revelação do lado humano de Niemeyer" e "[...] duas únicas concessões feitas por Niemeyer aos modernos métodos arquitetônicos", que seriam a forma da piscina e as coberturas das dependências dos empregados e da cozinha, produzidas de zinco e com pé direito de 2,45 m.

O projeto da casa do arquiteto, embora não seja o único que o profissional elaborou para si em Brasília, teve início no começo da década de 1960. As pranchas originais mais antigas possuem carimbos datados de 19 de fevereiro de 1961. Assinam os documentos Oscar Niemeyer, como autor do projeto, e Milton Ramos, como responsável técnico.

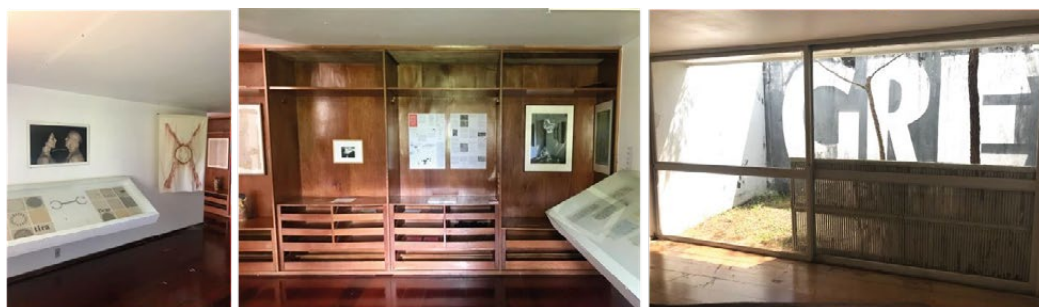
Figura 2: Vista do hall de acesso principal e da sala da Casa Niemeyer. Na imagem, os ambientes apresentam obras da exposição *Triangular: arte deste século*



Fonte: Autoria própria, 2022

O projeto original, disponível no acervo do Centro de Planejamento Oscar Niemeyer (Ceplan), sofreu algumas alterações, tais como a inserção do anexo curvo com a torre da caixa d'água na fachada posterior da casa e a criação de mais uma suíte (Figura 3), essa destinada ao arquiteto, composta por um quarto, um banheiro, um escritório e um pátio interno. Ainda, as disposições dos ambientes de serviço foram modificadas a partir do acréscimo de mais um cômodo e de uma passagem direta para o ambiente da caixa d'água. Também foi adicionado à fachada principal um espelho d'água em formato ameboide.

Figura 3: Vista do quarto e pátio interno do escritório do arquiteto Oscar Niemeyer, na Casa Niemeyer. Na imagem, os ambientes apresentam obras da exposição *Triangular: arte deste século*



Fonte: Autoria própria, 2022

O tempo de construção da casa não é preciso. A edição 66 da revista *Habitat*, publicada em 1961, menciona que a residência “está em construção há 10 meses e dentro de uns 3, com seu ar de fazendinha, estará pronta para receber seu criador e futuro morador: Oscar Niemeyer”. Apesar dessa afirmação, relatórios e textos elaborados por professores da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB) atribuem ao ano de 1963 a possível conclusão da obra e data da mudança da família Niemeyer para o imóvel (SCHLEE et. al., 2014).

A história e os usos da edificação são pouco claros em razão da ausência de documentos precisos que apontem as datas e suas funções. Mesmo que o projeto conste na lista de obras elaboradas pelo arquiteto presente no acervo da Fundação Oscar Niemeyer (FON), o exemplar moderno é pouco citado em livros e artigos.

Segundo o arquiteto e pesquisador Andrey Schlee (2006), a casa foi morada da família Niemeyer na capital durante todo o período em que o arquiteto contribuiu para a criação do curso de Arquitetura e Urbanismo da UnB, durante os anos de 1963 e 1965. Neste último ano, Oscar Niemeyer participou da demissão coletiva da universidade, no momento da gestão do reitor Laerte Ramos de Carvalho, e retornou ao Rio de Janeiro. No final da década de 1960, o arquiteto decide se exilar na Europa em decorrência das medidas mais rígidas adotadas durante o Regime Militar, movimento totalmente contrário aos ideais políticos de Niemeyer.

Apesar da falta de fontes oficiais, acredita-se que, entre os anos de 1974 e 1976, a residência se tornou sede provisória da Embaixada do México, após esta desocupar a Casa dos Mariz, em razão do retorno da proprietária do imóvel, a embaixatriz Terezinha Vasco Mariz, como consta a reportagem da terceira página da edição 04330 do jornal Correio Braziliense de 1974. Mesmo com esse empréstimo temporário, a propriedade continuou pertencendo ao arquiteto, e assim permaneceu até o ano de 1980, quando a casa foi adquirida pela UnB durante a gestão do reitor José Carlos de Almeida Azevedo.

Em 1987, a obra tornou-se sede da Casa da Cultura da América Latina (CAL) e, em 1989, foi tombada como patrimônio histórico e cultural da Universidade de Brasília, sob a administração do reitor Cristovam Buarque (SCHLEE et. al., 2014). As informações sobre esse documento são escassas. Até o momento da realização deste trabalho não foi possível localizar esse material nos diversos departamentos e órgãos que integram a universidade. Por esse motivo, nada se sabe sobre o impacto dessa documentação para a proteção legal e manutenção da autenticidade e integridade desse bem.

Sem existir documentação suficiente, não há um levantamento dos impactos das intervenções feitas durante as três reformas pelas quais a antiga residência foi submetida. Segundo registros presentes em jornais, sabe-se que a primeira reforma ocorreu logo após a sua aquisição pela instituição pública de ensino, em 1982; a segunda foi realizada em 1986; e a última em 2017, ao final da gestão do Centro de Seleção e Promoção de Eventos (Cespe), que detinha a tutela do bem desde 1993. Atualmente, ela faz parte da CAL e funciona como um museu de arte contemporânea. Seu uso foi impactado durante a pandemia, portanto o local permanece fechado ao público desde 2020, quando a universidade encerrou seu funcionamento presencial.

## LEVANTAMENTO DA SIGNIFICÂNCIA CULTURAL

O processo de elaboração e definição da significância cultural é composto por três etapas: determinação da significância, avaliação do conjunto de valores atribuídos e desenvolvimento da declaração de significância (ZANCHETTI; HIDAKA, 2014). Essas etapas devem seguir os seguintes procedimentos: coletar todas as informações básicas disponíveis sobre a obra; realizar um levantamento em fontes documentais; fazer uma contextualização do edifício; promover uma análise arquitetônica e construtiva da obra; realizar um levantamento de valores atribuídos ao bem.

A significância cultural deve ser materializada na declaração de significância (DS), que é um instrumento central para a conservação do bem. Por meio dela, valores serão atribuídos aos atributos patrimoniais. Nela deve estar claramente expresso o que se deseja preservar de forma mais restritiva na casa, por ser aquilo que revela sua essência compositiva e sua inserção social. A DS é um instrumento dinâmico, que precisa ser constantemente atualizado - já que os valores são mutáveis no tempo (RIEGL, 2014) -, e construído ou validado coletivamente com os atores sociais afetados pela preservação do bem.

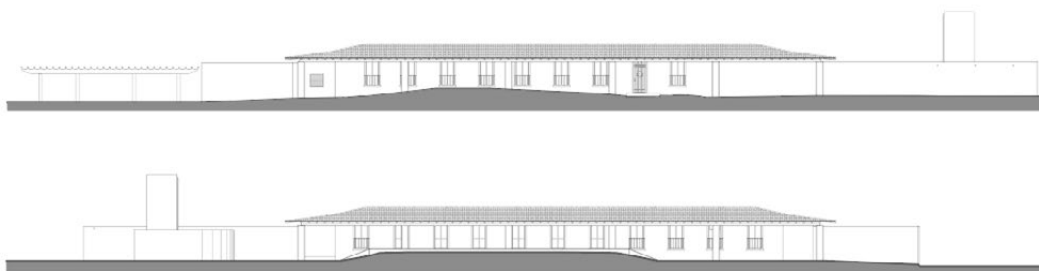
## IDENTIFICAÇÃO OS ATRIBUTOS PATRIMONIAIS DA CASA NIEMEYER

Partindo-se do pressuposto de que a arquitetura moderna possui particularidades construtivas e compositivas, a categorização proposta por Paula Silva (2012) foi fundamental para conhecer os principais atributos ou características mais recorrentes da arquitetura produzida nesse período, quais sejam: forma; flexibilidade funcional; qualidade do espaço interno; racionalização; envelope limitante; aberturas; imagem fotográfica; relação com o sítio; integração das artes; significados não evidentes; influência da tradição na arquitetura moderna; temporalidade com ciclo de vida curto; monumentalidade x estética do vazio.

Considerando essa classificação, e valendo-se do conjunto de fontes documentais consultadas, foi possível realizar uma identificação inicial dos atributos patrimoniais da Casa Niemeyer, os quais foram submetidos à validação por parte dos especialistas em etapas subsequentes deste trabalho.

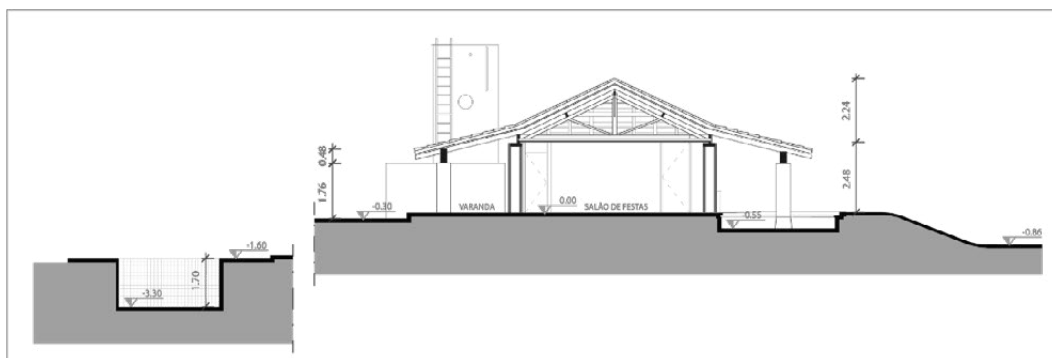
O primeiro atributo identificado foi a forma da construção composta por modulações, as quais conferem ritmo à fachada por meio das esquadrias e dos pilares (Figura 4). O telhado em laje plana, embora só tenha sido empregado nas dependências de serviço e na suíte do arquiteto, também se faz presente na obra e evidencia a vinculação da casa com o movimento moderno. Ainda, a habitação apresenta características recorrentes da arquitetura moderna, como a planta livre e a adoção de um sistema estrutural independente, formado por um sistema interno de tesoura de madeira (Figura 5) e externo de pilares e vigas de concreto armado.

Figura 4: Desenhos técnicos da fachada frontal e posterior da Casa Niemeyer



Fonte: Autoria própria, 2023

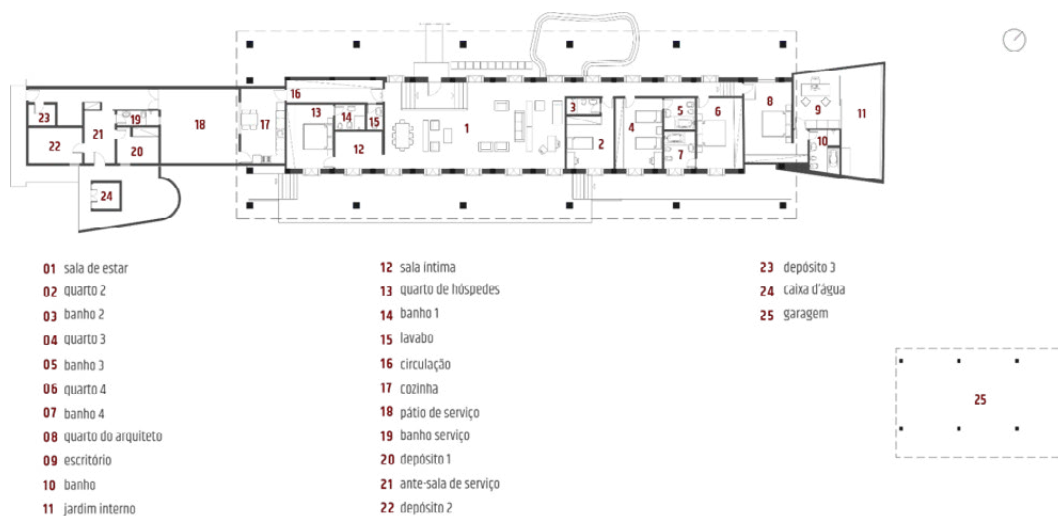
Figura 5: Corte transversal da Casa Niemeyer



Fonte: Autoria própria, 2023

Outra característica presente na obra é a flexibilidade de função, em certa medida limitada pelo envelope, mas que é decorrente da planta livre. Entretanto, não é indicado que as alvenarias internas sejam demolidas, em razão da necessidade de manutenção da integridade dessa residência. Quanto à qualidade do espaço interno, ele é funcional e racional com setorizações claras, porém a integração dos ambientes é limitada pelo programa de necessidades do imóvel (Figura 6). Há o isolamento das dependências de serviço do corpo da casa por meio de um septo, o pátio de serviço (item 18 da figura a seguir), e da extensa cobertura de telha colonial que não abrange esses demais ambientes. Tal atributo é bastante recorrente nos projetos residenciais de Oscar Niemeyer e Lucio Costa.

Figura 6: Planta baixa com layout da Casa Niemeyer (simulação do layout original)



Fonte: Autoria própria, 2023

Apesar de possuírem uma superfície de vidro considerável, já que a altura das esquadrias vai do piso ao teto, as aberturas não seguem um dos princípios compositivos do mestre Le Corbusier, o moderno formato das janelas em fita. Inspiradas nas esquadrias da arquitetura colonial, as portas-balcão contribuem com o aspecto proposto de uma casa mais suburbana e auxiliam no vínculo entre o meio no qual o projeto está implantado e o interior da construção.

A valorização da estética e a composição do projeto, o qual possui elementos que o integram com as demais artes (Figura 7), em concomitância com a relação da obra com seu sítio, tornam a antiga residência de Oscar Niemeyer uma obra de arte, também pensada como imagem fotográfica. A implantação, dividida em três seções, garante o palco necessário para esse exemplar moderno. A casa se localiza no terço médio, juntamente com a piscina, enquanto o vazio do primeiro terço contribui para realçar a horizontalidade característica da residência, e o jardim no último fragmento cria um fundo necessário para a construção.

Figura 7: Vista da fachada posterior da Casa Niemeyer e da escultura Guanabara de Alfredo Ceschiatti



Fonte: Autoria própria, 2023

É válido ressaltar que, assim como nos demais projetos do arquiteto na capital do País - de escala monumental -, a estética é considerada um elemento importante, mas nesse caso e nos desenhos dos blocos residenciais produzidos por ele para as superquadras de Brasília, também foram priorizados os aspectos bioclimáticos e funcionais.

Outro atributo existente na casa é o significado não evidente que está diretamente atrelado à influência da tradição na arquitetura moderna. Essa é uma das características mais importantes da obra, pois, quando analisada de forma superficial, ela parece questionar a coesão do léxico formal do arquiteto; mas, quando observada de maneira mais aprofundada, revela as raízes do movimento moderno brasileiro, a clara influência da produção do mestre de Niemeyer, o arquiteto Lucio Costa, e o resquício do movimento neocolonial.

Dotada de características próprias, baseadas na produção luso-brasileira, a arquitetura moderna brasileira produziu diversos exemplares, especialmente de programas de necessidades mais cotidianos - como o programa residencial -, que carregavam em si elementos mais notórios dessa relação entre o passado e o presente. Entre as obras projetadas e construídas, encontram-se: as casas Marinho (1937), Hungria Machado (1942) e Saavedra (1942), de Lucio Costa; e as obras de Oscar Niemeyer, o Grande Hotel de Ouro Preto (1938), a Residência Francisco Peixoto (1941), a Casa de Mendes (1950), e por último a Casa Niemeyer (1963).

Por fim, em divergência com os dois últimos atributos mencionados na classificação de Paula Silva apresentada anteriormente, em razão de sua tipologia e seu uso, o exemplar moderno não foi construído para apresentar um curto ciclo de vida, já que foi projetado com o objetivo de abrigar a família do arquiteto em Brasília. Também, não possui nenhuma relação entre a monumentalidade e a estética do vazio, pois a escala da construção é residencial.

A tabela a seguir (Figura 8) sintetiza, assim, os principais atributos observados na Casa Niemeyer e que conferem a ela interesse patrimonial.

Figura 8: Tabela de atributos identificados na Casa Niemeyer

Atributos da Casa Niemeyer	
Construção composta por modulações, conferindo ritmo à fachada por meio das esquadrias e dos pilares.	Relação com o entorno: bucólico, se comportando de forma semelhante às casas de fazenda coloniais.
Planta livre.	Residência de Oscar Niemeyer pensada como imagem fotográfica.
Sistema estrutural independente, formado por um sistema interno de tesoura de madeira e externo de pilares e vigas de concreto armado.	Atenção aos aspectos bioclimáticos e funcionais: adoção de soluções projetuais bioclimáticas tais como fachada norte cega, brises de madeira e beirais generosos, e setorização funcional da planta.
Flexibilidade de função: limitada pelo envelope, mas ainda assim possibilitada pela planta livre.	Influência da tradição na arquitetura moderna: influência da produção do arquiteto Lucio Costa, do resqúcio do movimento neocolonial e da busca pela brasilidade para a composição de uma arquitetura genuinamente brasileira.
Espaço interno funcional e racional com setorizações claras, porém com limitação de integração entre ambientes pelo programa de necessidades do imóvel.	Exemplar moderno construído para apresentar ciclo de vida longo.
Portas-balcão conferem caráter de casa suburbana e promovem relação franca com o exterior.	Isolamento das dependências de serviço do corpo da casa.
Integração com as artes: escultura “Guanabara” de Alfredo Ceschiatti.	Implantação dividida em três seções.

Fonte: Autoria própria, 2022

## VALORES EM POTENCIAL DA CASA NIEMEYER

A partir da identificação preliminar dos atributos da casa, foram associados os valores que justificam a preservação dessa obra, o que permitirá a construção da Declaração de Significância da Casa Niemeyer.

O primeiro valor atribuído à obra é o valor histórico. Projetada no início da década de 1960, na cidade modernista de Brasília, a obra é um dos exemplares que compõem o marco histórico da criação da nova capital. Embora pouco mencionada, a casa faz parte do restrito grupo de edificações residenciais produzidas pelo arquiteto em solo brasileiro. Nesse sentido, a arquitetura residencial unifamiliar desenvolvida pelo arquiteto em Brasília é ainda analisada de forma secundária. Entre os oito projetos elaborados, é a única residência unifamiliar não governamental sem intuito de replicação que foi construída. Também foi o único projeto desenvolvido pelo arquiteto para si que foi de fato materializado.

À residência também pode ser atribuído valor artístico. Apesar das explícitas referências à arquitetura tradicional brasileira, a casa apresenta atributos típicos da arquitetura moderna. Com uma planta retangular bastante setorizada, o projeto, a partir de um átrio onde se localiza a sala, segrega as partes sociais dos ambientes íntimos; assim, o quarto de hóspedes é separado dos demais dormitórios da casa. A planta é bastante funcional e possui um pátio interno que também segmenta a construção. Tal decisão projetual é bastante comum em projetos modernos e nas obras de Niemeyer. Embora seja um exemplar da arquitetura moderna, diferencia-se das demais produções realizadas pelo arquiteto após meados da década de 1950. A forte e clara presença da referência da arquitetura colonial, presente no cerne do movimento moderno, atribui singularidade à obra.

A integração da obra com as demais artes também se faz presente. Posicionada em alinhamento com a porta de acesso ao exterior da fachada posterior da edificação, a escultura de concreto denominada “Guanabara”, do artista modernista Alfredo Ceschiatti, além de ser uma característica da produção residencial do arquiteto, é uma metáfora artística a respeito da

carreira do próprio Niemeyer. Ela apresenta o contraponto entre a arquitetura moderna do profissional, inspirada nas curvas da mulher brasileira, e as raízes coloniais do modernismo na busca pela brasilidade.

O projeto ainda remete e adapta, em outra escala, a típica arquitetura de pórticos de Oscar Niemeyer. Os vastos beirais são suportados por uma estrutura de pilar e viga de concreto, mesmo que internamente o telhado colonial seja estruturado por um sistema de tesoura de madeira. A ambiguidade, oriunda da harmônica relação entre os aspectos modernos e tradicionais da construção, a torna uma obra de arte.

Outra associação que deve ser feita é da obra com o valor simbólico e cultural. Sabe-se que o movimento moderno brasileiro adquiriu características próprias (SEGAWA, 2018). Embora buscasse o progresso e o desenvolvimento de uma arquitetura genuinamente brasileira por meio de inovações compositivas, houve um resgate da dita arquitetura luso-brasileira (BRUAND, 2018). Essa forte influência partiu de elaborações teóricas do arquiteto e urbanista Lucio Costa. Ainda que essas raízes sejam intrínsecas no modernismo brasileiro, com o avanço da produção, por meio da valorização das formas geométricas puras, tais elementos se tornaram cada vez menos evidentes.

No caso de Brasília, a colonialidade se faz presente em diversos aspectos urbanos e arquitetônicos, embora as largas avenidas e os monumentais volumes de concreto tentem esconder. Portanto, nada pode ser considerado mais simbólico que uma obra que revela por inteiro a essência do movimento moderno que se desenvolveu no Brasil.

Elementos como o imponente telhado colonial, as generosas varandas e as 12 esquadrias no estilo porta-sacada, atrelados com o cenário rural, fazem a casa modernista remeter às típicas casas de fazenda interioranas. A simbologia presente na construção, a qual representa o alcance da expressão da brasilidade moderna, é imensurável. Uma vez que o projeto está implantado em uma das cidades símbolo do modernismo mundial e se vista de uma maneira superficial, parece destoar da produção da época.

A casa também possui forte capacidade de promoção da cultura tanto pelo que ela representa quanto pelos usos possíveis que ela permite nesse sentido. Conforme já mencionado, a residência atualmente pertence à Universidade de Brasília e é uma das sedes da Casa da Cultura da América Latina. Atualmente, a edificação funciona como museu de arte contemporânea e recebe exposições de artistas latino-americanos, o que a torna um espaço por si só cultural. Dotada de valor de uso, o bem pode comportar diferentes tipos de utilização, como de espaço educacional, departamento institucional, habitação e polo cultural e artístico. Por último, mesmo que a obra seja um exemplar do movimento moderno e tenha sido construída em um passado recente, a residência possui valor de antiguidade.

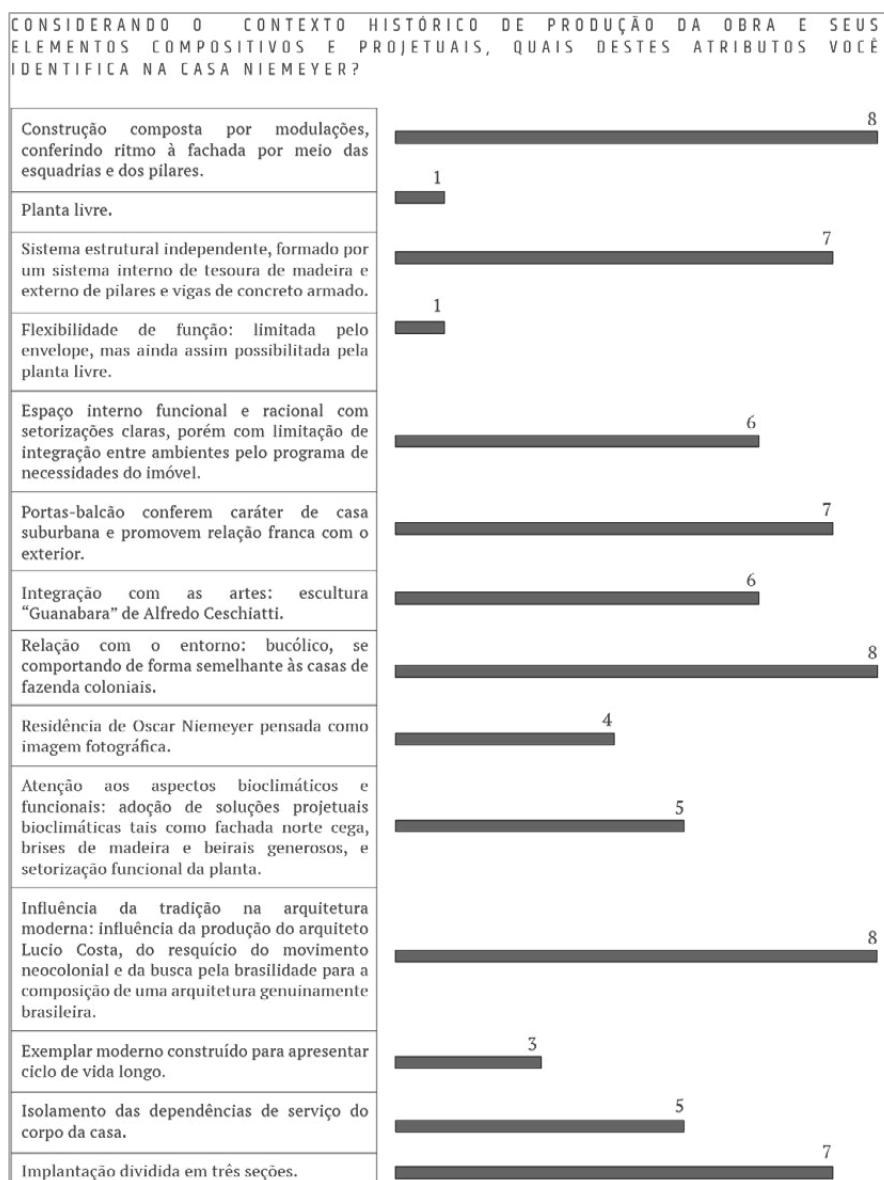
Embora esteja relativamente bem conservada, a passagem do tempo está expressa especialmente nas superfícies dos revestimentos. A pátina presente nos planos das fachadas, no volume da caixa d'água, e nas cerâmicas e pedras utilizadas como piso externo revela parte da história da casa. Alguns trechos revestidos na parte externa possuem lacunas, assim como os azulejos da piscina já não são encontrados com tanto brilho e em sua completude. Na parte interna, o piso de taco de madeira apresenta diversas marcas ocasionadas pelo seu uso, mas o que mais revela o tempo de vida da obra é o forro de madeira que, apesar de pintado de branco, encontra-se envelhecido, descascado e, em alguns ambientes, até solto, revelando a estrutura interna.

## CONSULTA AOS ESPECIALISTAS

Entende-se imprescindível que a construção da significância cultural seja objeto de consulta e validação por parte de especialistas. Assim, nesta ferramenta de consulta aos especialistas, foi solicitada a validação dos atributos patrimoniais identificados na obra (Figura 9), a partir de pesquisa histórica, bem como dos seus valores em potencial (Figura 10) e de usos que se entendem compatíveis com sua significância cultural (Figura 11). Os dados obtidos a seguir são

resultados da consulta a nove especialistas, dentre eles seis professores titulares da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU/UnB), uma pesquisadora da mesma instituição, uma arquiteta da Superintendência do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Distrito Federal (Iphan-DF), e uma coordenadora do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat) do Estado de São Paulo.

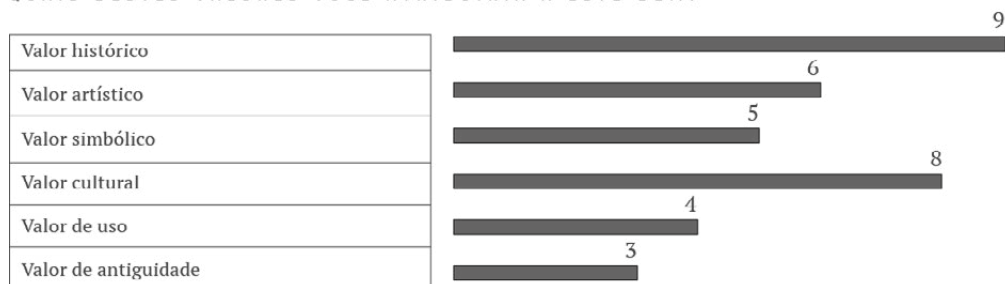
Figura 9: Tabela de validação dos atributos patrimoniais identificados na obra



Fonte: Autoria própria, 2022

Figura 10: Tabela de validação dos valores atribuídos à obra

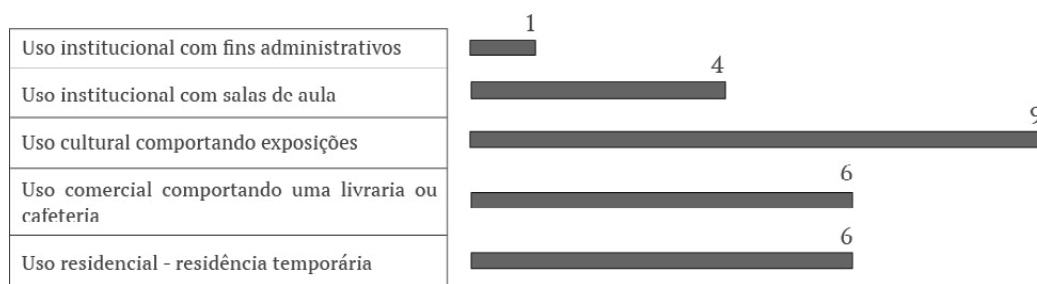
QUAIS DESTES VALORES VOCÊ ATRIBUÍRIA A ESTE BEM?



Fonte: Autoria própria, 2022

Figura 11: Tabela de validação dos usos compatíveis com a Casa Niemeyer

QUAIS OS POSSÍVEIS USOS FUTUROS VOCÊ ENTENDE COMPATÍVEIS COM A CASA NIEMEYER, CONSIDERANDO SEUS ELEMENTOS COMPOSITIVOS E PROJETUAIS?



Fonte: Autoria própria, 2022

Nesta fase, outros dois atributos foram sugeridos pelos especialistas. São eles: apesar da modulação estrutural e do ritmo das esquadrias, a casa tem forte caráter de horizontalidade, o que a difere em muito das sedes de fazendas do período colonial; e o piso interno elevado em relação ao exterior esconde a parte superior das esquadrias e evidencia o ritmo e o telhado.

Após a validação, a partir da aplicação da ferramenta de consulta aos especialistas, alguns termos presentes na declaração de significância cultural preliminar foram retirados. O critério adotado para manutenção ou remoção dos atributos e valores apresentados foi a obtenção da validação da maior parte dos especialistas. Desse modo, itens que apresentaram até quatro votos foram excluídos.

A seguir, como conclusão, apresenta-se a DS elaborada para a Casa Niemeyer, a partir da identificação prévia dos seus atributos e valores. Esse texto foi validado por especialistas a partir de uma consulta por meio de formulário digital submetido no mês de julho de 2022.

## CONCLUSÃO

A Casa Niemeyer é uma das obras de Oscar Niemeyer menos exploradas no conjunto urbano de Brasília. Construída na década de 1960, na nova capital do Brasil, a residência consiste em uma exceção feita em meio aos projetos mais claramente modernistas, elaborados pelo arquiteto nessa fase de sua carreira. A "fazendinha", como era chamada pelos amigos de Niemeyer, já possuiu diversos usos, tais como moradia da família do arquiteto, possível sede da embaixada do México, polo de cultura da América Latina, espaço institucional do Cespe e museu de arte contemporânea.

A antiga casa do arquiteto, implantada em um cenário mais campestre na cidade símbolo do movimento moderno brasileiro, revela o cerne do modernismo que se desenvolveu no País. A construção atinge de forma explícita a brasilidade tanto buscada pelos modernistas, retomando a arquitetura luso-brasileira e, conseqüentemente, elaborando uma arquitetura genuinamente nacional com características próprias. Tal fator é a clara evidência da influência da produção residencial de Lucio Costa na obra de Niemeyer.

O valor histórico da construção pode ser percebido pelo local de implantação e pelo contexto de produção, além da finalidade inicial atribuída a ela. A obra é o único exemplar de Oscar Niemeyer, construído em Brasília, com referências claras à arquitetura colonial. Também é um dos poucos projetos residenciais elaborados pelo arquiteto na capital e o único que foi construído para si. Além disso, por meio de uma leitura da materialidade do conjunto, o imóvel apresenta os atributos característicos da arquitetura moderna, tais como a estrutura independente, a integração com as artes e os telhados planos em certos ambientes da casa, o que revela o pensamento projetual da época.

O valor artístico está atrelado à singularidade presente na edificação, estabelecida por meio da união harmônica entre elementos tradicionais e modernos da arquitetura brasileira. O projeto, portanto, pode ser concebido como uma obra de arte ambígua em vários sentidos, pois relaciona o passado e o presente do período, a essência e a forma do modernismo, a exceção formal e a coesão projetual do acervo de Niemeyer. Ainda, apesar das explícitas referências à arquitetura tradicional brasileira, a casa apresenta atributos típicos da arquitetura moderna, tais como a planta retangular bastante setorizada e funcional, com o isolamento das dependências de serviço do corpo da casa; a modulação expressa pelas esquadrias e pilares; e a adoção de um sistema estrutural independente.

A integração da obra com as demais artes também se faz presente. Posicionada em alinhamento com a porta de acesso ao exterior da fachada posterior da edificação, a escultura de concreto denominada "Guanabara", do artista modernista Alfredo Ceschiatti, além de ser uma característica da produção residencial do arquiteto, é uma metáfora artística a respeito da carreira do próprio Niemeyer. Ela apresenta o contraponto entre a arquitetura moderna do profissional, inspirada nas curvas da mulher brasileira, e as raízes coloniais do modernismo na busca pela brasilidade.

O valor simbólico pode ser vinculado por meio dos elementos que tornam a construção uma obra importante para o entendimento do processo de formação e consolidação do movimento moderno brasileiro. Os atributos materiais compositivos da casa revelam por completo a essência modernista brasileira e auxiliam na compreensão histórica desse contexto de produção. A busca pela brasilidade está presente em elementos que fazem a residência modernista remeter às típicas casas de fazenda, como o imponente telhado colonial, as generosas varandas e as 12 esquadrias no estilo porta-sacada. Esse aspecto é intensificado pela relação da construção com seu entorno rural e sua implantação, dividida em três seções, que garante o palco necessário para esse exemplar moderno.

O valor cultural é percebido pelo seu próprio uso atual e pelo objetivo de utilização que havia quando o imóvel foi adquirido pela Universidade de Brasília. Atualmente, a construção funciona como museu de arte contemporânea e já foi um projeto de polo cultural latino-americano. Portanto, a promoção cultural sempre permeou a utilização da casa. Além disso, seus grandes gramados e a vasta área não edificada, cerca de 19.380 m<sup>2</sup>, também contribuem para a definição de outros usos vinculados às atividades culturais e podem receber eventos e exposições a céu aberto.

A variedade de possibilidades de uso é em certa medida restrita, em decorrência da construção pertencer a uma instituição de ensino pública e seus aspectos projetuais cruciais para a manutenção da integridade e autenticidade do bem não permitirem relevantes modificações. Apesar disso, além do uso cultural atual, são compatíveis com os elementos compositivos da Casa Niemeyer o uso comercial, que poderia abrigar no local uma livraria ou café, e o uso residencial, servindo como uma residência temporária.

Ao contrário das demais obras construídas pelo arquiteto em Brasília, a construção prioriza os aspectos bioclimáticos por meio da adoção de soluções de conforto térmico eficientes, como o emprego de brises de madeira e de largos beirais que reduzem a incidência de raios solares diretamente sobre a superfície das fachadas com aberturas. Essa postura contribui para a viabilidade de outros meios de utilização da casa, já que não existem impasses nesse sentido.

Além dos aspectos projetuais da obra, a idade da residência se expressa também pela pátina do tempo, presente nas superfícies dos revestimentos do conjunto arquitetônico, ou seja, na mudança gradual do estado dos materiais empregados em razão da ação de fatores externos. É importante ressaltar que essa ação não confere perdas significativas das características da obra, apenas manifesta sobre ela a passagem do tempo. Apesar de ser um elemento importante para a construção, a pátina, assim como em outros exemplares modernos (MACDONALD, 2003), não é bem aceita e é constantemente compreendida como uma patologia que deve ser corrigida. Ainda, alguns trechos revestidos na parte externa possuem lacunas, assim como os azulejos da piscina já não são encontrados com tanto brilho e em sua completude. Na parte interna, o piso de taco de madeira apresenta diversas marcas ocasionadas pelo seu uso, e o forro de madeira, apesar de pintado de branco, encontra-se envelhecido, descascado e, em alguns ambientes, até solto, revelando a estrutura interna.

Por meio da análise feita a respeito dos valores e atributos que podem ser atribuídos à obra, faz-se necessário que as posturas de intervenção considerem tais elementos com o objetivo de realçar e preservar os valores identificados neste trabalho, a fim de manter as condições de integridade e autenticidade da construção e torná-la tão reconhecida quanto às demais residências do arquiteto em outras localidades.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos aos professores Oscar Luís Ferreira e Andrey Rosenthal Schlee pelo apoio por meio da concessão dos levantamentos arquitetônicos realizados anteriormente em trabalhos da disciplina PROAU-8. À arquiteta do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), Beatriz Gomes, e ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, R. Casa da família Niemeyer sofre com abandono no Park Way. **Correio Braziliense**, Brasília, 07 de dez. de 2012. Disponível em: <[https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/especiais/oscar-niemeyer/2012/12/07/ensino\\_educacaoprofissional\\_interna,338046/casa-da-familia-niemeyer-sofre-com-abandono-no-park-way.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/especiais/oscar-niemeyer/2012/12/07/ensino_educacaoprofissional_interna,338046/casa-da-familia-niemeyer-sofre-com-abandono-no-park-way.shtml)>. Acesso em: 02 jan. 2023.

BRUAND, Y. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.

COSTA, L. **Relatório do Plano Piloto de Brasília**. Brasília: IPHAN; Secult, 2014.

FON. **Fundação Oscar Niemeyer**, c2020. Página inicial. Disponível em: <https://www.oscarniemeyer.org.br/>. Acesso em: 20 ago. 2022.

LIRA, F. B. Por uma agenda de discussões sobre a conservação da arquitetura moderna. In: ZANCHETTI, S; AZEVÊDO, G; NEVES, C. (Org.). **A Conservação do Patrimônio no Brasil: teoria e prática**. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2015.

MACDONALD, Susan, 2003. 20th century Heritage: Recognition, Protection and Practical Challenges. In: **ICOMOS World Report 2002-2003 on monuments and sites in danger**. Paris: ICOMOS, 2003

NIEMEYER, O. "Depoimento". **Módulo**. Rio de Janeiro: Vol 2., N 9., p. 3-7.

RIEGL, A. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem.** Tradução: Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. 1. ed. rev. São Paulo - SP: Perspectiva, 2014.

SCHLEE, A. R. **Projeto Casa Oscar Niemeyer Petrobrás-Cultural.** [S.l.]: Universidade de Brasília; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2006. Não publicado.

SCHLEE, A. R. et al. **Registro arquitetônico da Universidade de Brasília.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014.

SEGAWA, H. **Arquitetura no Brasil: 1900-1990.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

SILVA, Paula Maciel. **Conservar, uma questão de decisão: o julgamento na conservação da arquitetura moderna.** Recife, 2012. 236 f. Tese (doutorado) - UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano, 2012.

ZANCHETI, S. M.; HIDAKA, L. T. F. **A declaração de significância de exemplares da arquitetura moderna.** Olinda: ed. Centros de Estudos Avançados da Conservação Integrada, 2014.

## INTERVENÇÃO CONTEMPORÂNEA EM EDIFICAÇÃO MODERNA:

A residência José da Silva Netto à luz do conceito de autenticidade

CONTEMPORARY INTERVENTION IN MODERN BUILDING:

*The José da Silva Netto residence in the light of the concept of authenticity*

INTERVENCIÓN CONTEMPORÁNEA EN EDIFICIO MODERNO:

*La residencia José da Silva Netto a la luz del concepto de autenticidad*

## MARINA AZEVEDO LIRA ROLEMBERG

*Arquiteta e Urbanista, mestranda no Programa de Pós-Graduação de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (PPG FAU-UnB), marina.lira@gmail.com*

## ANA ELISABETE MEDEIROS

*Doutora em Sociologia, Arquiteta e Urbanista, professora associada e atual Coordenadora Adjunta do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB), pesquisadora da Linha Patrimônio e Preservação e Vice-Coordenadora do Laboratório de Estudos da Urbe (LabeUrbe-UnB), ana@unb.br*

## OSCAR LUÍS FERREIRA

*Doutor em Arquitetura e Urbanismo, professor associado do Departamento de Tecnologia da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB), oscar@unb.br*

## FLAVIANA BARRETO LIRA

*Doutora em Desenvolvimento Urbano, Arquiteta e Urbanista, professora associada do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU-UnB) e pesquisadora vinculada à linha de pesquisa de Patrimônio e Preservação da UnB e ao Laboratório de Urbanismo e Patrimônio da Universidade Federal de Pernambuco (LUP-UFPE), flaviana@unb.br*

## RESUMO

O projeto da residência José da Silva Netto, de autoria de João Filgueiras Lima (Lelé) nos anos 1970, destaca-se pela valorização ao concreto armado, pelo partido que prezou por áreas bem definidas e pela vista desimpedida para o Lago Paranoá. A casa, construída conforme o projeto de Lelé, sofreu modificações que diferem consideravelmente da intenção inicial do arquiteto. O projeto de 2019, elaborado pelo escritório Arquitécnika, alterou, por exemplo, a relação da obra com seu entorno imediato, acrescentou passarela de vidro à área externa e anexou um bloco de “cozinha gourmet”. Após essa intervenção, a casa ainda pode ser considerada um exemplar autêntico da arquitetura moderna?

Este artigo se propõe a analisar a trajetória da residência José da Silva Netto à luz do conceito de autenticidade na preservação da arquitetura moderna. Parte de referenciais teóricos sobre a definição de autenticidade e sobre premissas de conservação da

arquitetura moderna para, em seguida, estudar os projetos original e de reforma de maneira a melhor compreender os impactos desta última sobre a autenticidade da obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** joão filgueiras lima; residência; Brasília; arquitetura moderna; autenticidade

#### ABSTRACT

*The project of the José da Silva Netto residence, by João Filgueiras Lima (Lelé) in the 1970s, stands out for its reinforced concrete structure, the concept that valued well-defined areas and an unobstructed view of Lake Paranoá. The house was built according to Lelé's project and it has undergone modifications that differ considerably from the architect's initial intention. The 2019 project was designed by the Arquitécnika office and it changed, for example, the work's relationship with its immediate surroundings added a glass walkway to the external area and attached a "gourmet kitchen" block. After this intervention, could the house still be an authentic example of modern architecture?*

*This article aims to analyze the path of the José da Silva Netto residence in the light of the concept of authenticity in the preservation of modern architecture. It starts from theoretical references on the definition of authenticity and on the premises of conservation of modern architecture, in order to study the original and the renovation projects, on the side of better understanding the impact on the latter after the intervention.*

**KEYWORDS:** joão filgueiras lima; housing; Brasília; modern architecture; authenticity.

#### RESUMEN

*El proyecto de la residencia José da Silva Netto, diseñado por João Filgueiras Lima (Lelé) en la década de 1970, se destaca por la valorización del concreto reforzado, por la idea que favorecía áreas bien definidas y con una vista despejada del lago Paranoá. La casa, construida según al proyecto de Lelé, ha sufrido modificaciones que difieren considerablemente de la intención inicial del arquitecto. El proyecto de 2019 fue elaborado por la oficina de Arquitécnika y cambió, por ejemplo, la relación de la obra con su entorno inmediato, agregó una pasarela de vidrio al área externa y anexó un bloque de "cocina gourmet". Tras esta intervención, ¿se puede seguir considerando la casa como un auténtico ejemplo de arquitectura moderna?*

*Este artículo tiene como objetivo analizar la trayectoria de la residencia José da Silva Netto a la luz del concepto de autenticidad en la preservación de la arquitectura moderna. Comienza con referencias teóricas sobre la definición de autenticidad y sobre supuestos para la conservación de la arquitectura moderna, y luego estudia los proyectos originales y de renovación para comprender mejor los impactos de estos últimos en la autenticidad de la obra.*

**PALABRAS CLAVES:** joão filgueiras lima; residência; Brasília; arquitectura moderna; autenticidad.

## INTRODUÇÃO

Em 2018, o *Correio Braziliense* publicou uma matéria intitulada “Descubra patrimônios residenciais deixados por renomados arquitetos”, na qual descreve intervenções contemporâneas realizadas em residências unifamiliares. As residências foram projetadas originalmente por Milton Ramos, arquiteto da casa MR53 (primeira casa citada na reportagem), e por João Filgueiras Lima (Lelé), arquiteto das residências JSN e RRU.

Ainda recém-formados, Ramos e Lelé se mudaram para Brasília para ajudarem na construção da nova capital do país e puderam projetar em diferentes escalas da cidade. Ramos, por exemplo, contribuiu com o detalhamento e a construção do Teatro Nacional de Brasília (1958) e do Palácio do Itamaraty (1962). Lelé, por sua vez, auxiliou na construção das primeiras superquadras brasilienses e se envolveu na implantação da Universidade de Brasília entre 1962 e 1965. Nesse contexto, projetou os Edifícios de Apartamentos para Professores da UnB (Colina Velha) e colaborou com Oscar Niemeyer no projeto do Instituto Central de Ciências – ICC.

Ainda que separadamente, os arquitetos também projetaram casas modernas brasilienses nos anos 1970 e, devido a clientes abastados e receptivos, experimentaram ideias de vanguarda em resposta às necessidades individuais de cada projeto. As residências citadas na reportagem são um exemplo disso, onde nota-se soluções construtivas e compositivas inovadoras e experimentais que vão ao encontro da produção arquitetônica moderna da época.

Porém, tais casas são propriedades privadas e, apesar de serem importantes referências arquitetônicas, não são tombadas, ou seja, não há uma legislação que garanta a preservação de suas características formais e compositivas. Assim, a conservação do imóvel é de responsabilidade do proprietário, que não necessariamente possui um conhecimento técnico ou crítico no que diz respeito à arquitetura moderna e sua preservação. Dentre aquelas mencionadas na matéria, a residência JSN (acrônimo para o nome do proprietário, José da Silva Netto) se destaca pelo projeto de reforma recente que coloca em xeque valores inerentes ao projeto original. Essa casa possui um material extenso de registros fotográficos e textuais, o que permite comparar as intenções do arquiteto original (Lelé) e do arquiteto responsável pelas modificações (Lutero Leme, do escritório Arquitécnica).

Nesse sentido, após a intervenção do escritório Arquitécnica, a residência JSN ainda pode ser considerada um exemplar autêntico da arquitetura moderna?

Para responder a essa pergunta, o artigo divide-se em dois tópicos. No primeiro discorre-se sobre o conceito de autenticidade na arquitetura moderna, os desafios à sua conservação e premissas que podem nortear a avaliação de autenticidade da residência JSN. No segundo tópico são analisados os dois projetos para a residência e, com base nas premissas apresentadas no tópico anterior, avalia-se onde estão os elementos de significância da obra para concluir se houve alteração nos valores identificados, com perda de autenticidade.

## AUTENTICIDADE NA ARQUITETURA MODERNA

No artigo *Authenticity: The question of truth* (2013), Jukka Jokilehto aponta que a palavra “autenticidade” costuma ser utilizada nos dias de hoje sem uma avaliação crítica aprofundada para se referir a algo que é verdadeiro, coerente com seus valores internos. A ideia deriva da antiga palavra grega ΑΥΤΟΣ, que significa “si mesmo” (tradução livre dos autores).

Ainda em seu artigo, Jokilehto resume os aspectos de autenticidade em três questões principais:

- Autenticidade resultante de um processo criativo;
- Autenticidade para a verificação da veracidade material da obra em questão;
- Autenticidade associada à continuidade tradicional e mudança na sociedade.

Em referência ao primeiro ponto acima, a ideia de autenticidade associada a uma obra-prima proveniente de um processo criativo humano já foi reconhecida ao longo da história mundial. Em 1977, a Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) se reuniu pela primeira vez para elaborar “Orientações para a aplicação da Convenção do Patrimônio Mundial”, e, desde então, a noção de autenticidade faz parte das suas discussões. A inclusão desse termo indica a importância do estado de conservação de cada bem cultural para que então seja considerada a sua inclusão na Lista do Patrimônio Mundial, visto que a UNESCO passou a exigir um “teste de autenticidade” dos bens em processo de reconhecimento como Patrimônio, hoje substituído pela denominada “declaração de autenticidade”.

Segundo Lira (2018),

“A intenção original da UNESCO, como informam Bernd von Droste e Ulf Bertilsson (1995), era assegurar que tais bens correspondessem a um sentido exato de autenticidade em termos históricos e materiais, garantindo que cópias ou reconstruções modernas não fossem tomadas como obras genuínas e erroneamente incluídas na Lista do patrimônio mundial”. (LIRA, 2018, p.2)

Em 2005, a UNESCO anexou às Orientações o Documento de Nara (1994) e assim ampliou o entendimento sobre o tema, passando a fornecer “uma base prática para o exame da autenticidade” (UNESCO, 2019). Um dos pontos do Documento afirma:

13. Dependendo da natureza do monumento ou do sítio, do seu contexto cultural e da sua evolução no tempo, a avaliação sobre a autenticidade pode estar ligada a uma grande variedade de fontes de informação. Estas compreendem a forma e a concepção, os materiais e a substância, o uso e a função, as tradições e as técnicas, a localização e o seu enquadramento, o espírito e a expressão, o estado original e a evolução histórica. (UNESCO, 2019, p. 117-118, grifo dos autores)

Nesse sentido, e com as mudanças e ampliações de entendimento no tempo, concebe-se que a autenticidade envolve aspectos de natureza material e imaterial e está vinculada aos significados e valores atribuídos ao bem.

No contexto da arquitetura moderna, algumas especificidades precisam ser consideradas para se discutir e avaliar as condições de autenticidade desses bens.

Primeiro, vale ressaltar o cenário de formação da arquitetura moderna, após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), num contexto de destruição que demandava uma produção mais barata e de execução mais rápida. A utilização de novas tecnologias, estruturas, materiais e concepções arquitetônicas demanda um olhar atento para avaliar quais são as características que melhor expressam a autenticidade de cada obra, ou seja, quais são os traços que precisariam ser mantidos para que a edificação continue a ser vista como uma referência arquitetônica moderna.

Autores como Prudon (2008) e Saint (1996) argumentam que a arquitetura moderna promove o aumento da importância autoral e criativa do arquiteto, enquanto os mestres ou artífices, que eram importantes na arquitetura tradicional, perdem espaço em razão do processo de industrialização. É considerando esse aspecto que Prudon (2008) defende

que na preservação de exemplares modernos da arquitetura deve-se buscar uma combinação entre a garantia da intenção projetual original e a autenticidade da matéria. Esse equilíbrio entre esses dois fatores deve ser equacionado em cada obra.

Nesse sentido, questiona-se: como construir um entendimento acerca do que deve ser preservado em uma construção moderna, de forma a preservar sua autenticidade?

No artigo sobre conservação da arquitetura moderna, Lira (2012) alicerçada em discussões anteriores trazidas pela sua tese de doutorado intitulada *Patrimônio cultural e autenticidade: montagem de um sistema de indicadores para o monitoramento*, defendida no ano de 2009 no âmbito do Programa de Pós-graduação em Desenvolvimento Urbano da UFPE<sup>1</sup>, discorre sobre a aplicação das recomendações das cartas patrimoniais em obras da arquitetura moderna e destaca elementos e valores que dão significado a essas obras. A partir desse contexto, elabora premissas para conservação de edifícios modernos.

## PREMISSAS DE CONSERVAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA

Segundo Lira (2012), não há respostas prontas no campo de conservação do patrimônio cultural, mas as premissas elaboradas em seu artigo indicam caminhos para compreender o contexto de exemplares arquitetônicos modernos e, como consequência, preservá-los de forma adequada. São elas:

Premissa 1: O reconhecimento da significância cultural dos edifícios é necessário para sua conservação, ou seja, um conjunto de valores deve ser reconhecido após julgamento e validação social (LACERDA, 2012). Aponta-se que esse é o maior desafio devido à lacuna de conhecimento acerca de significados históricos e artísticos dos bens.

Premissa 2: O experimentalismo deve ser entendido como algo comum à arquitetura moderna. Ainda que possa resultar em envelhecimento precoce, a técnica construtiva primitiva tem valor histórico e deveria ser preservada por meio de ações de manutenção.

Premissa 3: A obra arquitetônica deve manter sua função útil à sociedade.

Premissa 4: Recomenda-se preservar o entorno original de implantação do edifício. Os exemplares modernos estabelecem estreita relação com seu o entorno imediato e sua preservação auxilia na compreensão da obra.

Premissa 5: Os materiais utilizados originalmente apresentam valor histórico e historiográfico e, por isso, deveriam ser conservados. Caso não seja possível, sugere-se distinção clara entre partes novas e originais, além de documentação do projeto de intervenção.

Premissa 6: Ainda que os edifícios modernos não tenham sido projetados para envelhecer, a passagem do tempo deixa marcas. Recomenda-se que a pátina seja mantida para que a construção não perca valores estéticos e históricos. Caso a intervenção seja necessária, indica-se o uso de materiais que proporcionem envelhecimento de superfícies semelhantes aos originais.

Premissa 7: Entendendo que muitos exemplares da arquitetura moderna foram concebidos como obras concluídas, adições posteriores podem comprometer a linguagem moderna que lhes confere autenticidade.

As premissas elencadas por Lira (2012) podem servir como guias para melhor compreensão da residência JSN. Elas servirão de referência para a atribuição de valor ao projeto original de Lelé e para a verificação da perda ou manutenção da autenticidade da obra após o projeto de reforma do escritório Arquitécnika.

## RESIDÊNCIA JOSÉ DA SILVA NETTO

Segundo Adalberto Vilela (VILELA, 2011, p. 338), em sua dissertação “A casa na obra de João Filgueiras Lima”, a residência José da Silva Netto, localizada em um bairro nobre de Brasília, tem originalmente 1809,12 m<sup>2</sup> de área edificada e está implantada em um terreno de 9900,00 m<sup>2</sup>. Projetada por Lelé em 1973 e concluída em 1976, a casa permaneceu com os proprietários originais por cerca de 40 anos. Em 2014, a propriedade foi vendida e os novos donos entenderam que a casa precisaria de intervenções para atender às suas necessidades.

O resultado final do projeto de reforma fez parte da reportagem do Correio Braziliense intitulada “Descubra patrimônios residenciais deixados por renomados arquitetos” (SABINO, 2018). Para a elaboração da matéria, a jornalista conversou com Lutero Leme, arquiteto responsável pelo projeto de reforma para a residência JSN. Ele comentou que a casa apresentava problemas de deformação estrutural e que esse foi o ponto de partida para o que chamou de “projeto de restauração”. Todavia, o que se vê nas fotos registradas por Edgard César são alterações que foram além de uma reestruturação ou restauração.

## LELÉ: PROJETO ORIGINAL E EXECUÇÃO

Como parte de sua dissertação, Adalberto Vilela teve a oportunidade de entrevistar João Filgueiras Lima e conversar a respeito da residência JSN, um dos objetos de estudo de sua pesquisa. Sobre José da Silva Netto, Lelé diz que o cliente só tinha uma reivindicação: que a casa tivesse um mirante com vista desimpedida para o lago Paranoá. Lelé, por sua vez, sugere que a casa seja elevada em relação ao piso e, após a aceitação do cliente, surge o partido norteador do projeto (VILELA, 2011, p. 297-325).

Lelé propôs uma solução não convencional ao suspender o volume principal da casa a cinco metros do solo. A estrutura de concreto armado que sustenta esse volume é composta por duas grandes vigas principais (dispostas ao longo das fachadas longitudinais) que se apoiam em quatro pilares. Os pilares também recebem o carregamento proveniente do viga transversal que, por sua vez, sustenta a laje atirantada por cabos de aço do pavimento suspenso. A robustez da estrutura é ressaltada pelo fato de que parte considerável dela está em concreto aparente, o que mostra a retomada da linguagem brutalista nesse projeto.

Figura 01: Residência JSN. Vista da edificação e do desnível de acesso à área de lazer.



Fonte: Joana França (2011)<sup>2</sup>

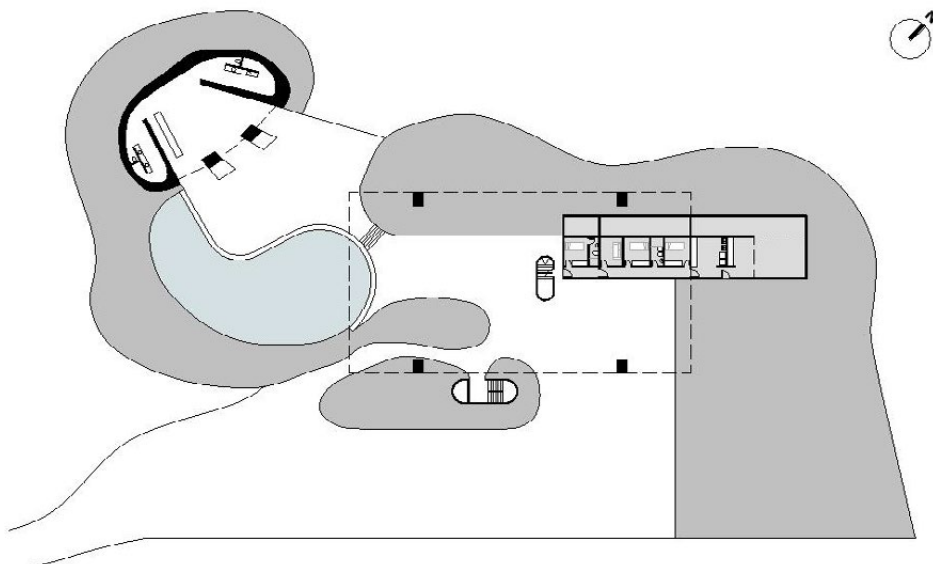
Segundo Vilela (2011), a “caixa envidraçada do piso elevado” não sofre com insolação direta devido ao recuo de 2,70 m das esquadrias em relação às vigas principais das fachadas longitudinais nordeste e sudeste. Em contrapartida, as fachadas transversais têm um caráter mais opaco: enquanto a fachada leste é uma empena cega com acabamento em pintura branca, a fachada oeste dispõe de um conjunto de brises brancos. Quando fechados, estes preservam a simetria visual do conjunto.

A simetria se faz presente em todo o pavimento superior, inclusive no zoneamento do programa. O projeto apresenta três zonas definidas de acordo com a função a ser desempenhada. A zona social ocupa o lado com brises e é composta por hall, sala de jantar, estar e escritório. A zona íntima ocupa o lado oposto e é formada por quartos, estar íntimo e salas de estudo e costura. E, por fim, a zona de serviço toma parte do centro do volume e é composta por cozinha, lavabo, despensa, adega e escada.

Ainda que a horizontalidade seja um traço marcante do projeto, a circulação acontece em dois eixos verticais bem definidos, também separados de acordo com a funcionalidade. A torre externa é destinada para a circulação social e, por isso, contém a escada social, casa de máquinas e caixa d'água. A torre interna contém a escada de serviços e instalações.

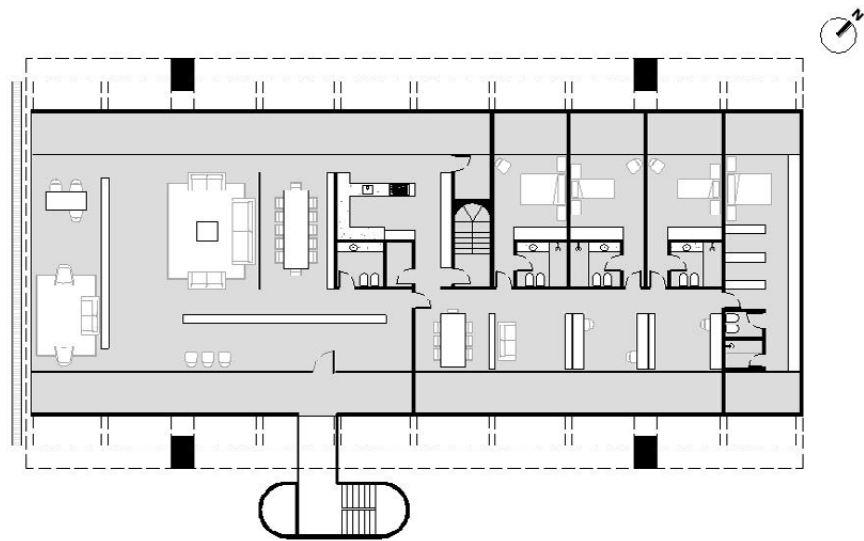
No nível térreo, a torre de serviço tem sua entrada voltada para o bloco de serviço, que é composto por três quartos, sala de estar pequena, lavanderia, depósito e pátio descoberto interno. Esse bloco opaco, revestido por azulejos de Athos Bulcão, contrasta com a “caixa envidraçada flutuante” e evidencia ainda mais a separação entre esses dois volumes.

Figura 02: Térreo da residência JSN, mostrando bloco de serviço, circulação vertical e projeção do primeiro pavimento. À esquerda, vê-se a área de lazer e suas curvas sinuosas e, à direita, o bloco de serviços.



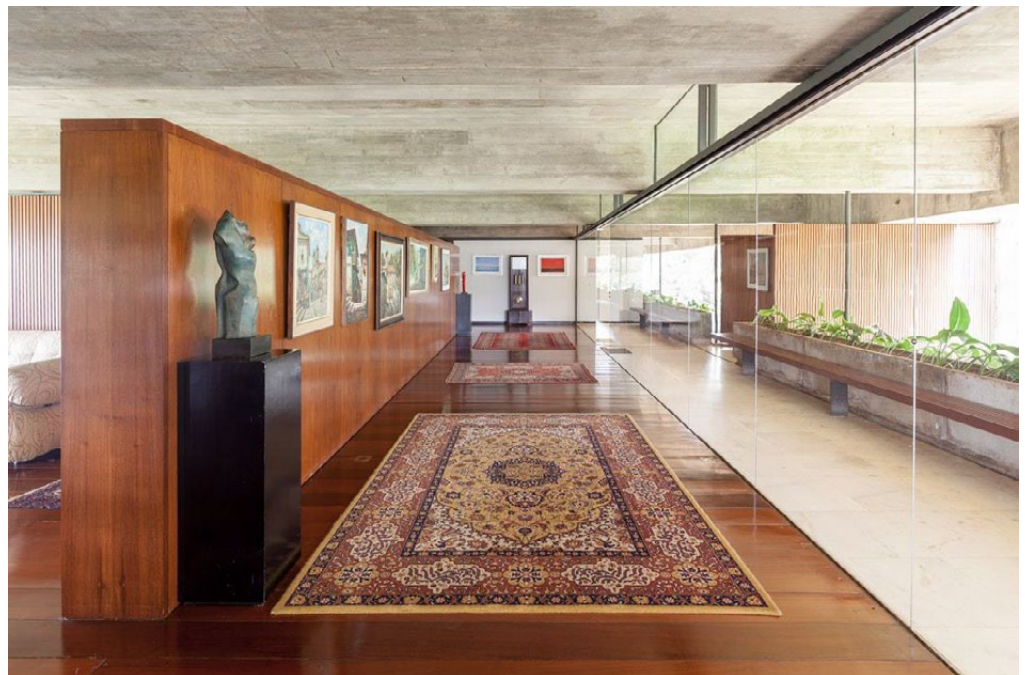
Fonte: Redesenho do projeto original feito pelos autores, baseado em Adalberto Vilela (2011)

Figura 03: Residência JSN. Planta baixa do pavimento suspenso.



Fonte: Redesenho do projeto original feito pelos autores, baseado em Adalberto Vilela (2011)

Figura 04: Residência JSN. Vista interna da zona social, com o acesso à zona íntima ao fundo.



Fonte: Joana França (2011)

Figura 05: Área de lazer da residência. Perspectiva que se tinha a partir do nível térreo.



Fonte: Joana França (2011)

A setorização do programa também se faz presente na escala de implantação. O projeto é dividido em três áreas principais: pavimento superior ou suspenso, o bloco de serviços e a área de lazer, que foi implantada abaixo do nível térreo e é formada por piscina, churrasqueira e bar, estes dois últimos em um volume situado a 1m abaixo da cota do nível térreo, coberto por uma elevação artificial do terreno.

Diferindo das formas mais rígidas e ortogonais da casa, a área de lazer e o paisagismo possuem linhas mais sinuosas, o que mostra a intenção de projeto para que houvesse tal contraste nítido. Na entrevista com Vilela, ao ser perguntado sobre premissas projetuais, Lelé aponta que:

(...) tenho uma relação muito forte com a coisa do verde. É claro que a integração do verde, a proximidade do verde com a casa, esse convívio com o verde, é uma coisa que eu sempre coloco. (VILELA, 2011, p. 320)

Ainda que o projeto paisagístico original pertença à Alda Rabello, Vilela (2011) afirma que “é claramente perceptível a intenção do arquiteto em buscar maior integração com a natureza”.

Para melhor compreender o valor da residência JSN no contexto da arquitetura moderna, analisou-se o projeto à luz das premissas de conservação apontadas por Lira (2012), com o objetivo de entender a quais pontos da edificação foram atribuídos valor:

Premissa 1 (significância cultural): Primeiro, vale ressaltar que a significância cultural consiste em uma construção social de valores, como valores artístico, histórico e econômico. Este artigo apresenta um recorte enxuto, tratando apenas da visão apresentada pela dissertação de Vilela (2011), pela matéria do Correio Braziliense e pela publicação do Archdaily, mas, essa análise de percepção social sobre a casa deveria

incluir a visão de moradores, arquitetos, engenheiros e demais agentes envolvidos com a residência, além da sociedade mais ampla.

Ainda assim, afere-se que à residência pode ser atribuído notável valor histórico: é uma obra assinada por Lelé e foi uma das primeiras a serem construídas em Brasília.

Além disso, pode-se também atribuir valor artístico: segundo Vilela (2011), o proprietário inicial possuía uma predileção pela expressão artística, principalmente a de caráter moderno, visto a contratação de Lelé para o projeto de uma casa de porte tão generoso. Ademais, a obra apresenta características importantes da arquitetura moderna, como pilotis, planta livre e uso do concreto armado associado ao vidro, além da presença de um vasto painel de Athos Bulcão e de peças de mobiliário de Joaquim Tenreiro e Sérgio Bernardes, que também indicam a integração das artes.

Ainda, o projeto de paisagismo do projeto original é assinado pela arquiteta Alda Rabello. Ela também foi autora do paisagismo dos Centros Integrados de Educação Pública (CIEPs) do Rio de Janeiro, cuja arquitetura foi projetada por Oscar Niemeyer (FRAGA, 2020).

Premissa 2 (experimentalismo): Lelé foi um arquiteto cuja carreira foi marcada pela experimentação. No caso da residência JSN, optou por suspender a laje, que de um lado foi pendurada por tirantes de aço ancorados nas vigas de cobertura e, do outro, foi engastada nos pilares da fachada. Além disso, a opção de elevar a casa cinco metros acima do nível do terreno também expressa uma solução não convencional para uma habitação unifamiliar.

Premissa 3 (manutenção da função útil): A edificação foi projetada como residência unifamiliar, utilização ainda mantida hoje. Mesmo que esse uso seja alterado futuramente, a ampla área de 1809,12 m<sup>2</sup> (VILELA, 2011) e o partido arquitetônico adotado, caracterizado pela amplitude e generosidade do espaço, acomodaria outros usos compatíveis com sua função original.

Premissa 4 (estreita relação com o entorno imediato): A relação entre a casa e o lago, que resultou na elevação da residência em cinco metros do solo, reforça a importância do diálogo com o entorno, que resultou no partido norteador do projeto arquitetônico.

Premissa 5 (materiais): Na residência JSN, o material de maior destaque foi o concreto armado, opção adotada com o objetivo de viabilizar estruturalmente o partido com vista desimpedida para o lago Paranoá. Este se faz presente na estrutura aparente, tanto externa quanto internamente, onde as lajes de concreto aparente complementam os interiores da casa e, no exterior, está nas fachadas e nos elementos robustos de paisagismo assinados por Alda Rabello.

Premissa 6 (manutenção da pátina): Com o passar do tempo, agentes externos atuam sobre o concreto armado e, como resultado, pode-se ver a formação da pátina, o que caracteriza manchas escuras sobre o material e um aspecto visual heterogêneo. Segundo as recomendações de Lira (2012), tal forma de envelhecimento de superfície deve ser mantida.

Premissa 7 (adições): A residência possui uma distinção física entre bloco de serviço, pavimento superior e churrasqueira, funções relativamente independentes entre si, mas conectadas por áreas mais amplas de circulação vertical e horizontal. Assim, há um equilíbrio entre cheios e vazios, onde o volume suspenso do térreo se contrapõe ao pilotis, no qual se encontra o bloco de serviço, e à área de lazer com a churrasqueira. Considerando o conjunto, adições poderiam desestabilizar essas relações propostas pelo arquiteto.

Em um contexto de reforma, espera-se que essas premissas sejam preservadas para não comprometer a autenticidade da residência JSN, ainda que algumas destas aparentemente tenham mais relevância do que outras.

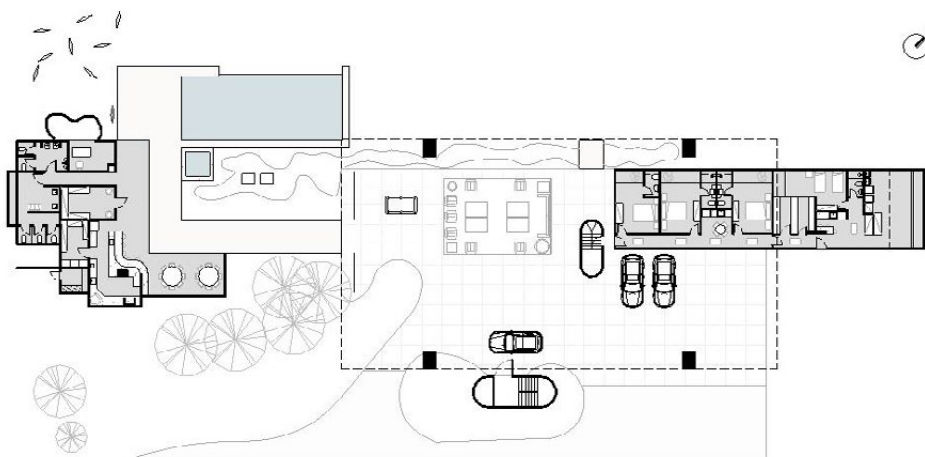
## ARQUITÉCNICA: PROJETO DE REFORMA

Sob o título “Renovação de Residência Brutalista BsB/ Arquitécnica” (PEREIRA, 2019), o projeto de reforma da residência JSN foi publicado no site Archdaily em 2019. Como de costume, o texto descritivo acerca do projeto publicado é enviado pela equipe de projeto. Logo, é possível aferir algumas intenções do escritório Arquitécnica a partir da publicação, que também apresenta fotos e desenhos técnicos da casa.

No início do texto, o escritório reconhece que o projeto original é de autoria de Lelé, mas não atribui valor a essa característica. Em seguida, indica que “tudo foi repensado”, com exceção do concreto aparente e da volumetria original. Segundo Lutero Leme, arquiteto do projeto, a necessidade de intervenção na residência surgiu a partir da constatação de uma movimentação estrutural indesejada, diária, de até dois centímetros devido a variações climáticas. Ainda que não tenha mencionado qual foi a solução estrutural para resolver essa questão, ele aponta que “paredes em drywall e esquadrias foram projetadas com sistema flutuante” para não sofrerem com as dilatações estruturais. Os clientes também relataram problemas de privacidade acústica no interior da casa e, como resposta a essa problemática, a Arquitécnica previu novas instalações e técnicas de isolamento acústico no pavimento superior.

Em seu texto, Leme aponta que uma das prioridades de projeto foi a manutenção do concreto aparente original e da volumetria. Todavia, ao observar as plantas e fotos do projeto, percebe-se que a manutenção de volumetria foi feita parcialmente. Ainda que o volume composto pelo pavimento superior e bloco de serviço tenha sido mantido dentro dos limites projetados por Lelé, a relação com a volumetria do entorno imediato foi descaracterizada.

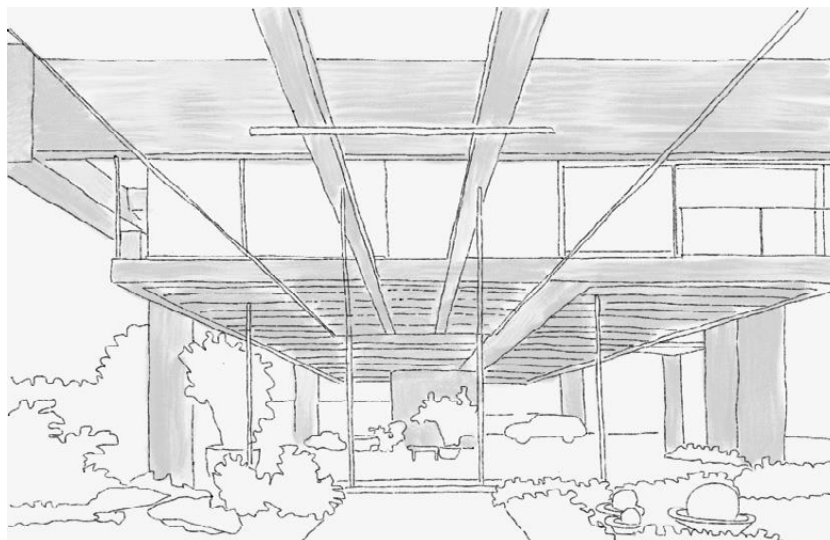
Figura 06: Nova implantação da residência JSN. À esquerda, vê-se a nova área de lazer.



Fonte: Redesenho do térreo após o projeto de reforma feito pelos autores, baseado em Archdaily (2019)<sup>3</sup>

No projeto de reforma, a área de lazer e o paisagismo de Alda Rabello, ambos caracterizados por curvas sinuosas, foram demolidos, substituídos por um novo projeto paisagístico também proposto por Leme. Na concepção mais recente, incluiu-se cozinha gourmet, spa, adega, banheiros e piscina, além de um projeto paisagístico que contempla áreas de pergolado, gazebo, e painéis giratórios esculturais.

Figura 07: Residência JSN após a reforma. Visão do “living” a partir da calçada coberta



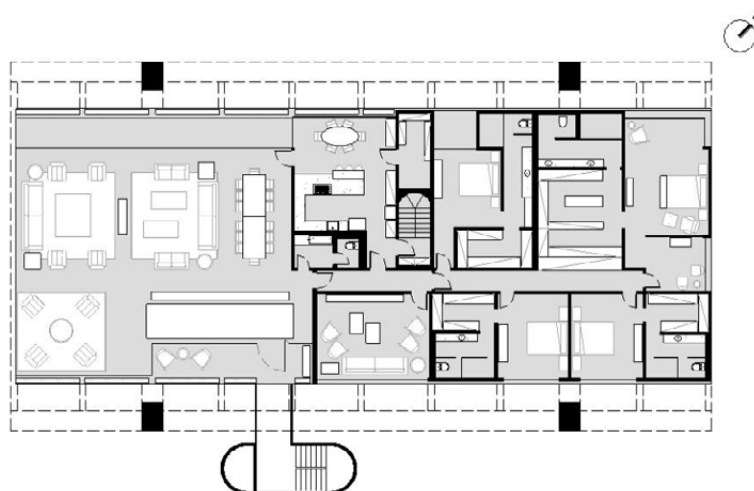
Fonte: Redesenho feito pelos autores, baseado em imagens de Edgard César (2019)<sup>4</sup>

Aliás, o escritório aponta no texto que anteriormente não existia área de lazer. No entanto, a existência dessa área consta na dissertação de Adalberto Vilela e nas fotos de Joana França que mostram a casa antes da reforma.

A relação do pavimento suspenso com o térreo livre e desimpedido também sofreu alterações: fechou-se parte do vão livre com esquadrias de vidro para a criação de outro ambiente, caracterizado por Leme como “living”. O novo espaço fica próximo à nova área de lazer e parte da calçada que conecta as duas zonas foi coberta por uma estrutura de vidro.

Além disso, a Arquitécnica também alterou significativamente todas as fachadas do pavimento suspenso. Os vidros das fachadas longitudinais foram substituídos por novos modelos, e as fachadas transversais, antes caracterizadas pela opacidade devido à empena cega e aos brises, foram completamente transformadas. O conceito de simetria entre as fachadas já não existe mais.

Figura 08: Planta baixa do pavimento suspenso da residência JSN após a reforma.

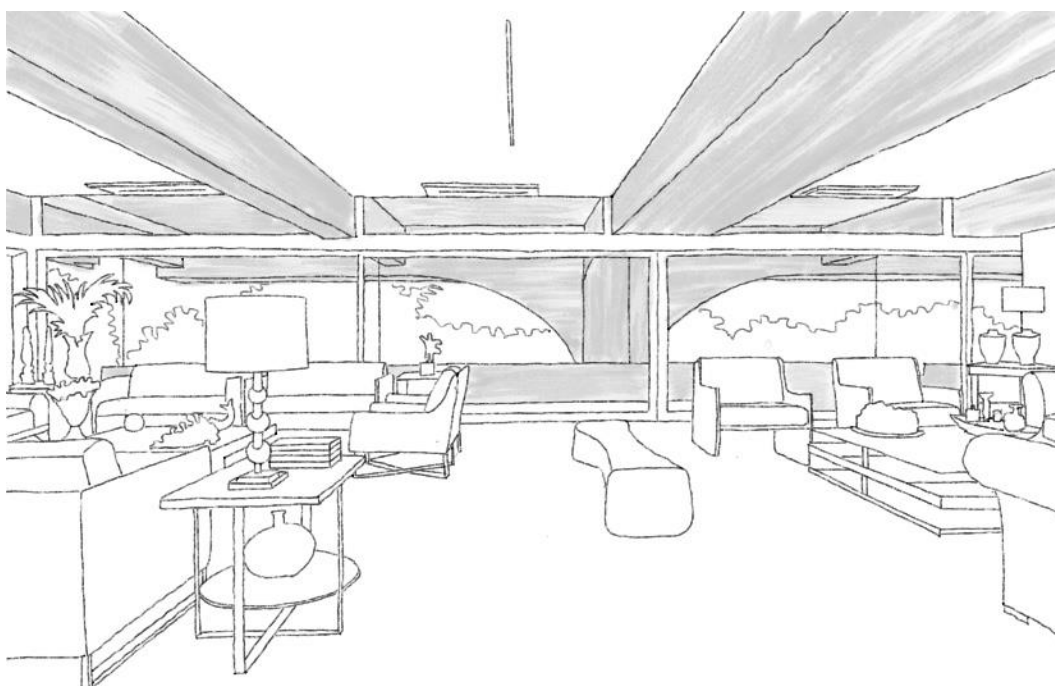


Fonte: Redesenho do pavimento suspenso após o projeto de reforma, feito pelos autores, baseado em Archdaily (2019)

A relação simétrica interna do projeto também foi alterada após a nova disposição dos ambientes do pavimento superior. Leme optou por aumentar a zona íntima ao prever um ambiente cujo fechamento avança em direção à sala de estar, diminuindo a zona social. A zona de serviço permanece no centro desse pavimento, mas com um layout diferente que se aproxima dos limites da fachada.

O texto do Archdaily ainda revela que a reforma propôs melhorias nas instalações da casa com o intuito de reduzir o impacto ambiental. Para isso, previram placas de energia fotovoltaicas e de aquecimento, além de depósitos subterrâneos para retenção de águas pluviais e cinzas, sistema de compostagem e módulos de carregamento para veículos elétricos.

Figura 09: Residência JSN após a reforma. Vista da zona social, localizada no pavimento superior.



Fonte: Redesenho feito pelos autores, baseado em imagens de Edgard César (2019)

De forma geral, percebe-se que o projeto de reforma da Arquitécnika modificou de forma significativa o projeto original de Lelé. Retomando as premissas de Lira (2012), levantadas no subtópico anterior como características importantes para manutenção da autenticidade da residência JSN:

**Premissa 1 (significância cultural):** o reconhecimento de características relevantes da casa foi uma ação restrita a um grupo pequeno, como proprietários, arquitetos e engenheiros envolvidos na obra, sem levar em conta qual seria o significado da obra para a ampla sociedade brasileira. Ainda que a residência seja uma propriedade privada, ela possuía características de valor histórico e artístico relativas à produção de arquitetura moderna de Brasília. Como reflexo, alterou-se pontos importantes do projeto de Lelé, como pilotis, simetria entre fachadas e relação com o entorno paisagístico, comprometendo o conjunto de valores.

No que diz respeito ao diálogo entre a residência, a área de lazer e o projeto de paisagismo original de Alda Rabello, este foi desconsiderado e desconfigurado. Em seu

lugar, construiu-se um jardim carregado de informações, além de gazebo e piscina com desenhos ortogonais, quebrando, assim, a lógica proposta inicialmente por Lelé, por meio da qual o volume ortogonal da casa contrastava com os traçados orgânicos do paisagismo.

Premissa 2 (experimentalismo): como resultado das escolhas estruturais para a casa, o texto do Archdaily aponta movimentações estruturais significativas. Ainda assim, a estrutura não foi modificada, mas serviu de ponto de partida para a escolha de materiais da reforma. Assim, ainda que a técnica adotada por Lelé tenha sido mantida, a percepção do espaço como originalmente concebido foi alterada pelo projeto de reforma.

Premissa 3 (manutenção da função útil): a residência JSN continua útil para a sociedade preservada, inclusive, seu uso original, de arquitetura residencial unifamiliar. No entanto, toda a organização do espaço habitacional, configurada por septos, planos verticais brancos visíveis na fachada oriundos do desenho moderno, foram substituídos por uma solução contemporânea que alterou profundamente a leitura da fachada e a percepção da estruturação espacial moderna.

Premissa 4 (estreita relação com o entorno imediato): o partido da casa foi construído com base na relação com o lago Paranoá. Após a reforma, essa relação foi enfraquecida pois alguns trechos da fachada norte, voltada para o lago, foram fechados por paredes em drywall. Apesar disso, essa relação ainda existe.

Premissa 5 (materiais): após a reforma, colocou-se o vidro em local de protagonismo. No pavimento superior, os fechamentos em vidro avançaram em direção aos limites das fachadas, o que aumentou o espaço interno, mas alterou a relação com as vigas de concreto ao eliminar os recuos que existiam entre vigas e esquadrias. As vigas longitudinais, que antes protegiam o espaço interno da insolação, agora estão alinhadas com o vidro, que aparece muito mais do que no projeto original. Essa alteração de protagonismo também acontece nas fachadas transversais: de um lado, o brise foi removido e a esquadria de vidro foi deixada à mostra. Do outro, onde antes havia uma parede opaca, janelas de vidro foram inseridas, conforme o novo programa interno. Já no pavimento inferior, onde não havia elementos de vidro, nota-se um uso considerável de material em diversos elementos novos, como esquadrias que fecham parcialmente o pilotis e uma passarela de vidro que liga a casa à nova área de lazer.

Ademais, o concreto aparente foi escondido em alguns trechos internos do pavimento superior, onde foram previstos forro de gesso como solução para problemas acústicos. Logo, a importância do concreto na residência JSN foi enfraquecida após a reforma.

Premissa 6 (manutenção da pátina): comparando as fotos de França e César, que retratam a casa antes e depois da reforma, respectivamente, nota-se que o concreto passou por um processo de limpeza, visto que a pátina não está mais presente. Porém, com a passagem do tempo, o concreto envelhecerá da mesma forma.

Premissa 7 (adições): a inserção de uma passarela de vidro, além da construção do gazebo e do fechamento do pilotis configuram adições à residência que alteram muito a intenção original do arquiteto. E, principalmente, a relação entre a casa e área de lazer foi desfeita e reconfigurada após as adições. A linguagem moderna, que antes estava presente em todo o conjunto, agora está presente, parcialmente, apenas no volume de concreto.

## CONCLUSÃO

Após a publicação no site Archdaily, o projeto de reforma da residência JSN motivou debates acerca do patrimônio arquitetônico moderno brasileiro devido às diversas modificações que a obra sofreu após o projeto do escritório Arquitécnica. A repercussão gerou um artigo redigido pelo presidente do CAU/DF na época, em que ele discorre

sobre a casa projetada por Lelé e apela para que os arquitetos preservem e respeitem o patrimônio arquitetônico moderno brasileiro (Mangabeira, 2020).

Contudo, quais características deveriam ser respeitadas e preservadas? Apontando um caminho possível para essa definição, Lira (2012) propõe sete premissas de conservação da arquitetura moderna que levam em consideração as particularidades desse tipo de obra arquitetônica e procuram sistematizar essa problemática.

No caso da residência JSN, as premissas auxiliaram na identificação de características do projeto original que possuíam elevada significância dentro do contexto de preservação do patrimônio moderno. Tais características conferem autenticidade ao projeto original e, no caso de um projeto de reforma, deveriam ser preservadas.

Entretanto, o projeto da Arquitênica não reconheceu o valor dessas características. Como resultado, o diálogo com o entorno foi reformulado, esquadrias foram substituídas, relações de simetria foram ignoradas e áreas livres foram fechadas com vidro. Optou-se por ações que valorizaram as necessidades do proprietário ao invés das características da linguagem moderna que conferiam autenticidade à residência.

Em resposta à pergunta motivadora deste artigo, pode-se aferir que a residência JSN não pode mais ser considerada um exemplar autêntico da arquitetura moderna. Infelizmente a reforma feriu características relevantes dentro do contexto de conservação da arquitetura moderna, o que comprometeu a leitura da construção como um patrimônio moderno.

Por ser uma propriedade privada, as alterações realizadas não infringiram nenhuma norma prevista pelo código de ética do CAU (Mangabeira, 2020). Apesar disso, a falta de reconhecimento da significância cultural da residência e o respeito ao projeto e à materialidade autêntica da obra por parte dos proprietários e do escritório Arquitênica refletiu na descaracterização desse exemplar da arquitetura moderna brasileira.

De acordo com Lira (2012), o maior desafio da conservação está na falta de reconhecimento em relação a edificações do movimento moderno. O projeto de reforma para a residência JSN reflete como a ausência de consciência patrimonial pode comprometer obras da arquitetura moderna. Assim, é preciso conscientizar a comunidade por meio de programas de educação patrimonial para reduzir essa lacuna de conhecimento e, dessa forma, evitar que outros exemplares modernos percam as características que lhes conferem autenticidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS<sup>5</sup>

BRANDI, Cesare. **Teoria da Restauração**. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

BURNETT, Kathryn. Patrimônio, autenticidade e história. In: Drummond A., Yeoman I., **Questões de qualidade nas atrações de visitação a patrimônio**. São Paulo: Roca, 2006.

DENSLAGEN, Wim. The artificial life of heritage. **KNOB Bulletin**, Jaargang 100, n. 3, p. 116-122, 2001.

DUTTON, Denis. Authenticity in art. In: LEVINSON, Jerrold (org.). **The Oxford Handbook of Aesthetics**. New York: Oxford University Press, 2003. Disponível em: <http://www.denisdutton.com/authenticity.htm>. Acessado em: 01 out. 2006.

FRAGA, Emerson Fonseca. **Alda Rabello: “Quando perguntam o que faço, digo que sou ‘arquiteto’**”. Disponível em: <https://caubr.gov.br/alda-rabello-cunha-arquiteto>. Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Brasil, 2020. Acesso em 3 ago. 2023

FRANÇA, Joana. **Projeto Residência JSN**. Disponível em: <https://www.joanafranca.com/lele.html>. Acesso em: 3 mar. 2021.

HARVEY, William Robert. **Authenticity and experience quality among visitors at a historic village**. Dissertação de mestrado (Master of Science In Forestry), Virginia Polytechnic Institute and State University, Blacksburg, 2004. Disponível em: <http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-03052004-132332/unrestricted/result.pdf>. Acesso em: 10 set. 2006.

JAMAL, Tazim; HILL, Steve. Developing a framework for indicators of authenticity: the place and place of cultural and heritage tourism. **Asia Pacific Journal of Tourism Research**, Vol.9, n. 4, p. 353-371, 2004.

JOKILEHTO, Jukka. Authenticity: The question of truth. ARISTIMUNHA, Cláudia Porcellis. FAGUNDES, Lúgia Ketzer. MATTOS, Lorete. **Preservação de Patrimônio Cultural**. Porto Alegre: Museu da UFRGS/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2013.

JOKILEHTO, Jukka. Considerations on authenticity and integrity in World Heritage context. **City & Times**, Vol. 2, n. 1, 2006. Disponível em: <http://www.ct.ceci-br.org/novo/revista/viewarticle.php?id=44&layout=html>. Acesso em: 4 jun. 2006

LACERDA, Norma e ZANCHETI, Sílvio M. **Gestão e Conservação Urbana: Conceitos e Métodos**. Centro de Estudos Avançados de Conservação Integrada. Olinda, 2012.

LIRA, Flaviana. Autêntico para quem? A noção de autenticidade do patrimônio cultural na contemporaneidade. **Patrimônio e Memória**. São Paulo, Unesp, v. 14, n. 2, p. 272-298, julho-dezembro, 2018.

LIRA, Flaviana. Desafios contemporâneos da significância cultural, integridade e autenticidade do patrimônio cultural: teoria e prática. **Oculum Ensaios**, v. 17, e204365, 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.24220/2318-0919v17e2020a4365>.

LIRA, Flaviana. **Patrimônio cultural e autenticidade: montagem de um sistema de indicadores para o monitoramento**. EdUFPE. Recife, 2010.

LIRA, Flaviana. **Por uma agenda de discussões sobre a conservação da arquitetura moderna**. 1º Seminário da Rede de Conservação\_BR. Recife, 2012.

LOWENTHAL, David. Authenticity: rock of faith or quicksand quagmire? **Conservation: the Getty Conservation Institute newsletter**, Vol. 14, n. 3, p. 5-8, 1999.

MANGABEIRA, Daniel. **Artigo: CAU/DF apela a arquitetos que preservem o patrimônio arquitetônico moderno brasileiro**. Disponível em: <https://caudf.gov.br/artigo-cau-df-apela-a-arquitetos-que-preservem-o-patrimonio-arquitetonico-moderno-brasileiro>. Acesso em: 3 mar. 2021.

PEREIRA, Matheus. **Renovação de Residência Brutalista BsB / Arquitécnika**. Disponível em: [https://www.archdaily.com.br/br/941857/residencia-brutalista-bsb-arquitecnika?ad\\_medium=office\\_landing&ad\\_name=article](https://www.archdaily.com.br/br/941857/residencia-brutalista-bsb-arquitecnika?ad_medium=office_landing&ad_name=article). Acesso em: 3 mar. 2021.

PHILIPPOT, Paul. La teoria del restauro nell'epoca della mondializzazione. **Arkos: scienza e restauro**, Anno 3, n. 1, p. 14-17, 2002.

PRUDON, Theodore H. M. **Preservation of Modern Architecture**. New Jersey: John Wiley and Sons Inc., 2008.

SABINO, Rachel. **Descubra patrimônios residenciais deixados por renomados arquitetos.** Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2018/12/16/interna\\_revista\\_correio,725419/descubra-patrimonios-residenciais-deixados-por-renomados-arquitetos.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2018/12/16/interna_revista_correio,725419/descubra-patrimonios-residenciais-deixados-por-renomados-arquitetos.shtml). Acesso em: 3 mar. 2021.

SAINT, Andrew. Philosophical Principles of Modern Conservation. In: ENGLISH HERITAGE. **Modern Matters: Principles and Practice in Conserving Recent Architecture.** UK: Donhead, 1996.

UNESCO. **Orientações para a aplicação da Convenção do Patrimônio Mundial.** Disponível em: <https://whc.unesco.org/archive/opguide05-pt.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2021.

VILELA, Adalberto. J. **A casa na obra de João Filgueiras Lima, Lelé.** Dissertação de Mestrado. Brasília: UnB. 2011

VILELA, Adalberto. **Desafios da preservação da arquitetura racionalizada de Lelé no Brasil.** Revista Thésis, [S. l.], v. 2, n. 5, 2019. DOI: 10.51924/revthesis.2018.v2.210. Disponível em: <https://thesis.anparq.org.br/revista-thesis/article/view/210>. Acesso em: 5 abr. 2021.

VIÑAS, Salvador Muñoz. **Teoría contemporánea de la restauración.** 1. ed. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> A referida tese e os artigos desenvolvidos a partir dela (LIRA, 2012; LIRA, 2018; LIRA, 2020) propõem discussão sobre a noção de autenticidade na contemporaneidade na perspectiva de construir uma elaboração intelectual que servisse de suporte para as dimensões teórica e prática da Conservação urbana. Para tanto, partiu do aporte de três distintas áreas de estudo que se debruçaram sobre o tema: Teoria e crítica da arte (DUTTON, 2003), Turismo cultural (JAMALL & HILL, 2004; DENSLAGEN, 2001; HARVEY, 2004; BURNETT, 2004) e Conservação urbana (Brandi, 1963;2004; LOWENTHAL, 1999; PHILIPPOT, 2002; MUÑOZ VIÑAS, 2004; JOKILEHTO, 2006). Com isso, pretendeu-se que, a partir de visões, em um primeiro momento, fragmentadas e aparentemente desconexas, fazer reflexão sobre a autenticidade de modo a compreender suas diversas facetas, sentidos e qual seu papel na teoria contemporânea da restauração.

<sup>2</sup> Disponível em <<https://www.joanafranca.com/lele.html>>. Acesso em 30 de ago. 2023.

<sup>3</sup> Disponível em <[https://www.archdaily.com.br/br/941857/residencia-brutalista-bsb-arquitecnica?ad\\_medium=office\\_landing&ad\\_name=article](https://www.archdaily.com.br/br/941857/residencia-brutalista-bsb-arquitecnica?ad_medium=office_landing&ad_name=article)>. Acesso em 30 de ago. 2023

<sup>4</sup> Disponível em <[https://www.archdaily.com.br/br/941857/residencia-brutalista-bsb-arquitecnica?ad\\_medium=office\\_landing&ad\\_name=article](https://www.archdaily.com.br/br/941857/residencia-brutalista-bsb-arquitecnica?ad_medium=office_landing&ad_name=article)>. Acesso em 30 de ago. 2023.

<sup>5</sup> De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).



## EDIFÍCIO LINCK:

Investigação Projetual e Histórica de um Edifício Multifamiliar da Arquitetura Moderna em Porto Alegre, RS.

### LINCK BUILDING:

*Design and Historical Investigation of a Multifamily Building in Modern Architecture in Porto Alegre, RS.*

### EDIFICIO LINCK:

*Diseño e Investigación Histórica De Un Edificio Multifamiliar en la Arquitectura Moderna en Porto Alegre, RS.*

## Ana Elisa Souto

*Doutora, Docente Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Santa Maria no campus Cachoeira do Sul; Docente Permanente do Programa de Pós-graduação em Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo (PPGAUP/UFSM), ana.souto@ufsm.br*

### RESUMO

A tipologia de edifícios de apartamentos está associada a um dos momentos mais destacados da arquitetura moderna. Inúmeras foram as realizações concretas de edifícios residenciais modernos em todo o mundo. No entanto, esta pesquisa se concentra na experiência moderna brasileira, analisando a obra residencial de Emil Bered no sul do país, na cidade de Porto Alegre. Uma de suas obras mais significativas é o edifício Linck (1952), o primeiro projeto de grande porte desenvolvido em parceria com Roberto Veronese e Salomão Kruchin. Emil Bered (1926-), arquiteto natural de Santa Maria, conquistou reconhecimento a partir da década de 1950, quando a arquitetura moderna ganhou destaque em sua produção no Rio Grande do Sul. O objetivo é realizar uma análise projetual e histórica para identificar influências e contribuições na construção de uma identidade moderna gaúcha. A arquitetura moderna gaúcha revela, além de referências corbusianas e da escola carioca, influências da arquitetura produzida no Uruguai. Embora se fale amplamente da produção da Arquitetura Moderna no eixo Rio-São Paulo, amplamente difundida entre os anos 1930 e 1960, é crucial reconhecer que a produção de arquitetura moderna de alta qualidade e relevância floresceu para além deste epicentro geográfico, como é o caso da Arquitetura Moderna Gaúcha.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arquitetura Moderna Gaúcha; Edifício multifamiliar; Emil Bered; Investigação Projetual

### ABSTRACT

The typology of apartment buildings is associated with one of the most prominent moments in modern architecture. Numerous concrete achievements of modern residential buildings have emerged worldwide. However, this research focuses on the Brazilian modern experience, analyzing the residential work of Emil Bered in the southern region of the country, in the city of Porto Alegre. One of his most significant works is the Linck Building (1952), the first large-scale project developed in partnership with Roberto Veronese and Salomão Kruchin. Emil Bered (1926-), a native architect of Santa Maria, gained recognition starting in the 1950s when modern architecture gained prominence

in his production in Rio Grande do Sul. The objective is to conduct a design and historical analysis to identify influences and contributions to the construction of a modern identity in the state of Rio Grande do Sul. The modern architecture of Rio Grande do Sul reveals influences not only from Le Corbusier and the Carioca school but also from architecture produced in Uruguay. Although there is widespread discussion of the production of Modern Architecture in the Rio-São Paulo axis, widely disseminated between the 1930s and 1960s, it is crucial to recognize that the production of high-quality and relevant modern architecture flourished beyond this geographical epicenter, as is the case with Modern Architecture in Rio Grande do Sul.

**KEYWORDS:** *Gaúcha Modern Architecture; Multifamily Building; Emil Bered; Design Investigation*

#### RESUMEN

*La tipología de edificios de apartamentos está asociada a uno de los momentos más destacados de la arquitectura moderna. Numerosas han sido las concreciones de edificios residenciales modernos en todo el mundo. Sin embargo, esta investigación se centra en la experiencia moderna brasileña, analizando la obra residencial de Emil Bered en el sur del país, en la ciudad de Porto Alegre. Una de sus obras más significativas es el edificio Linck (1952), el primer proyecto de gran envergadura desarrollado en colaboración con Roberto Veronese y Salomão Kruchin. Emil Bered (1926-), arquitecto natural de Santa Maria, ganó reconocimiento a partir de la década de 1950, cuando la arquitectura moderna cobró relevancia en su producción en Rio Grande do Sul. El objetivo es realizar un análisis de diseño e histórico para identificar influencias y contribuciones en la construcción de una identidad moderna gaucha. La arquitectura moderna gaucha revela, además de referencias corbusianas y de la escuela carioca, influencias de la arquitectura producida en Uruguay. A pesar de que se habla ampliamente de la producción de la Arquitectura Moderna en el eje Río-Sao Paulo, ampliamente difundida entre los años 1930 y 1960, es crucial reconocer que la producción de arquitectura moderna de alta calidad y relevancia floreció más allá de este epicentro geográfico, como es el caso de la Arquitectura Moderna Gaucha.*

**PALABRAS CLAVES:** *Arquitectura Moderna Gaúcha; Edifício Multifamiliar; Emil Bered; Investigación de Diseño*

## INTRODUÇÃO

A habitação multifamiliar é considerada fundamental no desenvolvimento da arquitetura moderna no início do século XX. Inúmeras foram as realizações concretas de edifícios residenciais modernos em todo o mundo. Para Lima (2005), existe em cada período, uma tipologia dominante, em relação ao qual a arquitetura resolve seus problemas construtivos básicos, no Gótico era a catedral; no Renascimento e no Barroco, era o palácio; e no movimento moderno é a habitação. Em terras brasileiras, o projeto moderno ganhou corpo pelas ideias e obras de arquitetos, primeiramente cariocas.

A arquitetura moderna em Porto Alegre tem sido estudada por meio de diferentes tipos de abordagens, por historiadores e pesquisadores. Existe a necessidade de ampliar o campo de estudos e alcançar produções a margem do olhar acadêmico. As narrativas históricas não são estáticas e se transformam ao longo do tempo. A historiografia da arquitetura moderna não é exceção. Em um país de grande extensão territorial, temporalidades variadas, a arquitetura e seu processo histórico de produção não é único ou se manifesta de forma linear.

Arquitetura Moderna no Rio Grande do Sul teve um desenvolvimento mais expressivo a partir da segunda metade do século XX, impulsionada pela implantação dos primeiros cursos de arquitetura no estado gaúcho, por volta de 1940 (MARQUES, 2002). O estabelecimento dos cursos pioneiros de Arquitetura no Sul marcou um momento fundamental no desenvolvimento do grupo de arquitetos que impulsionaram uma expressão arquitetônica na região. Essa abordagem única foi fortemente influenciada pela estética de Le Corbusier, pela Escola Carioca e pelas características arquitetônicas da área da região do Prata. (STRÖHER, 2000; LUCCAS, 2016, MARQUES, 2012). O primeiro curso criado por Tassô Correa, diretor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul (IBA), iniciou as aulas em 1945 com uma turma de 25 alunos. O instituto, uma filial da instituição sediada no Rio de Janeiro e dirigida na época por Lúcio Costa (XAVIER; MIZOUGUCHI, 1987). O ensino ministrado no IBA de Porto Alegre seguia as diretrizes da escola carioca, incentivando a apropriação dos princípios corbusianos (STRÖHER, 2000).

Tanto a Escola Carioca (1930-1950), quanto a Escola Paulista (1960-1970), representaram vanguardas que trouxeram reflexões cruciais para a arquitetura, contribuindo significativamente para a proeminência da produção arquitetônica nacional no âmbito global. Suas experimentações abrangeram o desenvolvimento de novas tecnologias na construção civil, a criação de tipologias que harmonizavam espaços privados e coletivos em uma mesma localidade, bem como investigações sobre a interação entre forma e função. Essas escolas também exploraram as dicotomias entre racionalismo e formalismo, tradição e modernidade, além de considerar a adaptação climática e a herança estilística local, culminando na materialização das teorias relacionadas à cidade moderna (MARQUES, 2012).

Desde a década de 1940, os profissionais formados em Montevideu e no Rio de Janeiro vinham a Porto Alegre, como Demétrio Ribeiro (1916-2003), formou-se na UDELAR em 1943, Edgar Graeff (1921-1990) e Carlos Alberto de Holanda Mendonça (1920-1956), formados no Rio de Janeiro, além do urbanista Edvaldo Pereira Paiva (1911-1981) cuja formação ocorreu junto ao professor Maurício Cravoto (1893-1962), diretor do *Instituto de Urbanismo de la Universidad de La Republica Oriental del Uruguay* (UDELAR). A mistura de referências e condicionantes que conformaram a produção moderna da arquitetura do estado e da capital é temperada pela constante influência platina que, a partir da Faculdade de Arquitetura de Montevideu, formou ou especializou alguns arquitetos gaúchos, e promoveu troca constante com o curso do Instituto de Belas Artes através da participação de professores como Mauricio Cravotto, Carlos Gavazzo e Ildfonso Aroztegui (BUENO, 2012). Segundo Ströher (2000), o intenso intercâmbio que havia entre professores e alunos dos cursos de Porto Alegre e de Montevideu repercutiu na produção arquitetônica local.

Para Marques(2012), no Rio Grande do Sul, boa parte dos movimentos de arquitetura aconteceram com suas particularidades, e a primeira geração de arquitetos modernos integrada por Edgar Graeff (1921-1990), Holanda de Mendonça (1920-1956), Demétrio Ribeiro (1916-2003) e outros, abriram os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre. Para o autor: “A consolidação da arquitetura moderna em Porto Alegre ocorreu através das primeiras turmas de egressos do Curso de Arquitetura do Belas Artes e da FAURGS, entre o final da década de 1940 e os anos 1950” (MARQUES,2002,p.83).

Em Porto Alegre, a primeira turma de arquitetos teve sua formação em curso superior específico entre 1944 e 1950, no IBA-RS. O curso começou a funcionar em sete de maio de 1945. O curso do IBA foi reconhecido pelo Ministério da Educação quando Emil Bered(1926-) estava no terceiro ano. Nesta época questionavam-se as atribuições do arquiteto previstas em lei. Discutia-se o que o arquiteto era capaz de edificar, número de pavimentos, projetos complementares, estruturas, etc. O Conselho de Arquitetura ainda não existia. O arquiteto após formado teria que se inscrever no Conselho Regional de Engenharia Arquitetura e Agronomia do Rio Grande do Sul para poder exercer a profissão. Antes houve, entre 1939 e 1944, a formação de Técnicos em Arquitetura no mesmo IBA-RS. O curso técnico foi um estágio na área e um ensaio para o curso superior e serviu como porta ao ingresso de profissionais qualificados de Arquitetura nos quadros docentes do IBA-RS. No curso de artes plásticas do IBA-RS, a metade dos seus professores era formada de profissionais da arquitetura e com obras significativas no Rio Grande do Sul, como Ernani Dias Corrêa, Fernando Corona (1895-1979) e José Lutzemberger(1882-1951). Não tinham formação em arquitetura os professores Ângelo Guido, João Fahrion e Luis Maristany Trias (SIMON,2010). Segundo Emil Bered (2022):

○ Curso de Arquitetura, vinculado ao Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, tinha como diretor o professor Tasso Bolivar Dias Corrêa, irmão de Ernani Dias Corrêa, que era arquiteto formado no Rio de Janeiro, e passou a fazer parte do corpo docente do novo Curso de Arquitetura (BERED,2022,p.32).

Na escola de Engenharia ocorria um curso de Especialização em Arquitetura, ministrado a formandos em Engenharia e paralela à formação do IBA-RS. A turma do curso superior de Arquitetura do IBA-RS, tinha sua formação ao lado do curso superior de Artes Plásticas aos moldes do ambiente que se formava na ENBA e demais Escolas Superiores. Posteriormente, com a criação da Faculdade de Arquitetura, sua formação correu de forma separada.

Emil Bered declara que ao ingressar no Curso de Arquitetura do IBA, conheceu o professor Fernando Corona que lecionava Modelagem na primeira série. Bered constatou que estava diante de uma figura que dominava plenamente a matéria que lecionava, revelando capacidade didática plena em todos os sentidos. Bered afirma:

○ professor Fernando Corona foi autor de muitos projetos arquitetônicos e, no meu entender, o mais expressivo foi o projeto do IBA, pela funcionalidade da planta baixa e pela moderna caracterização do prédio, no que se refere às fachadas (BERED, 2022, p.32).

O primeiro curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes antecipou-se em um mês da fundação do Curso de Engenheiro Arquiteto da Escola de Engenharia. Os dois cursos, com as mesmas atribuições, resultaram em uma fusão e passaram a funcionar como a

primeira Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Em dependência da Escola de Engenharia, na rua Sarmento Leite, em Porto Alegre. A seguir partiu para construção de um novo prédio para a Faculdade de Arquitetura da UFRGS. A formatura da primeira turma no novo prédio deu-se no ano de 1952. Atualmente a Faculdade de Arquitetura ocupa um lugar destacado na qualidade de ensino que faz parte (BERED,2022).

Para Marques(2012), outras lideranças entremeadas de estrangeiros das primeiras gerações de arquitetos, professores e autodidatas como Fernando Corona(1895-1979), Eugene Steinhöf (1880-1952), José Lutzemberger (1882-1951), tanto pelo lado da engenharia quanto das artes que pavimentaram os caminhos da arquitetura regional seguiam atuando no meio.

Em 1949, formou-se a primeira turma de arquitetos desse curso, incluindo Emil Bered (1926-), Roberto Feliz Veronese (1926-1991) e Salomão Kruchin (1928-2013). Em 1950, Emil Bered foi convidado por Ernani Corrêa para lecionar Arquitetura Analítica na qualidade de assistente voluntário sem remuneração, no Curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes. Em 1952, com a fusão dos cursos, passou a fazer parte do corpo docente da Faculdade. Convidado por Edgar Graeff, passou a ministrar disciplinas ligadas à composição da arquitetura, exerceu atividade docente por 34 anos até sua aposentadoria em 1984. Na universidade ocupou vários cargos: membro da Comissão de Carreira da Faculdade de Arquitetura, no período de quatro anos a partir de 1973; Coordenador da Comissão de Programação de Ensino do Departamento de Arquitetura em 1975 e, em 1977, foi eleito Chefe do Departamento de Arquitetura. Não aceitou o convite para ser diretor da Faculdade, pois o cargo impunha uma condição de dedicação exclusiva, o que era incompatível com sua atividade profissional (MARQUES; VIEIRA; STRÖHER,2022).

Esses profissionais iniciaram imediatamente suas produções arquitetônicas, inspirando-se tanto na arquitetura moderna carioca, quanto na arquitetura moderna uruguaia, trazida ao Rio Grande do Sul por Demétrio Ribeiro, um dos professores do IBA (MARQUES; VIEIRA; STRÖHER,2022). O arquiteto Emil Bered é um representante dessa geração formada na turma de 1949 e que na década de 1950 começou a atuar em Porto Alegre, produzindo obras modernas adaptadas à realidade local. Emil Bered (1926-), arquiteto natural de Santa Maria, conquistou reconhecimento a partir da década de 1950, quando a arquitetura moderna ganhou destaque em sua produção no Rio Grande do Sul. Uma de suas obras mais significativas é o edifício Linck (1952), o primeiro projeto de grande porte desenvolvido em parceria com Roberto Veronese e Salomão Kruchin.

O artigo concentra-se na experiência moderna brasileira, analisando a obra residencial de Emil Bered no contexto do sul do país. O objetivo é realizar uma análise projetual e histórica do edifício Linck (1952), um prédio multifamiliar da arquitetura moderna em Porto Alegre–RS, identificando influências e contribuições para a construção de uma identidade moderna gaúcha.

## A PRODUÇÃO MODERNA NO SUL NA DÉCADA DE 1950

O movimento moderno significou uma importante mudança da sensibilidade estética na arquitetura trazendo novos ideais que refletiam os aspectos da própria sociedade em um processo acelerado de transformações econômicas e sociais, cujas obras representam parte da identidade cultural do século XX e, portanto, começaram a ser consideradas como parte do patrimônio cultural (BELTRAN-BELTRAN,2008). Segundo Piñón (2006), o paradigma moderno, mais do que um catálogo de partes e regras, constitui-se por uma nova forma de entender e projetar metodologicamente, passando a ser consequência direta de um novo enfoque moral em relação aos problemas construtivos, determinado pela emergência de um espírito científico, próprio da civilização da máquina.

O movimento moderno no Brasil deve ser considerado como um movimento com diversas expressões determinadas por condicionantes geográficas e culturais e com variações construtivas, materiais e formas. A preocupação com as questões formais e relativas ao caráter e composição aparece claramente em depoimentos de arquitetos da época. Segundo Bered (1983), a caracterização desse tipo de arquitetura identifica-se pela obediência que ela apresenta aos preceitos que regem a boa composição através da utilização da planta livre, integração dos espaços externos e internos.

Passado um século das primeiras experiências da arquitetura moderna no Brasil, pode-se afirmar que o lugar da arquitetura moderna na constituição do conjunto da produção arquitetônica no país já está consolidado. Dos primeiros exercícios técnicos e compositivos à afirmação e difusão de sua prática, passando por reflexões críticas sempre renovadas. É possível afirmar que independente de sua gênese ou influência externa inicial, a arquitetura moderna brasileira encontrou um caminho singular de desenvolvimento e realização como experiência plástica e construtiva nacional. Desde a sua gênese essa arquitetura se adaptou às inúmeras variáveis econômicas e sociais em um país continental: de uma quase ortodoxia corbusiana, a variadas soluções técnicas e climáticas, até um hibridismo formal e técnico decorrendo do atendimento de condicionantes variadas em comparação as de seus centros de origem (MATTOS; AMORA,2020).

O campo historiográfico da arquitetura moderna no Brasil tende a considerar que sua difusão se dá a partir dos centros de origem nacional, Rio de Janeiro e São Paulo, se ligam a centros menores periféricos e mais distantes. É comum pensar que a arquitetura moderna no interior, e fora dos grandes centros irradiadores, seria fruto direto do trabalho de arquitetos que migram para essas regiões para executar projetos pontuais ou específicos, ou de arquitetos que, graduados nos centros formadores, atuavam no mercado e na educação em centros menores para que a partir desses passem a atuar ou formar arquitetos para trabalharem no interior dos estados. Esse pensamento está presente nas publicações de Philip Godwin (1943), Mindlin(1961), Yves Bruand (1981), Segawa (2002), entre outros.

Para Marques (2012), o modo de fazer Arquitetura Moderna no Rio Grande do Sul revestiu-se de outros atributos e processos, menos condicionados pelas particularidades estéticas desenvolvidas no Rio de Janeiro e São Paulo, que constituíram apropriações peculiares do Movimento Moderno, o bastante para formação de escolas filiaadoras.

Segundo Segawa (2002), dois fatores são mais significativos na disseminação dos valores da arquitetura moderna através do país. A criação de escolas de arquitetura em várias regiões do Brasil teria sido um deles; o deslocamento de profissionais de uma região para outra também foi decisivo para a afirmação de uma linguagem comum pelo território brasileiro. Uma escola de arquitetura pode ser um importante centro formador e disseminador de ideias. Mas não basta apenas a sua existência, sua consistência deriva das pessoas que nela militam. Para Segawa: "O ambiente de discussão nas escolas de arquitetura foi fundamental para a afirmação da arquitetura moderna entre os jovens. E foi a circulação de jovens arquitetos pelo Brasil que constituiu um vetor de disseminação das novas ideias"(SEGAWA,2002,p.131).

O intercâmbio que havia entre docentes e discentes dos cursos de Porto Alegre, e Montevideu repercutiu na produção arquitetônica local. Muito se fala da produção da Arquitetura Moderna no eixo Rio e São Paulo, amplamente difundida entre os anos de 1930 e 1960. No entanto, fora do eixo central também se produziu arquitetura moderna relevante e com boa qualidade, é o caso da Arquitetura Moderna Gaúcha. A partir de 1950, com a implantação da Faculdade de Arquitetura, a regulamentação da profissão de arquiteto, as entidades de classe se consolidam e a produção moderna local se intensificou.

Edgar Graeff, recém-formado (1947), na Faculdade Nacional de Arquitetura, foi quem levou para Porto Alegre a informação da linha carioca, influenciou na organização da

Faculdade de Arquitetura, na reforma de ensino de 1962, tornando-se um indiscutível líder intelectual, fortemente impregnado do ideário arquitetônico originado no Rio de Janeiro. Outra influência no Rio Grande do Sul derivou do modernismo uruguaio protagonizado por arquitetos como Villamajó (1894-1948), Surraco (1896-1976), Scasso (1892-1975), de Los Campos, Puente y Tournier e a *Facultad de Arquitectura de Montevideo*, de onde egressou Demétrio Ribeiro, outra importante referência intelectual no sul do Brasil (SEGAWA, 2002). Segundo Bered (2022):

Demétrio Ribeiro, formado no Uruguai, influenciou muito a sua formação. A proximidade com o Uruguai fez com que muitas vezes professores de Montevideu viessem dar aulas de composição. Dois foram importantes, na prática projetual: Maurício Cravotto, racionalista que projetava volumes cúbicos e Ildefonso Aroztegui, com forte metodologia, ensinava a definir o programa e o organograma, visitar o terreno e sentir o espaço (BERED,2022,p.34).

A escola de Arquitetura do Rio Grande do Sul, nesse sentido, é tributária da informação vanguardista de Montevideu, do Rio de Janeiro e talvez, da europeia através do papel do austríaco Eugenio Steinhöf, militante no ensino de arquitetura na Escola de Engenharia de Porto Alegre, antes de sua integração ao curso ministrado nas Belas-Artes. Essa fusão de influências no Rio Grande do Sul talvez esteja na raiz da grande mobilidade de seus arquitetos. Mobilidade produzida pelo ensino de arquitetura. Uma análise com um caráter em parte historiográfico, em parte crítico em relação à arquitetura gaúcha, pretende contribuir com uma visão conjunta do período e compensar uma certa escassez e dispersão de registros bibliográficos críticos a respeito deste contexto. É importante analisar a arquitetura gaúcha e suas particularidades no cenário nacional, apesar de pequena e assistemática bibliografia.

De acordo com Marques (2002), no Rio Grande do Sul, boa parte dos movimentos da arquitetura aconteceram com suas particularidades. A primeira geração de arquitetos modernos, integrada por nomes como Edgar Graeff (1921-1990), Roberto Félix Veronese (1926), Demétrio Ribeiro (1916), Charles Hugaud (1922), e outros arquitetos como o escultor Fernando Corona (1895-1979), o Engenheiro Edvaldo Paiva (1911), consolidaram os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre, somente a partir da década de 1950. Anteriormente, arquitetos estrangeiros formados dentro da tradição acadêmica das matrizes europeias, como Theo Widersphan, praticaram em uma vasta produção a arquitetura dos estilos históricos em nosso contexto.

De acordo com Marques (2012), os primeiros projetos modernos de expressão da escola carioca projetados para o Rio Grande do Sul apareceram na década de 1940, apesar de não terem sido construídos, ou terem sido parcialmente concluídos marcam a presença da escola carioca na cidade.

No final da década de 1940, foi proposto um projeto por Oscar Niemeyer para o Instituto de Previdência do Estado(1943). Observou-se uma grande resistência por parte dos engenheiros locais que invocaram questões relativas aos princípios estéticos, de respeito às tradições, questões climáticas e outros argumentos. O mesmo ocorreu pouco depois com um projeto de Afonso Reidy e Jorge Moreira para os escritórios da Viação Férrea do Rio Grande do Sul(1944). Nenhum dos projetos foi construído e mesmo destino teve o projeto de Jorge Moreira para o Hospital de Clínicas (1942), posteriormente construído em longo período com alterações (XAVIER; MIZOUGUCHI,1987).

O Hospital de Clínicas da UFRGS(1942), de Jorge Moreira, com um partido desenvolvido a partir de edifício lâmina, como a *Unité* de Le Corbusier, articulado a um volume de base horizontal. O edifício Sede da Previdência do Estado (IPE) (1943), de Oscar Niemeyer, uma torre sobre pilotis de dupla altura e com terraço jardim. O corpo

tratado com brises verticais numa das fachadas e com grelha de combogós e vazios na outra. A solução de coroamento com elementos curvos relacionados a uma laje inclinada, bastante praticados na arquitetura moderna da Escola Carioca como mini pampulhas. A base insinuava uma similaridade com o projeto do Banco Boavista(1946). O edifício Sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul (VUFRGS) (1944) de Eduardo Affonso Reidy e Jorge Moreira a edificação reconstituía a esquina do quarteirão, suspendendo o corpo de nove pavimentos-tipo sobre pilotis de ordem colossal que absorvia a declividade da rua. Partido bem semelhante ao do IPE, mas mais laminar com coroamento bem-marcado. A composição de uma das fachadas reduzia-se aos brises verticais separados pelas lajes entrepisos, e a outra se constituía de peitoris, janelas e perfil da laje no sentido horizontal, interceptados pelo ritmo apertado dos montantes verticais, aplicando dois módulos a cada intercolúnio, (LUCCAS,2016). O coroamento com dois pavimentos recuados em um movimento de avanço e recuos dos planos superiores de fachada, os volumes cilíndricos da casa de máquinas e reservatórios fornecem leveza ao ático.

De acordo com Comas (2013), o insucesso dos arquitetos da Escola Carioca em Porto Alegre pode ser creditado à forte oposição dos engenheiros locais que eram os responsáveis pelas construtoras, prefeituras, órgãos institucionais e de classe. Para o autor, a arquitetura moderna em Porto Alegre ocorre em meados dos anos 1950 e acompanha a verticalização. Mas, Luccas (2016), declara que a arquitetura com características modernas é introduzida timidamente já no final dos anos 1940 e se consolida durante a década de 1950. Para o autor, as propostas não concretizadas na capital gaúcha constituem uma perda considerável para a arquitetura da cidade. O mérito de iniciar uma arquitetura moderna local, alinhada com os enunciados e doutrinas das vanguardas europeias e seus desdobramentos posteriores, caberia aos pioneiros, Carlos Alberto Holanda de Mendonça e a Edgar Graeff, graduados no Rio de Janeiro na segunda metade dos anos quarenta.

Um episódio importante na difusão da linguagem moderna da escola carioca no Rio Grande do Sul foi o II Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizado em Porto Alegre do dia 02 a 27 de novembro de 1948. No congresso as discussões foram baseadas em três temas: bases teóricas e tendências da arquitetura contemporânea, ensino e prática da arquitetura e a indústria na evolução da arquitetura. Holanda de Mendonça participou do congresso, o que deveria ter reforçado suas convicções em relação à linguagem que adotaria na maior parte dos seus projetos (BUENO,2012). A conexão com a escola carioca em Porto Alegre ocorreu através do projeto de residências como a do engenheiro Edvaldo Paiva, projeto de Edgar Graeff (1948); a residência Jorge Casado d’Azevedo(1950), de Carlos Alberto Holanda de Mendonça e a residência Maria Flor Vieira (1950), de Carlos Maximiliano Fayet (MARQUES,2002).

Conforme Marques (2012), a ideia de arquitetura moderna gaúcha não encontrou eco em termos de sistemas compositivos e elementos formais próprios suficientes para sustentação de escola arquitetônica regional irradiadora, nem corpo disciplinar hereditário que fizesse jus a identidade formal distinta da Arquitetura Moderna no Rio Grande do Sul. Para Piñón (2010), as maneiras de concepção da Arquitetura Moderna, em especial da disseminada de maneira recorrente nos anos 1950, baseadas em firmes princípios estéticos de concepção como construção, abstração como universalidade e forma consistente a partir de uma ideia de ordem, de certa maneira, manifestaram-se no sul latino-americano e brasileiro em quantidade e qualidade média expressiva.

Os centros históricos, tradicionalmente, representavam a região mais importante e valorizada das cidades latino-americanas, reafirmando o conceito de centralidade cultural, econômica e habitacional. Nesse contexto, a primeira metade do século XX, foi marcada por um processo de modernização e verticalização dos principais centros urbanos brasileiros, que foram guarnecidos de equipamentos e infraestrutura para responder ao aumento na densidade de ocupação, como as capitais regionais. No contexto europeu e norte-americano, diversos foram os agentes causadores dessa

transformação. Para Almeida (2016), a visão de modernidade também estava associada à apropriação dos avanços tecnológicos das grandes estruturas de concreto ou de aço, do elevador, da pré-fabricação que aparecia como um novo patamar para a construção civil. Segundo Moreira (2019), os elevadores foram equipamentos fundamentais para a aceitação dos apartamentos como solução de moradia. Possibilitando não só a verticalização das cidades, como também uma mudança de perspectiva, onde as tecnologias criaram uma forma de habitar.

A construção civil de Porto Alegre ganha vigor a partir dos anos 1930 e 1940, quando foram feitos grandes investimentos nos setores imobiliários e urbano. É nesse período que vários eixos viários foram estabelecidos. Também nesse período as avenidas Borges de Medeiros e Salgado Filho foram abertas na área central da cidade. É o período de verticalização marcado pela presença dos edifícios em altura no centro da cidade como o Guaspari (1936), de Fernando Corona, localizado na Avenida Borges de Medeiros esquina Rua José Montauri; o edifício Sulacap (1938), de Arnaldo Gladosh também na Avenida Borges, mas esquina com a Rua dos Andradas; o edifício Reunidos (1938), de João Monteiro Neto, na Borges esquina Rua General Andrade Neves.

Na década seguinte de 1940 a 1950, são implantados os edifícios, Mesbla (1944), de Arnaldo Gladosh, localizado na Rua Voluntários esquina Coronel Vicente; o edifício Brasília (1946), de Guido Trein, na Travessa Leonardo Truda esquina Siqueira Campos; o edifício Santa Teresinha (1950), de Carlos Alberto Holanda de Mendonça na Avenida Senador Salgado Filho número 215, no centro marca o início dos projetos com influência da escola carioca na cidade.

Segundo Marques (2002), o Rio Grande do Sul manteve-se até o período pós-guerra, praticamente dentro da tradição acadêmica. Ao longo da década de 1950 é que importantes obras de arquitetura moderna foram construídas, consolidando sua adoção como arquitetura desejada pelas elites sociais e artísticas e logo a seguir pelo consenso da sociedade do Rio Grande do Sul. De acordo com Comas e Piñón (2013), a arquitetura moderna foi rejeitada por princípios estéticos preocupações climáticas e por interesse de grupo no mercado imobiliário. Nesse cenário, a arquitetura moderna só vai chegar em Porto Alegre por volta de 1950, quando já estabelecida no Rio Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.

A escola carioca firmava-se como hegemônica no panorama nacional introduziu-se no contexto gaúcho a partir de 1950, mediante obras como o edifício Santa Terezinha (1950), o edifício Esplanada (1952) e o Palácio da Justiça(1953), conjuntamente com a própria consolidação da profissão no Estado (Figura 01).

Figura 01: Edifício Santa Teresinha (1950), Edifício Esplanada (1952), Palácio da Justiça (1953).



Fonte: ALMEIDA, ALMEIDA, BUENO, 2010, p.22-28.

Obras como o edifício Jaguaribe(1951), de Fernando (1895-1979) e Luís Fernando Corona (1923-1977); as Tribunas do Jôquei Clube do Rio Grande do Sul (1952) e o Edifício Esplanada(1952), de Román Fresnedo Siri (1903-1975); o edifício Formac

(1952), de Carlos Alberto Holanda de Mendonça (1920-1956); o colégio Júlio de Castilhos (1953), de Demétrio Ribeiro(1916) e Enilda Ribeiro(1923); o Palácio da Justiça(1953), de Luís Fernando Corona e Carlos Maximiliano Fayet (1930-2007); o edifício Armênia (1955) de Ari Mazzini Canarim (1930-1992); o Hospital Fêmeina (1955), de Irineu Breitman (1930); o edifício Sede do Tribunal de Contas (1956), de Jayme Ayrton Brandão Lompa (1923-1983); o edifício Sede da Cia Carris Porto Alegre(1957), de Moacyr Moojen Marques (1930-2019) e Rodolfo Matte(1930) e o Auditório Araújo Viana (1960), de Carlos Fayet e Moacyr Moojen Marques. Obras paradigmáticas da arquitetura moderna no Rio Grande do Sul, praticadas por arquitetos do Movimento Moderno em Porto Alegre, formados entre as primeiras turmas do estado (XAVIER, MIZOUGUCHI,1997).

Emil Bered faz parte do grupo de arquitetos locais, que ao longo da década de 1950 vai contribuir para a introdução, difusão e consolidação da arquitetura moderna no sul. Com expressiva produção de edifícios residenciais, auxilia para a emergência dessa tipologia na cidade.

### EMIL BERED E O EDIFÍCIO LINK (1952)

Para Silvio Belmonte de Abreu Filho (2022), a trajetória de Emil Bered cobre toda a segunda metade do século XX, uma contribuição reconhecida em favor da introdução, difusão e consolidação da arquitetura moderna no estado do Rio Grande do Sul. A qualidade e relevância de sua produção arquitetônica é certificada em todas as publicações da arquitetura moderna gaúcha (XAVIER; MIZOUGUCHI,1997; ALMEIDA; ALMEIDA; BUENO, 2010; COMAS; PIÑÓN,2013;MARQUES;VIEIRA;STRÖHER,2022). Alguns edifícios como o Linck(1952), o Redenção (1954), o Rio Grande do Sul(1958), o Porto Alegre(1959), e o Faial(1962), aparecem em todas as publicações sobre o tema. São apontados como obras de referência da arquitetura residencial. Apesar disso, a historiografia da arquitetura moderna brasileira tem ignorado sua obra e mesmo as publicações disponíveis sobre a arquitetura gaúcha não a aborda na totalidade, ou com a abrangência e cuidado que merece (Figura 02).

Figura 02: Edifício Linck (1952), Edifício Redenção (1954), Edifício Rio Grande do Sul (1958), Edifício Faial (1962).



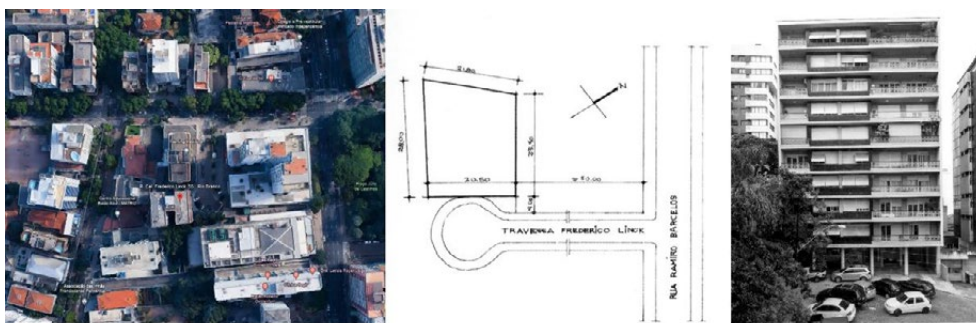
Conforme Marques (2022, p.267), certa maneira de fazer arquitetura e urbanismo modernos no Sul, distinta do centro do país, que mesmo significativamente mais modesta do ponto de vista da monumentalidade e ambição, não apresenta menor qualidade, tanto na sua forma de disseminação em tecidos urbanos recorrentes quanto em certa universalidade.

Ao longo de três décadas (1950-1980), Bered desenvolveu um conjunto significativo de obras, especialmente sua grande produção de edifícios de apartamentos e outras tipologias. Bered é um arquiteto que tem relevância no cenário gaúcho tanto pela sua ampla produção quanto pela atuação como docente da Faculdade de Arquitetura onde lecionou, até sua aposentadoria em 1984, nas disciplinas de Arquitetura Analítica e Composição de Arquitetura. O arquiteto também atuou nos órgãos de classe, sendo presidente do IAB/RS por duas gestões e participou do IAB/Nacional. Ele também participou de diversos concursos públicos e privados de arquitetura, cuja experiência rendeu-lhe vários prêmios.

Bered (2022), afirma que em sua formação foi influenciado por arquitetos como Jorge Moreira, irmãos Roberto, Lúcio Costa, Afonso Reidy e Oscar Niemeyer assim como estrangeiros como Richard Neutra, Frank Lloyd Wright, Mies van der Rohe e Le Corbusier.

Bered inicia sua vida profissional em um período de desenvolvimento imobiliário e incentivo à verticalização, estabelecendo escritório com seu colega Salomão Sibemberg Kruchin e depois com Roberto Felix Veronese. O edifício Link (1952), objeto de análise, foi projetado na primeira década de atuação de Emil Bered em parceria com Salomão Kruchin e Roberto Veronese. O prédio se localiza na Travessa Frederico Coronel Link número 55, no bairro independência. O lote com 525,00m<sup>2</sup> com 21 metros de frente norte por 25m, se localiza no final de *cul the sac*, paralelo à Praça Júlio de Castilhos. O projeto foi o primeiro encargo de porte do trio de arquitetos. O lote com grande declividade proporcionou um projeto constituído de garagem no subsolo, térreo com um apartamento nos fundos, oito pavimentos tipo com dois apartamentos de 200,00m<sup>2</sup> por andar e cobertura, sendo a área total construída de 4.384m<sup>2</sup>. De propriedade da Sociedade Edifício Linck Limitada, a incorporação e construção esteve a cargo da Construtora Mello Pedreira (Fagundes, 2021) (Figura 03).

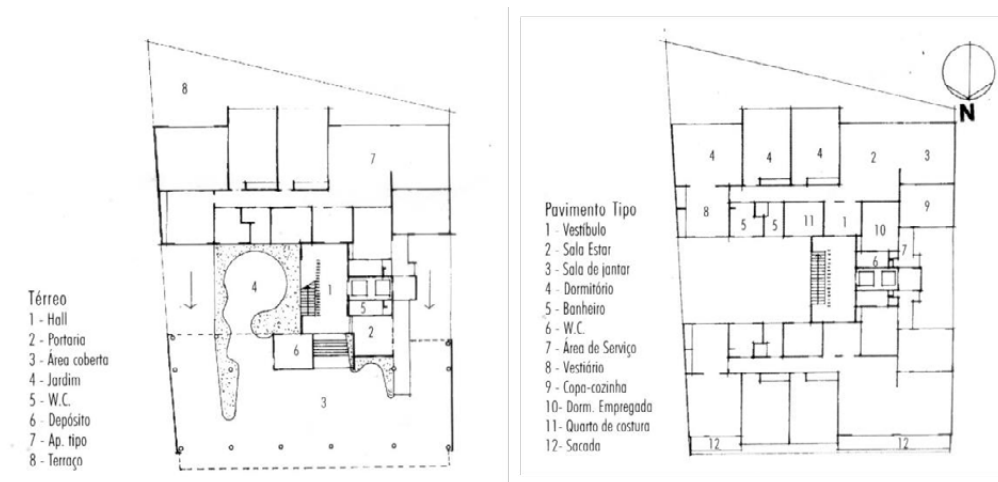
Figura 03: Implantação(Google Earth), Planta de situação edifício Linck(1952), imagem fachada frontal.



Fonte: adaptado de MARQUES; VIEIRA; STRÖHER, 2022, p.118-119.

O projeto se desenvolve em dois blocos ocupando o lote de divisa a divisa, gerando um grande plano frontal de fachada tratada. Os acessos, circulações e zonas de serviço unem os dois apartamentos configurando um H, gerando desta forma um pátio para a ventilação e iluminação (Figura 04). O pavimento térreo está dividido entre o acesso principal, hall de entrada com pilotis, o acesso de serviço e de carros, garagem no subsolo e na parte posterior, um apartamento idêntico ao do andar tipo. Na época em que foi projetado, eram raros os apartamentos com esta área e uma característica importante foi o fato de o prédio estar situado em frente a um *cul-de-sac*. O recinto de implantação, um lugar calmo com relação à circulação veicular gerando menos ruído aos apartamentos localizados na frente e uma vista interessante que dificilmente será obstruída pelos apartamentos voltados aos fundos (MARQUES; VIEIRA; STRÖHER, 2022).

Figura 04: Planta Baixa Térreo e Pavimento Tipo.

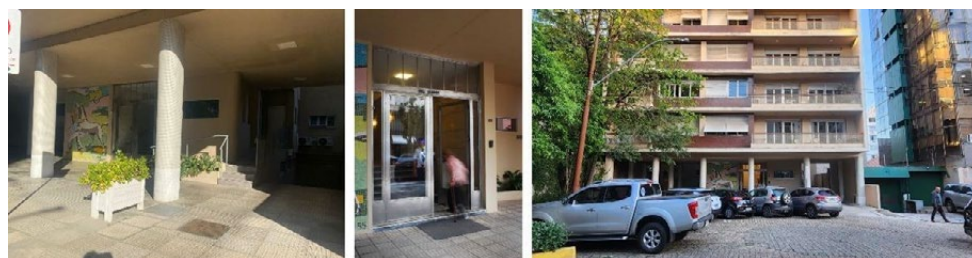


Fonte: adaptado de STRÖHER, 2000, p.62.

As plantas baixas dos apartamentos são simétricas em relação ao corpo central, onde ficam localizadas as circulações social e de serviços (escadas e elevadores) e parte dos serviços. O esquema em H, é pertinente ao lote de meio de quadra, gerando maior ambiência do arranjo funcional. A planta do pavimento tipo, evidencia uma alvenaria que avança timidamente e gera uma pequena separação entre jantar e estar, muito mais virtual do que efetiva. Sua existência está muito mais relacionada a separação e funcionalidade da cozinha para com o jantar. O quarto de costura revela uma peculiaridade do programa funcional residencial gaúcho do período, com metragem mínima de 7m<sup>2</sup>, conforme legislação vigente na época (Figura 04).

A planta do térreo desenvolve, no espaço correspondente ao apartamento frontal um depósito cujo volume serve de fundo para o painel de azulejos, uma escada de acesso ao hall, portaria e uma área coberta com marcação de pilotis com sinuoso desenho de floreiras que se estendem para o interior formando um jardim no espaço correspondente a uma área interna aberta. Acessos laterais dão para a garagem no subsolo. No térreo, ao fundo há a relação do apartamento-tipo aos fundos (Figura 05).

Figura 05: Acessos no térreo e base contida e recuada.



Fonte: fotografias da autora, 2023.

Le Corbusier (1936), sempre quis enfatizar que sua arquitetura foi construída em torno de uma série de visões que se desenrolavam, abrangendo e celebrando os movimentos do corpo. Em seu livro "Mensagem aos estudantes de arquitetura," de 1943, o arquiteto afirma que a arquitetura é a circulação, enunciando a importância do caminhar dos interiores, relacionando às emoções geradas a cada passo. Nesse percurso "a qualidade da circulação interior será virtude biológica da obra, organização do corpo construído, na verdade, ligado à razão de ser do edifício" (CORBUSIER,2006,p.46).

O esquema Dominó, proposto por Le Corbusier em 1915, emprega uma estrutura independente, na qual lajes planas paralelas com balanços viabilizam uma planta livre, permitindo a organização dos espaços sem restrições da malha estrutural. Da mesma forma, o tratamento da fachada desvincula-se da estrutura, conferindo ao arquiteto uma maior liberdade criativa na composição. Emil Bered (2022), afirma que os estudos sobre arquitetura moderna de Le Corbusier foram decisivos em sua carreira. Ele procurou estudar, entender e aplicar os cinco pontos de Le Corbusier em seus projetos. Dentre eles o parâmetro de projetar edifícios sobre pilotis, para permitir a aeração do espaço público. Mas em edifícios de habitação coletiva, em Porto Alegre, não se fazia isso, o térreo era ocupado com lojas e hall de entrada.

Nos edifícios residenciais multifamiliares, em função da existência da setorização social, íntimo e serviços, as alvenarias coincidem com a estrutura. Mas, a evolução tecnológica da estrutura independente possibilitou ambientes mais amplos, integrados e menos compartimentos com amplas fenestração, contribuindo para melhor iluminação e ventilação natural. Ao analisar a planta baixa do edifício Linck, verifica-se a integração e a fluidez do estar e o jantar que se abrem ao corredor que leva ao setor íntimo e de serviços (Figura 04).

No edifício Linck, a lógica de arranjo dos apartamentos resulta em duas orientações distintas: no apartamento voltado para o norte, as áreas íntimas e sociais, incluindo a sala de jantar, são dispostas na fachada frontal, enquanto os serviços ocupam a face sul. Dado que os apartamentos são dispostos de forma espelhada, as áreas de dormitórios, estar e jantar ficam na porção sul, ao passo que os serviços são situados no pátio interno. É evidente que o arquiteto cuidadosamente considerou as perspectivas visuais ao planejar essa lógica de implantação. A conexão entre o interior do apartamento e o ambiente externo foi concebida e reforçada por meio da distribuição estratégica dos espaços.

Os prédios residenciais representam a vivência contemporânea, uma reação ao aumento das áreas urbanas industrializadas e interligadas por vias amplas. Montaner (2001) analisa a maneira como os arquitetos modernos enxergavam o usuário. Segundo o autor:

O movimento Moderno, impulsionado por uma visão positivista e psicológica ao mesmo tempo, pensa a arquitetura em função de um homem ideal, perfeito, genérico e total. Um homem ético e moralmente completo, de costumes puritanos de uma funcionalidade espartana, capaz de viver em espaços totalmente racionalizados, perfeitos, transparentes, configurados de forma simples. O modulator de Le Corbusier (1942), constituiria uma explicitação tardia deste usuário idealizado. Segundo Le Corbusier, todos os homens têm o mesmo organismo, as mesmas funções e necessidades (MONTANER,2001,p.18).

Figura 06: Fachada frontal do edifício Linck e detalhe do painel de azulejos de Saulo Gomes.



Fonte: imagens da autora, 2023.

Existe uma clara preocupação com a definição formal através do volume prismático e reforçado pelas bordas elegantemente marcadas e opacas. A estratificação dos pavimentos confere horizontalidade ao volume e se encontra a moldura opaca que reforça a definição geométrica do volume. O tratamento da fachada acompanha a modulação do intercolúnio criando um ritmo de cheios e vazios reforçado pela materialidade e o marrom do revestimento contrapondo ao rendilhado do guarda corpo das sacadas (Figura 06).

Os elementos de composição representados nessa fachada distribuem-se em dois setores distintos: na base contida e recuada estão a entrada principal, de serviços e de carros, garagem no subsolo, a parte posterior é ocupada por um apartamento. No corpo do edifício ficam representados os dormitórios e o jantar e estar com duas sacadas. Os elementos de arquitetura que dão fechamento a estes volumes ficam representados no térreo, por pilotis recuados no primeiro plano, e as alvenarias de fechamento (STRÖHER,2000). Para Emil Bered (2022,p.48), o caráter universal da boa arquitetura deve ser expresso revelando-se realmente o que acontece dentro do edifício.

A fachada frontal é ritmada através dos módulos da estrutura vertical, sendo um módulo com sacada destinado a um dormitório, dois módulos sem sacada que marcam dois dormitórios, e mais dois módulos para o estar e jantar com ampla sacada. Segundo Marques, Vieira e Ströher (2022), as sacadas são amplas e o peitoril foi tratado com cuidados especiais, empregando uma grande grade de ferro trabalhada com desenhos geométricos repetidos buscando um rendilhado inspirado nos muxarabis árabes como um resgate de nossa cultura colonial (Figura 07).

Figura 07: Detalhe da sacada do edifício Linck.



Fonte: imagens da autora, 2023.

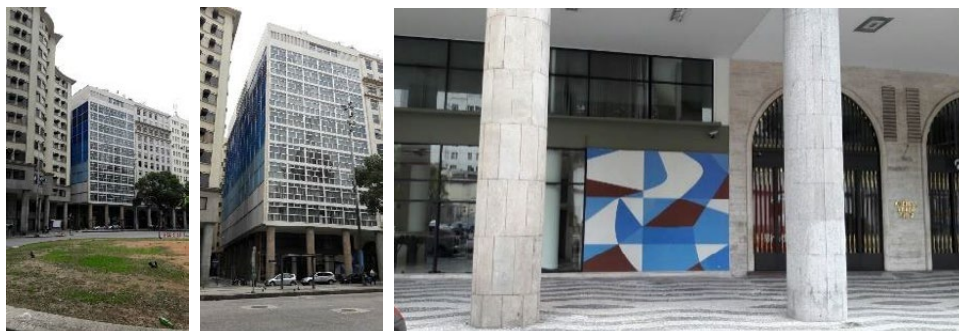
No Brasil, elementos da arquitetura árabe surgiram de forma natural, uma vez que estavam entrelaçados com a arquitetura popular portuguesa devido ao período de influência árabe na Península Ibérica entre os séculos VII e XV. Elementos como rótulas, muxarabis e gelsias eram frequentemente utilizados em aberturas. Durante os séculos XVII e XVIII, esses elementos podiam ser observados na produção arquitetônica nacional. Nesse contexto, a arquitetura popular superava em quantidade a arquitetura oficial, criando um verdadeiro estilo brasileiro através da incorporação diversificada de elementos arquitetônicos árabes, também em resposta ao clima local (MARIANO, 1943, p. 9-42). Le Corbusier defendia a abertura dos edifícios para o exterior, permitindo a entrada de ar, luz e a conexão com a natureza. No início do século XIV, com a industrialização, esses elementos foram substituídos por janelas com vidros, janelas do tipo guilhotina, a veneziana e os brises.

Ströher (2000), sinaliza certa ambiguidade com relação à expressão formal das funções, com a sacada frontal presente na sala e no dormitório principal com acabamento em gradil metálico e nos outros dois dormitórios não têm esse acabamento em peitoril de volume avançado e marcado por revestimento marrom. Já nos apartamentos dos fundos não existem as sacadas.

Cabe destacar que há reinterpretação dos princípios da arquitetura moderna preconizados por Le Corbusier. Não há a presença da janela em fita, mas a implementação de varandas voltadas ao *cul-de-sac*, gerando a grelha que destaca a volumetria frontal da edificação. Os pilotis também foram ressignificados, com a edificação construída de divisa a divisa, o alinhamento dos pilotis no térreo possibilitou uma área de transição entre público e privado, propiciando espaço de passagem e abrigo. O tratamento diferenciado entre base e corpo se alinha com a ideia de Carlos Comas (2010), onde a simplicidade repetitiva do corpo se contrapõe ao térreo. Os pilotis, presente em várias obras do modernismo no Brasil, é uma lição de modernidade em relação à independência entre estrutura e vedação.

No edifício Linck, a fachada frontal, com diferentes profundidades, com grelha horizontal e plano ressaltado em relação às laterais da divisa, marca uma estratégia compositiva que serve como elemento de proteção solar ao norte, através das sacadas. A solução de linhas horizontais predominante foi resolvida de forma atípica, afastando-se do precedente da grelha ortogonal presente na Arquitetura Moderna brasileira vertente corbusiana. O arranjo se associa a antecedentes como a composição frontal do Banco Boa Vista (1946) de Oscar Niemeyer (Figura 08).

Figura 08: Banco Boa Vista(1946), projeto de Oscar Niemeyer, Rio Janeiro.



Fonte: <https://www.borellimerigo.com.br/comercial/bradesco-boa-vista>

## CONCLUSÃO

Em síntese, a análise projetual e histórica do Edifício Linck (1952) em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, revela importantes influências e contribuições para a construção da identidade moderna na região. A habitação multifamiliar, essencial para o desenvolvimento da arquitetura moderna no século XX, foi moldada no Brasil pelas ideias de arquitetos cariocas e pelo estabelecimento de cursos pioneiros de Arquitetura no Sul, seguindo as diretrizes da Escola Carioca e incentivando a adoção dos princípios corbusianos. A primeira geração de arquitetos modernos, incluindo Emil Bered, desempenhou um papel fundamental na introdução, difusão e consolidação da arquitetura moderna na região sul, adaptando-a à realidade local. É importante ressaltar que, embora haja uma reinterpretação dos princípios corbusianos, o Edifício Linck exemplifica uma abordagem singular que se afasta dos padrões ortogonais da Arquitetura Moderna brasileira, incorporando elementos distintivos, como varandas voltadas ao *cul-de-sac* e a ressignificação dos pilotis. Essa contribuição não apenas

enriquece o panorama arquitetônico local, mas também evidencia a diversidade e a riqueza das expressões do movimento moderno no Brasil, influenciadas por fatores geográficos, culturais e construtivos. Assim, o legado do Edifício Linck transcende sua função habitacional, deixando uma marca significativa no desenvolvimento da arquitetura moderna na região sul do país.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Guilherme; ALMEIDA, Marco; BUENO, Marcos. **Guia de arquitetura moderna em Porto Alegre**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

ABREU FILHO, Silvio Belmonte de. Emil Bered Arquiteto. In: MARQUES, Sergio; VIEIRA, César; STRÖHER, Eneida. **Emil Bered arquiteto**. Porto Alegre, Marcavisual, 2022, p.288-293.

BERED, Emil. Autobiografia. In: MARQUES, Sergio; VIEIRA, César; STRÖHER, Eneida. **Emil Bered arquiteto**. Porto Alegre, Marcavisual, 2022,p.29-47.

BERED, Emil. **Muito edifício pouca arquitetura**. Revista O Globo, 1958,p.49.

BELTRAN-BELTRAN,Lina. La arquitectura del Movimiento Moderno como patrimônio cultural. **Apuntes**, Bogotá,v.21 ,n.2,p.154-155.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo, Perspectiva, 2012, p. 12.

BUENO, Marcos Flávio Teitelroit. **A obra do arquiteto Carlos Alberto de Holanda Mendonça**. 2012. Dissertação (Mestrado em arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

CORBUSIER, Le. BOESIGER, W (org). **Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre Complète**. Zurich: Lés Éditions D'Architecture, 1936.

CORBUSIER, Le. **Mensagem aos estudantes de arquitetura**. Trad. Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

COMAS, Carlos Eduardo. Questões de base e situação: Arquitetura moderna e edifícios de escritórios, Rio de Janeiro, 1936-45. **Arquitextos**, São Paulo, ano 07, n. 078.00, Vitruvius, nov. 2006.  
<<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.078/293>>.

COMAS, Carlos Eduardo. Arquitetura moderna, estilo campestre. Hotel, Parque São Clemente. **Arquitextos**, São Paulo, ano 11, n. 123.00, Vitruvius, ago. 2010  
<<https://bit.ly/3nOH0cS>>.

COMAS, Carlos Eduardo; PIÑON, Helio. **Inventário da Arquitetura Moderna em Porto Alegre - 1945/65**. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

FAGUNDES, Ângela Cristine. **Emil Bered: e o edifício de apartamentos modernos em Porto Alegre: 1950-1980**. 2022. Dissertação (Mestrado em arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2022.

GOODWIN, Philip Lippincott. **Brazil Builds: Architecture new and old 1652–1942**. New York, The Museum of Modern Art, 1943, p. 18.

LIMA, Raquel Rodrigues. **Edifícios de apartamentos: um tempo de modernidade no espaço privado: estudo da radial Independência/24 de outubro - Porto Alegre - nos anos 50**. Tese (Doutorado em História) - PUCRS, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre, 2005.

LUCAS, Luís Henrique Haas. A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre. **Arquitextos**, São Paulo, ano 07, n. 073.04, Vitruvius, jun. 2006 <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.073/346>>.

LUCAS, Luís Henrique Haas.; FIORE, Renato Holmer (org.). **Modernização e verticalização da área central de Porto Alegre**. Porto Alegre: Marcavisual, 2016.

MINDLIN, Henrique. **Braslian architecture**. London: Royal College of Art, 1961.

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX**. Barcelona: G.Gilli, 2001.271p.

MARIANNO, José Filho. **Influências muçulmanas na architecture tradicional brasileira**. Rio de Janeiro, A noite, 1943.

MATTOS, Melissa Laus; AMORA, Ana Maria. Arquitetura moderna no Brasil para além de outros centros. **Cadernos PROARQ**, nº35, Rio de Janeiro, dezembro 2020,p.117-120.

MARQUES, Sérgio Moacir. **A revisão do movimento moderno? Arquitetura no Rio Grande do Sul dos anos 80**. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2002.

MARQUES, Sérgio Moacir. **Fayet, Araújo & Moojen - Arquitetura Moderna Brasileira no Sul: 1950/1970**. Tese de doutorado em Arquitetura. Porto Alegre: PROP/ARQ/UFRGS, 2012.

MARQUES, Sergio. De frente para trás: duas esquinas. In: MARQUES, Sergio; VIEIRA, César; STRÖHER, Eneida. **Emil Bered arquiteto**. Porto Alegre, Marcavisual, 2022. p.263-271.

MARQUES, Sergio; VIEIRA, César; STRÖHER, Eneida. **Emil Bered arquiteto**. Porto Alegre, Marcavisual, 2022.

MOREIRA, Lizandra Machado. **O edifício de apartamentos em Porto Alegre: um paralelo entre o moderno e o contemporâneo**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre. PPGAU - Uniritter/Mackenzie, 2019.

PEREIRA, Calovi. Primórdios da arquitetura moderna em Porto Alegre: a presença dos arquitetos do Rio de Janeiro. **Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis**, Porto Alegre,v.2,p.48,out, 2000.

PIÑÓN, Helio. **Teoria do Projeto**. Livraria do arquiteto: Porto Alegre, 2006.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SIMON, Círio. **Arte em Porto Alegre após 1945**. Publicado em 19.08.2010. Disponível em: <http://profciriosimon.blogspot.com/2010/08/arte-em-porto-alegre-apos-1945-0802.html>. Acesso em 04.03.2023.

STRÖHER, Eneida R. Emil Bered: seis edifícios. In: **Arquitexto**, v.1, n. zero (2000). Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura, UFRGS, 2000, p. 61-73.

XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. **Arquitetura moderna em Porto Alegre**. Editora Pini. São Paulo, 1987.



## FLEXIBILIDADE NA ARQUITETURA ESCOLAR EM PERNAMBUCO:

uma análise dos edifícios-tapete da década de 1970

*FLEXIBILITY IN SCHOOL ARCHITECTURE IN PERNAMBUCO:  
an analysis of mat-buildings from the 1970s*

*FLEXIBILIDAD EN LA ARQUITECTURA ESCOLAR EN PERNAMBUCO:  
un análisis de los edificios-tapete de la década de 1970*

Larissa Morgana Leão Silva de Sousa

*Doutoranda, MDU-UFPE, lmleao01@gmail.com*

Fernando Diniz Moreira

*Doutor, MDU-UFPE, Fernando.moreira@ufpe.br*

Celina Borges Lemos

*Doutora, NPGAU-UFMG, celinaborg@gmail.com*

### RESUMO

Este artigo trata da produção de edifícios escolares na Região Metropolitana do Recife na década de 1970, derivada das diretrizes do escritório MM Roberto para escolas em zonas periféricas do Nordeste. Essas escolas apresentam filiação ao conceito de edifício-tapete, cunhado pela arquiteta Alison Smithson para designar estruturas cujas principais características são a desierarquização e a extensibilidade. Além de contextualizar o surgimento dessas escolas no contexto da Ditadura Civil-Militar, com as novas políticas educacionais e a criação do Programa de Expansão e Melhoria do Ensino Médio (PREMEM), o objetivo deste trabalho é divulgar uma produção arquitetônica tão pouco conhecida pela historiografia da arquitetura. O texto é apoiado por uma revisão bibliográfica e adentra o objeto de estudo por meio do mapeamento e análise dos projetos escolares e seus princípios de flexibilidade. Seus resultados apontam para o alinhamento de algumas dessas escolas ao modelo de edifício-tapete e o bom aproveitamento dos recursos de flexibilidade pelos projetos avaliados.

**PALAVRAS-CHAVE:** arquitetura moderna; flexibilidade; arquitetura escolar; edifícios-tapete; arquitetura pernambucana.

### ABSTRACT

*This article presents the production of school buildings in the Metropolitan Region of Recife in the 1970s, derived from the guidelines of MM Roberto for schools in peripheral areas in Brazilian Northeast. These schools are affiliated with the concept of mat-building, coined by architect Alison Smithson to designate structures in which the main characteristics are no hierarchization and extensibility. Its goal is to contextualize the emergence of these schools in the context of the Civic-Military Dictatorship, in face of new educational policies and the creation of the Program for the Expansion and Improvement of Secondary Education (PREMEM), and to propagate an architectural production that is so little known by architectural historiography. The text is supported by a bibliographic review and delves into the object of study through the mapping and analysis of school projects and their*

*principles of flexibility. Its results point to the alignment of some of these schools with the mat-building model and the effective use of flexibility resources by the evaluated projects.*

**KEYWORDS:** *modern architecture; flexibility; school architecture; mat-buildings; architecture in Pernambuco.*

#### RESUMEN

*Este artículo trata sobre la producción de edificios escolares en la Región Metropolitana de Recife en la década de 1970, derivada de las directrices de MM Roberto para escuelas en áreas periféricas del noreste brasileño. Estas escuelas están afiliadas al concepto de edificio-tapete, acuñado por la arquitecta Alison Smithson para designar estructuras cuyas principales características son la desjerarquización y la extensibilidad. Su objetivo es contextualizar el surgimiento de estas escuelas en el contexto de la Dictadura Civil-Militar, con las nuevas políticas educativas y la creación del Programa de Expansión y Mejora de la Educación Secundaria (PREMEM), y promover una producción arquitectónica que es tan poco conocida por la historiografía de la arquitectura. El texto es respaldado por una revisión bibliográfica y profundiza en el objeto de estudio a través del mapeo y análisis de proyectos escolares y sus principios de flexibilidad. Sus resultados señalan la alineación de algunas de estas escuelas con el modelo de edificio-tapete y el uso eficaz de los recursos de flexibilidad por parte de los proyectos evaluados.*

**PALABRAS CLAVES:** *arquitectura moderna; flexibilidad; arquitectura escolar; edificios-tapete; arquitectura pernambucana.*

## INTRODUÇÃO

Diante das pressões em prol de uma maior oferta de educação básica, assistiu-se no século XX a uma ampla expansão da rede pública escolar brasileira. Este movimento favoreceu a construção em massa de edifícios escolares, o que trouxe a incorporação de técnicas voltadas à racionalização visando economia e rapidez no processo construtivo. Exposta à experimentação característica do período moderno, esta fase foi responsável por arquiteturas de grande significância para esta historiografia.

Este artigo estuda o emprego do recurso da flexibilidade na arquitetura escolar moderna em Pernambuco<sup>1</sup>. Entende-se por flexibilidade o potencial de ajuste de uma edificação para acomodar mudanças necessárias, sejam elas decorrentes de novas necessidades do usuário ou novos padrões sociais (SCHNEIDER; TILL, 2007).

O trabalho investiga as escolas flexíveis em Pernambuco na década de 1970, alinhadas em suas estratégias compositivas aos chamados edifícios-tapete (*mat-buildings*), denominação atribuída por Alison Smithson (1928-1993) para designar estruturas formadas pela junção de pátios, percursos cobertos e espaços de permanência. O modelo se baseava na organização em grelha, seguindo a ideia de uma edificação ativa baseada em conexões, associações na malha e possibilidades de transformação (SMITHSON, 1974).

Em Pernambuco, a produção arquitetônica em questão foi originada de diretrizes propostas pelo escritório MM Roberto, publicadas na Revista Habitat em 1972 e traduzidas em projetos por arquitetos locais. Essas diretrizes resultaram em quinze escolas de diferentes níveis de ensino, conforme indicado por Loureiro (2000). Dentro desta amostra, alguns exemplares se mostram bastante adeptos ao conceito de edifício-tapete, de acordo com algumas adequações ao clima local: o uso da circulação aberta e o espraiamento do espaço escolar em uma organização por galhos, nem sempre seguindo a condição dos projetos escolares europeus convencionalmente fechados em si.

Em um primeiro momento, o artigo mostra a origem desta produção com a reforma educacional brasileira e a atuação do Programa de Expansão e Melhoria do Ensino Médio (PREMEM) em âmbito nacional, além de tratar dos reflexos dessas políticas educacionais em Pernambuco. Em seguida, passa às diretrizes de MM Roberto para escolas em zonas pobres nordestinas. Por fim, adentra a produção de escolas flexíveis na Região Metropolitana do Recife, analisando alguns dos projetos das escolas, junto à verificação da incorporação da flexibilidade neles e seu alinhamento ao conceito de edifício-tapete.

## ○ PREMEM

O Programa de Expansão e Melhoria do Ensino Médio (PREMEM) foi parte de um conjunto de iniciativas que precederam a reforma educacional de 1971 (Lei Nº 5.692/1971)<sup>2</sup>, com o objetivo de estruturar a afirmação do ensino profissionalizante no Brasil. Por trás dessas iniciativas estava a Equipe de Planejamento do Ensino Médio (EPEM), cuja atuação era financiada pela Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional (USAID)<sup>3</sup>. A EPEM assessorou principalmente a elaboração dos planos educacionais dos estados do Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Espírito Santo, Bahia e Pernambuco. Nesses estados também foram estabelecidos EPEMs locais, coordenados pela equipe nacional. O empréstimo da USAID custearia esses serviços e possibilitaria a criação de um plano trienal para a educação média nos cinco estados. Mais tarde, outros estados foram adicionados ao grupo. A atuação da EPEM na elaboração de planos para o ensino secundário de âmbito estadual resultou, a posteriori, na criação do PREMEM (ARAPIRACA, 1979).

Instituído pelo Decreto Nº 63.194/1968, a aprovação do PREMEM tinha como objetivo “incentivar o desenvolvimento quantitativo, a transformação estrutural e o

aperfeiçoamento do ensino médio” (BRASIL, 1968). De acordo com o decreto de sua criação, o programa seria subsidiado por fontes orçamentárias federais, estaduais e externas.

Sua administração caberia a uma comissão designada pelo Ministro de Estado, e atuaria junto ao Ministério da Educação e Cultura. Seria dever da Comissão de Administração aplicar recursos financeiros oriundos de convênios firmados com os estados e administrar os recursos federais. A atuação do PREMEM, junto aos estados, possibilitaria a expansão e melhoria da rede de ensino médio público pela implementação de planos elaborados pelo estado e amparados por uma assistência técnica educacional do PREMEM. Além disso, o decreto previa a construção de um ginásio polivalente modelo em cada capital brasileira (BRASIL, 1968).

A noção de escola ou ginásio polivalente, segundo Arapiraca (1979), teria sido assimilada dos conceitos teóricos do sistema *Comprehensive High School* dos Estados Unidos. Os ginásios polivalentes tinham como característica principal a incorporação de disciplinas de caráter prático e vocacional como componentes obrigatórios de seu currículo. As áreas disponibilizadas para o ensino prático seriam Artes Industriais, Técnicas Comerciais, Técnicas Agrícolas, Economia Doméstica e Educação para o Lar<sup>4</sup>.

As ações vinculadas à EPEM encerraram-se em 1976, após diversos termos aditivos e novas concessões orçamentárias por parte dos Estados Unidos. Essa interrupção teria sido originada principalmente por questões financeiras, dados os custos de construção e manutenção das escolas, além dos salários de seus quadros de funcionários, agora especializados. Uma outra razão estaria atrelada à não implementação da profissionalização compulsória no 2º grau, que levaria ao abandono do modelo no início da década de 1980 (RESENDE; GONÇALVES NETO, 2013).

## REFLEXOS DA POLÍTICA EDUCACIONAL EM PERNAMBUCO

A educação pernambucana acumulou um histórico de precarização desde seus tempos de capitania, e esteve sempre sujeita às vontades políticas das elites locais. A demanda por escolas públicas era significativamente maior que a oferta, em especial diante do crescimento populacional sofrido pela capital, o Recife. Mesmo diante da ampliação de vagas na rede pública, ainda na década de 1950, problemas relacionados à improvisação de prédios escolares e à falta de professores licenciados eram identificados. No governo de Cordeiro Farias (1955-1958), por meio de convênios entre o governo estadual, houve alguns avanços na infraestrutura escolar pernambucana, para a abertura de diversas instituições escolares.<sup>5</sup>

Em 1964, com a instauração da Ditadura Militar, uma das estratégias de consolidação do novo regime foi, de acordo com Adriano Silva (2018), o estabelecimento de um maior controle administrativo sobre os estados federados, principalmente sobre suas capitais. No caso de Pernambuco, havia um interesse especial em fortalecer essas bases devido à expressão dos movimentos sociais emergentes no Recife. Nesse contexto, a educação seria uma ferramenta que auxiliaria tanto a materialização do projeto político quanto a imposição do controle pela tentativa de consolidação ideológica. Para atender demandas dos setores industriais e tecnológicos, houve uma reorientação para uma grade curricular mais técnica.

Com o Decreto Nº 63.914/1968, responsável pela instituição do PREMEM, o Recife recebeu seu ginásio modelo polivalente, o Colégio Almirante Soares Dutra. A escola foi inaugurada em outubro de 1970, no bairro de Santo Amaro, localizado na área central da cidade, conforme matéria do Diário Oficial (Figura 1). Com sua criação, o estado seria inserido na narrativa voltada ao ensino profissionalizante, tendo-o como exemplo em termos arquitetônicos e educacionais para a produção que o seguiria.

Figura 1: Matéria de inauguração do Colégio Almirante Soares Dutra no Diário Oficial.



Fonte: Adriano Silva (2018).

Entre 1968 e 1971, um conjunto de políticas educacionais e discursos se estruturaram para enaltecer o ensino profissionalizante. Isso porque o Regime buscou atrelar a necessidade do progresso à formação de mão de obra, o que ocorreu em Pernambuco de forma paralela ao desenvolvimento industrial do estado. Com a Reforma do Ensino de 1º e de 2º Grau de 1971, se impôs um modelo de profissionalização compulsória e foram eliminadas do currículo disciplinas gerais e humanísticas. Assim, foi publicado no Diário Oficial de Pernambuco em 27 setembro de 1970:

A reforma do ensino primário e médio visa a extinguir do meio educacional o ensino acadêmico, já obsoleto às exigências do desenvolvimento industrial do Estado. A escola, dentro da dinâmica imposta pelo progresso, vai oferecer mão-de-obra necessária, dando uma nova visão dos processos educacionais. Ao lado dos estudos de conhecimentos gerais, o aluno aprenderá um ofício que lhe garantirá competir no mercado de trabalho (SILVA, 2018, p. 38).

Para reforçar essa postura, foram propostos os Ginásios Polivalentes Orientados para o Trabalho (GOT), modelo educacional que ofertava ginásios para a formação técnica. A medida foi anunciada pelo presidente Emílio Médici no início do ano de 1970, e mais tarde reproduzida em Pernambuco. O modelo escolar possibilitaria a “sondagem de aptidões”, permitindo ao aluno seguir a carreira das artes industriais ou das técnicas agrícolas, a depender da localização em área urbana ou rural. Cerca de 600 escolas foram construídas nesses moldes em todo o território nacional (SILVA, 2018).

Percebe-se o esforço no sentido de legitimar o Regime Militar em Pernambuco por meio de uma série de medidas no campo da educação. As bases da educação no estado espelhavam as demandas nacionais, inclusive realizando a reestruturação necessária à implementação de um novo projeto educacional com os ginásios polivalentes. Esse novo modelo orientaria a produção escolar pernambucana da década de 1970.

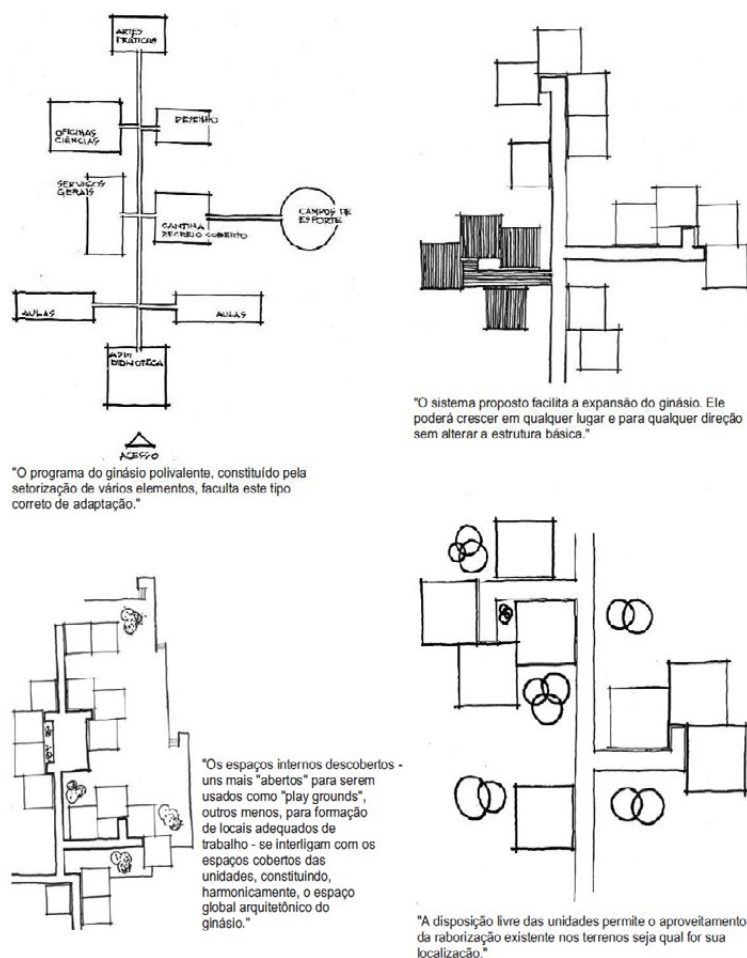
## AS DIRETRIZES PARA ESCOLAS FLEXÍVEIS

A partir das disposições do PREMEM, Maurício e Márcio Roberto elaboraram diretrizes para ginásios polivalentes em zonas pobres do Nordeste. As diretrizes foram publicadas na Edição nº 7 da Revista AB – Arquitetura Brasileira em 1972, edição especial dedicada a equipamentos escolares.

O modelo sugerido pelos arquitetos resultava da utilização de um sistema modular a ser aplicado no dimensionamento, estrutura e composição do edifício escolar. O módulo partia das salas de aula, cada uma com capacidade para trinta e cinco alunos, em uma relação de 1,2 m<sup>2</sup> por estudante. A adoção dessa proporção ocasionou a demanda por amplos terrenos para acomodar um maior número de salas e a possibilidade de extensão (LOUREIRO, 2000).

As propostas demonstram alinhamento com a manifestação formal dos edifícios-tapete<sup>6</sup>. Inicialmente, existe em comum a justaposição de espaços internos descobertos, espaços cobertos e circulações. Nas diretrizes propostas pelos Roberto, se destaca a liberdade de disposição desses elementos de acordo com a vegetação pré-existente, premissa que não costuma estar presente nos projetos europeus. A diretriz não rompe com a proposta geral de extensão multifacetada, apenas torna a forma menos previsível, o que possibilita melhor aproveitamento das condições locais.

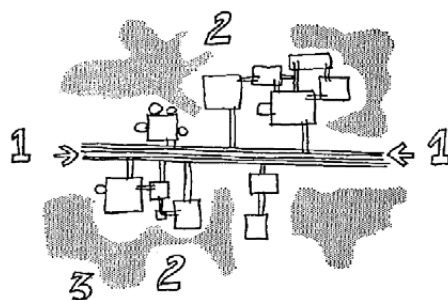
Figura 2: Diretrizes para as escolas nordestinas de acordo com Claudia Loureiro.



Fonte: Claudia Loureiro (2000).

Uma linguagem formal muito similar pode ser verificada em um dos diagramas dispostos no *Team X Primer* (1968), texto editado por Alison Smithson (Figura 3). O diagrama é de autoria de Peter Smithson, e ilustra um “edifício rota” projetado em 1959, que tem como atribuição conectar seus adjacentes. Este tipo de projeto seria uma alternativa de elemento transicional entre o espaço da edificação e o espaço público, sendo este último o denominador do interesse público (SMITHSON, 1968).

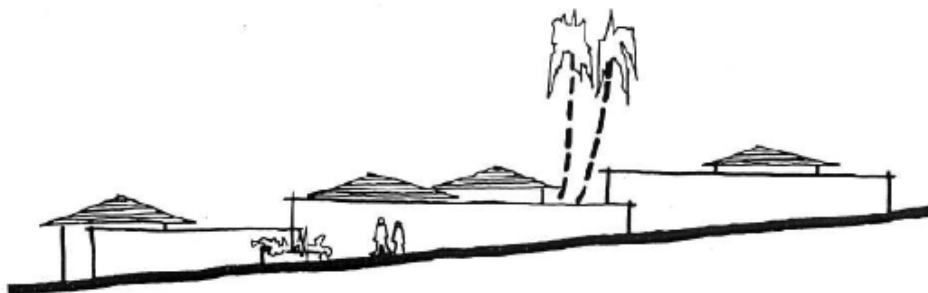
Figura 3: Diagrama do *Team X Primer*, projeto de 1959.



Fonte: Team X (1968).

A unidade dos projetos regidos pelas diretrizes propostas pelos Roberto ficava a cargo de uma padronização estética pré-estabelecida. Esta decorria de uma feição vernácula que dispunha elementos da tradição local, como o tijolo aparente e o telhado em quatro águas de telha cerâmica. O repertório indicado se alinha bastante com aquele sugerido por Armando de Holanda em *Roteiro para construir no Nordeste*, publicado inicialmente em 1976, que espelha o ideário dos arquitetos em Pernambuco naquele período, particularmente com aquelas que dizem respeito ao uso de materiais e elementos construtivos que promovam maior conforto ambiental pela adequação ao clima local (Figura 4). No *Roteiro*, são sugeridos o emprego de elementos cerâmicos, vedações vazadas para o aproveitamento da iluminação e ventilação natural, aplicação de tons claros nas paredes externas para temperaturas mais amenas e sombreamento das superfícies com maior incidência solar.

Figura 4: Esquema proposto para as escolas nordestinas.



“O aspecto arquitetônico, diferente em cada ginásio, se caracterizará no entanto por uma unidade plena assegurada pelo “partido” e pelos materiais. Muros de vedação brancos ou em tijolos aparentes, e os vários telhados das unidades - 4 águas em telha cerâmica vermelha - firmarão a imagem do novo ginásio polivalente.”

Fonte: Claudia Loureiro (2000).

Além de estabelecer uma continuidade com o contexto da arquitetura em Pernambuco, a opção pelo emprego da tradição construtiva local seria benéfica pelo bom aproveitamento da mão de obra disponível. A apropriação de todas as dimensões do

processo da construção, desde o projeto à execução e manutenção da estrutura proposta, sugeria uma maior segurança da permanência dessas escolas.

Apesar do partido sugerir escolas abertas às condições locais, estruturadas como organismos vivos e mutáveis, o resultado se mostrava diferente quando submetido ao contexto educacional. É possível que a liberdade espacial proposta tenha sido pouco aproveitada diante do tradicionalismo do ensino no período. A restrição e vigilância predominantes limitavam as possibilidades de uso do espaço escolar (LOUREIRO, 2000).

Essas diretrizes foram adotadas por profissionais locais para os projetos escolares, que se esforçaram para adaptá-las ao cenário da arquitetura pernambucana daquele momento. Assim, apesar de partir de uma medida centralizadora, a produção foi permeada pela identidade arquitetônica local.

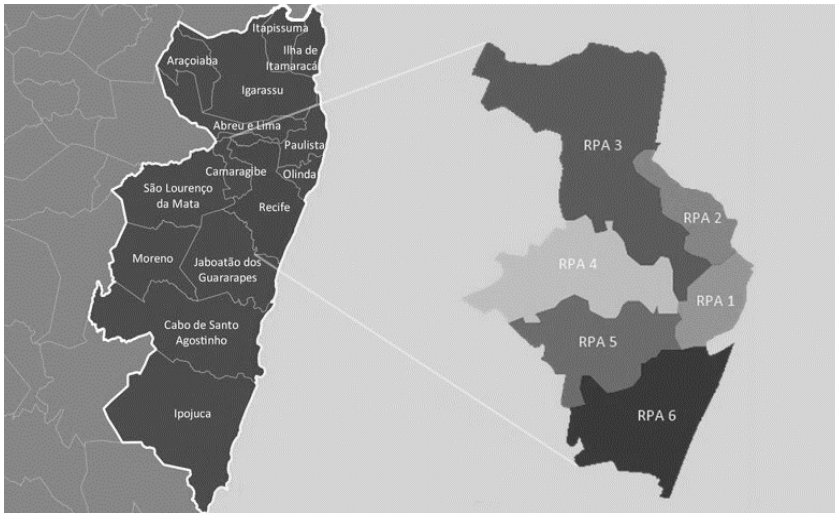
## PROJETOS DAS ESCOLAS FLEXÍVEIS

O posicionamento das instalações escolares nos subúrbios, além da indisponibilidade de terrenos na área central, visava ofertar de equipamentos especiais para essas áreas de expansão. As escolas se distribuíram em seis dos nove municípios que conformavam a Região Metropolitana no período: Recife, Olinda, Jaboatão dos Guararapes, Paulista, São Lourenço da Mata e Cabo de Santo Agostinho. A maior concentração dos novos equipamentos escolares se deu na porção sul da cidade do Recife, em consonância com as políticas de expansão urbana da época, na área hoje correspondente às Regiões Político-Administrativas (RPAs) 5 e 6. A Figura 5 ilustra a distribuição das RPAs no contexto da Região Metropolitana do Recife.

A implementação de escolas de dimensões significativas no núcleo urbano endossava o reconhecimento da nova escala do Recife metrópole e de seu entorno. Enquanto essa produção buscava alinhar a arquitetura escolar às demandas educacionais do período, paralelamente, ela cumpria o papel de atribuir maior autonomia às zonas urbanas em desenvolvimento.

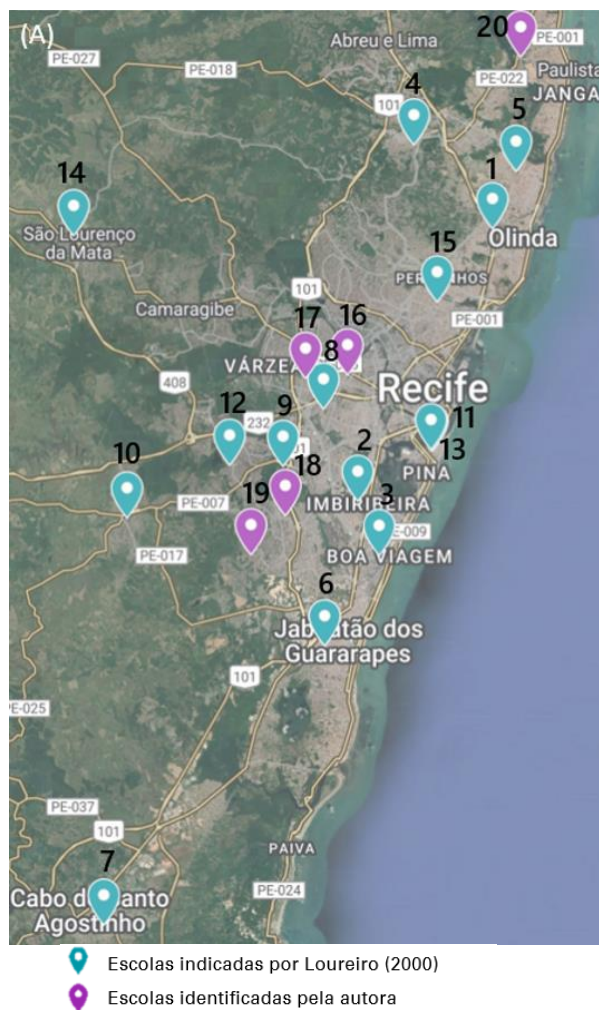
O levantamento dos edifícios escolares pertencentes a esta fase construtiva foi feito a partir dos apontamentos de Claudia Loureiro (2000), acrescidos de pesquisa no acervo da Secretaria de Educação do Estado e de visitas a outras escolas na Região Metropolitana com características semelhantes, tendo sido encontradas outras escolas após o recorte temporal adotado por Loureiro (1970-1982).<sup>7</sup>

Figura 3.3 – Região Metropolitana do Recife e Regiões Político-Administrativas (RPAs) da capital.



Fonte: Elaborado a partir de FNEM (2018) e Visit Recife (s.d.)<sup>8</sup>.

Figura 6: Mapeamento do objeto de estudo em Pernambuco.



- 📍 Escolas indicadas por Loureiro (2000)
- 📍 Escolas identificadas pela autora

Fonte: Os autores (2023).

A seguir, o Quadro 1 dispõe as informações sobre as escolas da produção. Os números indicados no mapeamento correspondem à numeração das escolas no quadro.

Quadro 1: Informações sobre as escolas na RMR.

Escola	Ano	Localização	Responsável pelo projeto
1. Escola Áurea de Moura Cavalcanti	1973	Olinda	Anselmo Luiz Campelo
2. Escola Eleanor Roosevelt	1973	Recife	Desconhecido
3. Escola Santos Dumont	1973	Recife	Desconhecido
4. Escola Radialista Luiz de Queiroga	1976	Paulista	COHAB
5. Escola Prof. Ernesto Silva	1977	Olinda	COHAB
6. Escola Profa. Cândida de Andrade Maciel	1977	Recife	Ulisses Jurema
7. Escola José Rodrigues de Carvalho	1978	Cabo de Santo Agostinho	Thereza Anna Couceiro e Sylvania Bandeira de Mello
8. Escola Helena Pugó	1978	Recife	Thereza Anna Couceiro e Sylvania Bandeira de Mello
9. Escola Senador Paulo Guerra	1978	Recife	Maria Diana Andrade Lima
10. Escola Moenda de Bronze	1978	Jaboatão dos Guararapes	Anselmo Luiz Campelo
11. Escola João Bezerra	1978	Recife	Anselmo Luiz Campelo
12. Escola Ministro João Alberto	1979	Jaboatão dos Guararapes	Desconhecido
13. Escola Bernard van Leer	1979	Recife	Ulisses Jurema e Silvia Jurema
14. Escola Conde Correa de Araújo	1980	São Lourenço da Mata	Maria Diana Andrade Lima
15. Escola São Judas Tadeu	1981	Recife	Fernanda Matos
16. Escola Barros Carvalho	1982	Recife	Desconhecido
17. Escola Diário de Pernambuco	1982	Recife	Desconhecido
18. Escola Dom Sebastião Leme	Desconhecido	Recife	Desconhecido
19. Escola Marechal Eurico Gaspar Dutra	Desconhecido	Jaboatão dos Guararapes	Desconhecido
20. Escola Maestro Nelson Ferreira	Desconhecido	Paulista	Desconhecido

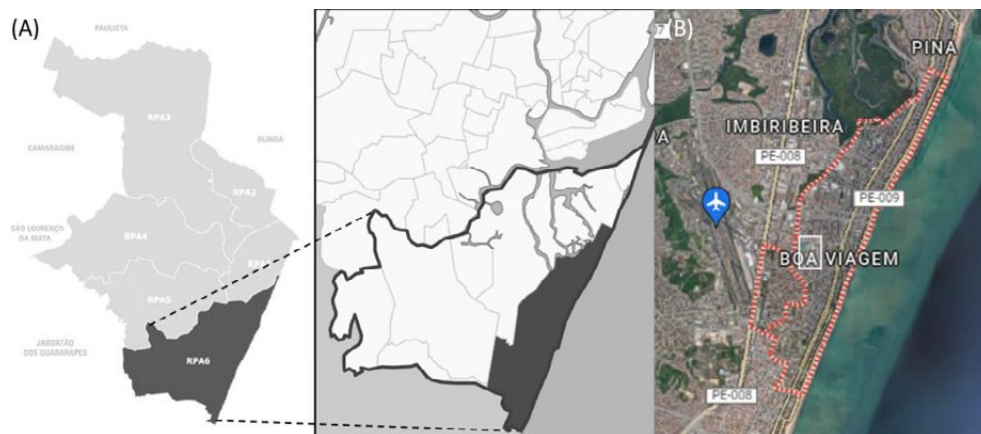
- Escolas com características de flexibilidade
- Escolas sem características de flexibilidade

Fonte: Adaptado a partir de Claudia Loureiro (2000).

Aqui serão analisados alguns dos exemplares mais significativos desta produção, em termos de alinhamento aos princípios da flexibilidade no edifício escolar. A primeira escola a ser analisada é a Escola Santos Dumont, construída em 1973 no bairro de Boa Viagem, no Recife, até então um bairro de veraneio. A partir da década de 1960, ele se transformou em um território de ocupação permanente (Figura 7). A escola se insere em um contexto urbano distinto, visto que este bairro é considerado um dos mais privilegiados da cidade do Recife. A instalação da escola no bairro possivelmente se deu

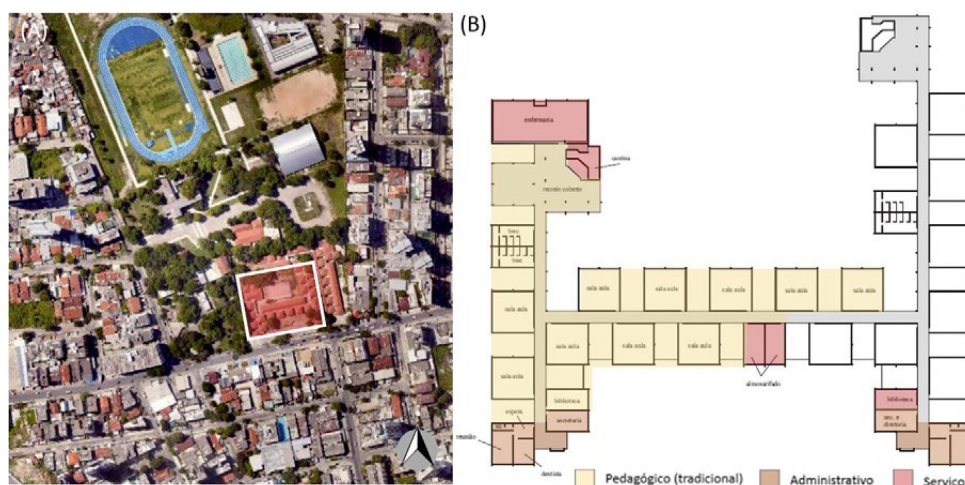
devido à presença de zonas de interesse social em suas margens e à expansão significativa do bairro entre as décadas de 1940 e 1970 (REYNALDO, 2022).

Figura 7: Localização de Boa Viagem na RPA 6.



Fonte: (A) Elaborado a partir de Prefeitura do Recife (s.d.) e Drayton (2010)<sup>9</sup> e (B) Google Maps (2023).

Figura 8: Entorno urbano e setorização do projeto da Escola Santos Dumont.



Fonte: (A) ESIG (2023) e (B) adaptado de Claudia Loureiro (2000).

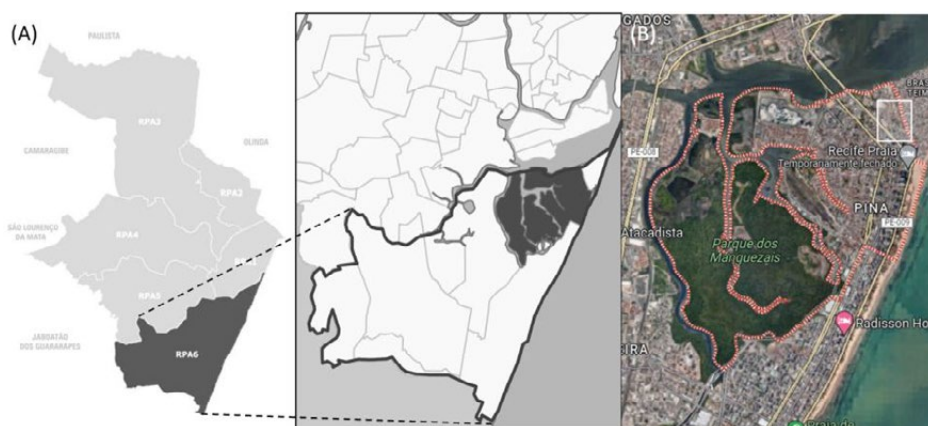
No projeto, as unidades de espaços cobertos se estabelecem de acordo com um módulo e se distribuem ao longo de circulações lineares, tornando os percursos mais previsíveis. As áreas de circulação se configuram de forma reta, contínua, dentro de uma certa rigidez formal. A setorização da escola se estabelece de forma atípica. Em vez de reunir ambientes de uma mesma função em macro setores, o setor administrativo foi locado de forma periférica aos blocos. Os espaços de estar se distribuem nas margens opostas. Já os sanitários são alocados em posições relativamente centrais às salas de aula, que compõem a maior parte do espaço total do prédio.

O edifício não chegou a receber ampliação, porém foi construída uma outra escola em seu terreno, onde optou-se por delimitar blocos que contornam o pré-existente. O novo projeto adotou a mesma modulação e ritmo, de modo a dar continuidade à malha e à coordenação modular existente.

Uma outra escola desta produção, localizada nas proximidades do bairro de Boa Viagem, se encontra no Pina, bairro marcado pela ocupação espontânea desde o

período em que abrigava diversos mocambos. Em 1940, o início da circulação dos bondes elétricos conectou o núcleo urbano ao bairro, e esta conexão foi reforçada em meados da década de 1920, com a inauguração da Avenida Beira-Mar. A localização das escolas faz limite com o bairro de Brasília Teimosa, outra região significativa para a expansão urbana do Recife, ocupada espontaneamente entre as décadas de 1940 e 1950 em área alagada (Figuras 9 e 10).<sup>10</sup>

Figura 9: Localização do Pina na RPA 6.



Fonte: (A) Elaborado a partir de Prefeitura do Recife (s.d.) e Drayton (2010)<sup>11</sup> e (B) Google Maps (2023).

Figura 10: Entorno urbano e setorização do projeto da Escola João Bezerra.



Fonte: (A) ESIG (2023) e (B) adaptado de Claudia Loureiro (2000).

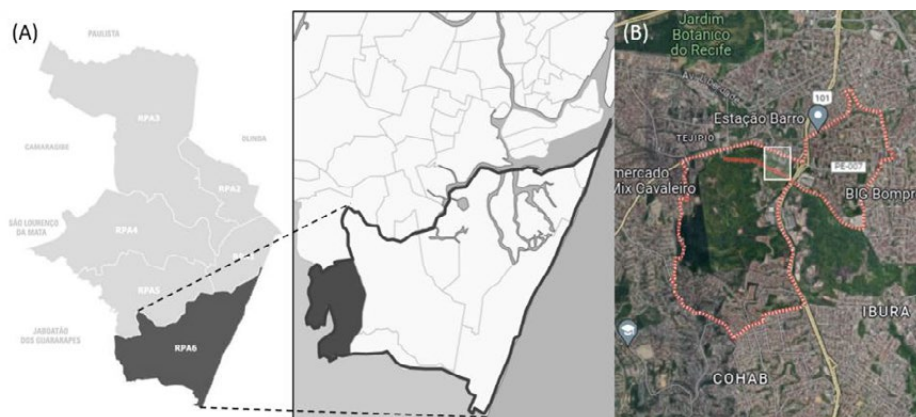
A Escola João Bezerra data do ano de 1978, e foi projetada pelo arquiteto Anselmo Luiz Campelo, que adotou a sala de aula como módulo e as dispôs diagonalmente, estabelecendo pequenos pátios entre elas. As salas se distribuem em dois blocos, acessadas por meio de circulações centrais.

A escola apresenta um programa arquitetônico bastante simples; além das salas de aula, dispõe de uma biblioteca, diretoria, secretaria, cantina, despensa, salas para atendimento médico e odontológico, sala dos professores e recreio coberto, este último localizado de forma centralizada. O recurso de marcar o local de convivência do espaço escolar se repete em diversos outros exemplares desta produção arquitetônica. Os setores de serviços e o administrativo são posicionados junto ao recreio coberto, com a utilização de subdivisões do módulo de sala de aula. Em relação à flexibilidade do projeto, percebe-se o potencial de polivalência pelo uso da coordenação modular e da extensibilidade, que fica a cargo da possibilidade de continuação das circulações. De

fato, edifícios anexos ao prédio escolar foram construídos de forma a estabelecer continuidade com a malha.

A Escola Dom Sebastião Leme, construída na COHAB, zona periférica do Recife, limítrofe à cidade de Jaboatão dos Guararapes também evidencia essas características. O autor do projeto e seu ano são desconhecidos, porém ele apresenta forte semelhança à Escola Áurea de Moura Cavalcanti, localizada em Olinda e projetada em 1973 por Anselmo Luiz Campelo (Figuras 11 e 12).

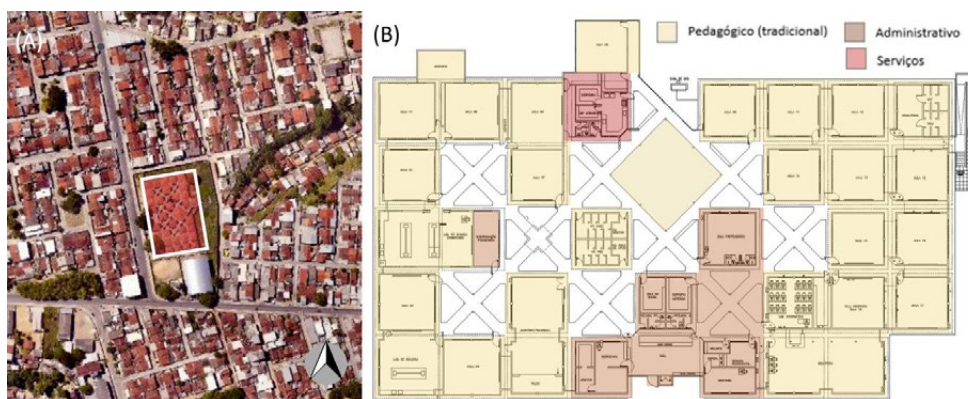
Figura 11: Localização da COHAB na RPA 6.



Fonte: (A) Elaborado a partir de Prefeitura do Recife (s.d.) e Drayton (2010)<sup>12</sup> e (B) Google Maps (2023).

Na planta baixa atualizada da escola, os três setores básicos identificados em outros projetos estão presentes: o setor pedagógico, que se espalha por toda a área da construção escolar, em salas de aula, laboratórios e recreio coberto; o setor administrativo, localizado junto à entrada; e o setor de serviços, aos fundos, próximo ao recreio coberto.

Figura 12: Entorno urbano e setorização do projeto da Escola Dom Sebastião Leme.



Fonte: (A) ESIG (2023) e (B) adaptado do acervo da Secretaria de Educação de PE.

O elemento mais notável do projeto, contudo, é a distribuição de seu programa, que apresenta uma forte marcação das unidades modulares. Cada uma das salas é coberta por um telhado de quatro águas, e não há agrupamento sob um único telhado em nenhum dos blocos. Essa estratégia reforça a ideia do edifício-tapete, abrindo possibilidades muito mais diversas de expansão do prédio ou diminuição pela exclusão de módulos.

Assim, sua forma se aproxima bastante dos projetos filiados ao movimento estruturalista na arquitetura, como a alternância entre unidades construídas, que se comportam de forma independente e os intervalos concedidos por pátios distribuídos uniformemente. As passagens presentes nesses pátios são posicionadas diagonalmente em relação às salas, de modo que se alinham com o recreio coberto, um espaço livre sobre pilotis, no centro do conjunto e com maiores dimensões em relação aos demais espaços.

A malha é bastante flexível, sendo receptiva a quaisquer alterações desde que seja conservada a unidade modular. Também há um ganho na polivalência, já que os ambientes podem ser relocados livremente. O projeto também estabelece com maior clareza ao usuário onde seus ambientes se localizam.

Contudo, esse tipo de setorização projetual pode limitar a liberdade da forma. Há uma perda na liberdade que a extensibilidade poderia oferecer caso a setorização fosse menos rígida, contexto que possibilitaria uma construção de adaptação mais imprevisível. Essa característica é particularmente útil em áreas de expansão urbana, onde não existe uma previsão clara de como a ocupação do entorno irá acontecer. Com o passar do tempo, mudanças no entorno limitaram a capacidade de crescimento do edifício.

Este modelo foi identificado em escolas situadas em diferentes locais da Região Metropolitana do Recife, apesar de apenas uma delas ser apontada na tese de Loureiro (2000), a Escola Áurea de Moura Cavalcanti. A Figura 13 ilustra essa semelhança e destaca o posicionamento do recreio coberto, uniforme em cinco edificações. Tais similaridades sugerem a existência de um tipo arquitetônico nesta produção.

Figura 13: Edificações escolares no modelo arquitetônico da Escola Dom Sebastião Leme.

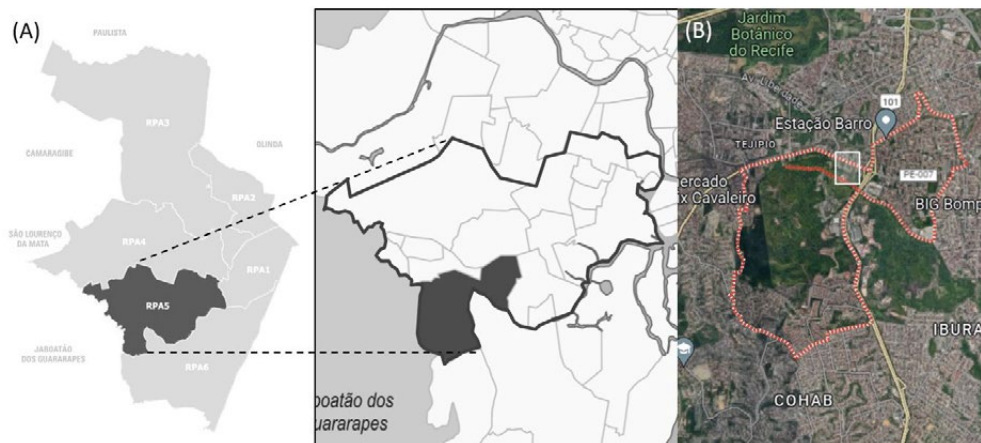


Fonte: Elaborado a partir do Google Maps (2023).

Os prédios apresentam algumas diferenças pontuais em suas respectivas distribuições formais, porém é perceptível que isto se dá principalmente por diferenças de porte e necessidades programáticas. Além disso, foram implementados em diferentes contextos urbanos, o que influencia a abertura a alterações.

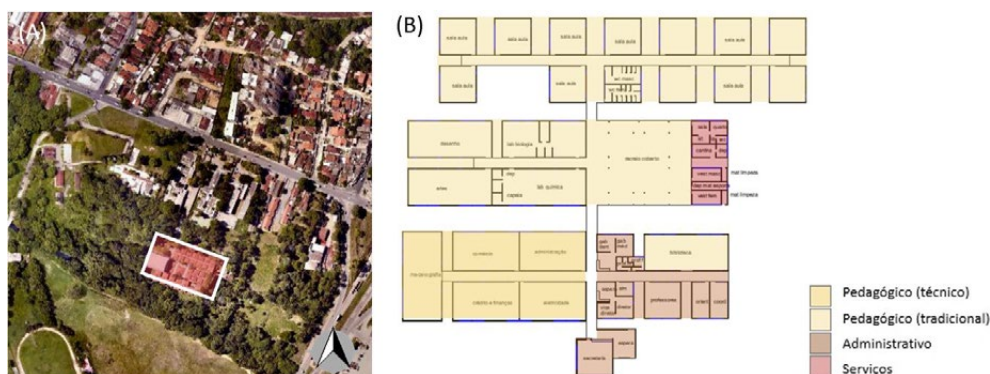
Outro exemplar desta produção é a Escola Senador Paulo Pessoa Guerra, localizada no Barro, na RPA 5 (Figuras 14 e 15).

Figura 14: Localização do Barro na RPA 5.



Fonte: (A) Elaborado a partir de Prefeitura do Recife (s.d.) e Drayton (2010)<sup>13</sup> e (B) Google Maps (2023).

Figura 15: Entorno urbano e setorização do projeto da Escola Senador Paulo Pessoa Guerra.



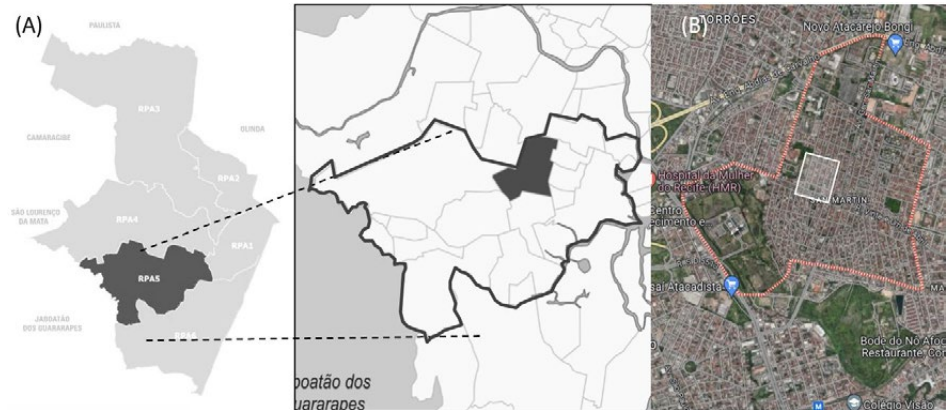
Fonte: (A) ESIG (2023) e (B) adaptado de Claudia Loureiro (2000).

O prédio é estruturado em três blocos: O setor administrativo e o de ensino técnico junto à entrada, bloco que abriga laboratórios, recreio coberto e o setor de serviços, e o terceiro de salas de aula. Assim como em alguns outros projetos escolares apresentados previamente, o módulo correspondente a uma sala de aula é utilizado, subdividido em ambientes administrativos e serviços e duplicado em laboratórios. O único elemento que destoa dessa modulação é o recreio coberto.

Um percurso principal conecta os blocos, e estes são cortados novamente em sentido longitudinal circulações centralizadas, embora existam circulações externas. Esta configuração permite que o prédio cresça tanto no sentido do percurso principal quanto expandindo os blocos existentes pelas extremidades.

A outra escola presente na RPA 5 é a Escola Helena Pugó, localizada em San Martin, um bairro marcado por casas térreas e subsolos, promovidas pelo Serviço Social Contra o Mocambo<sup>14</sup> e pela Companhia Hidroelétrica do São Francisco (Chesf), que se instalou nas proximidades na década de 1960 (Figura 16).

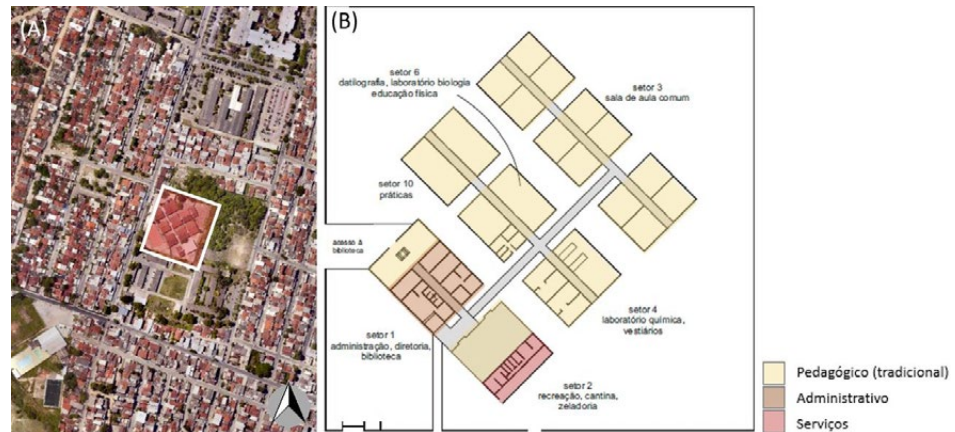
Figura 16: Localização de San Martin na RPA 5.



Fonte: (A) Elaborado a partir de Prefeitura do Recife (s.d.) e Drayton (2010)<sup>15</sup> e (B) Google Maps (2023).

A Escola Helena Pugó foi projetada por Thereza Anna Couceiro e Sylvania Bandeira de Mello. Seus diferenciais são a escala adotada, consideravelmente reduzida se comparada à maior parte dos modelos da produção; e o agrupamento de seus espaços em módulos quadrangulares bem definidos, em detrimento do tratamento de salas de aula como unidades modulares (Figura 17).

Figura 17: Entorno urbano e setorização do projeto da Escola Helena Pugó.



Fonte: (A) ESIG (2023) e (B) adaptado de Claudia Loureiro (2000).

O projeto apresenta programa arquitetônico bastante simples. Seu setor pedagógico é formado por salas de aula, laboratórios de química e biologia, educação física, vestiários, sala de datilografia, espaços para práticas, biblioteca e recreio. O setor administrativo reúne a administração e a diretoria. Já o setor de serviços reúne a cantina e a zeladoria.

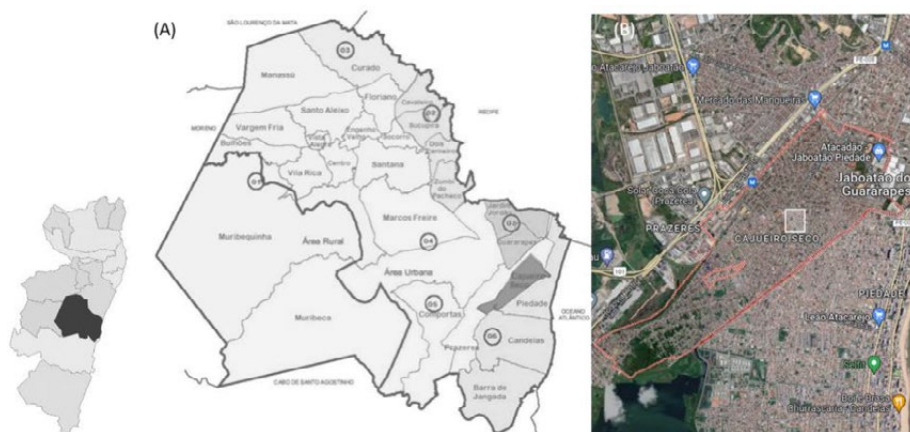
Esta escola apresenta o maior potencial para a extensibilidade dentre todas as escolas aqui estudadas, pois sua disposição, com a circulação pelos ambientes fechados, permite que se expanda em todas as direções por meio de associações na malha.

Como ponto negativo, a disposição dos blocos segue um molde extremamente funcionalista. Os ambientes da escola se resumem à área construída, sem haver um

elemento de ligação entre seus blocos, restando à área externa o uso residual. Ao longo do tempo, a escola teve sua circulação expandida para abrigar anexos.

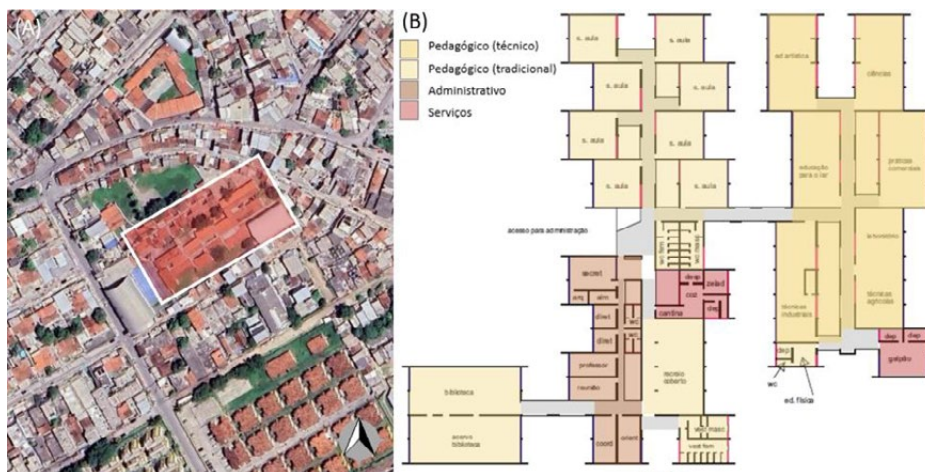
A última escola a ser analisada no recorte desta produção é a Escola Professora Cândida de Andrade Maciel, localizada em Jaboatão dos Guararapes, município ao sul do Recife. Construída no bairro de Cajueiro Seco, em 1977 (Figuras 18 e 19), a escola se insere em um contexto urbano fruto de um conjunto habitacional do início da década de 1960, promovido pelo Serviço Social Contra o Mocambo e projetado por Acácio Gil Borsoi. A conclusão do conjunto foi interrompida pela ditadura militar, embora a ocupação do bairro tenha continuado por meio da autoconstrução.

Figura 18: Localização de Cajueiro Seco em Jaboatão dos Guararapes.



Fonte: (A) Elaborado a partir de Prefeitura de Jaboatão dos Guararapes<sup>16</sup> (2009) e (B) Google Maps (2023).

Figura 19: Entorno urbano e setorização do projeto da Escola Prof<sup>a</sup>. Cândida de Andrade Maciel.



Fonte: (A) Google Earth (2023) e (B) A autora (2023), adaptado de Claudia Loureiro (2000).

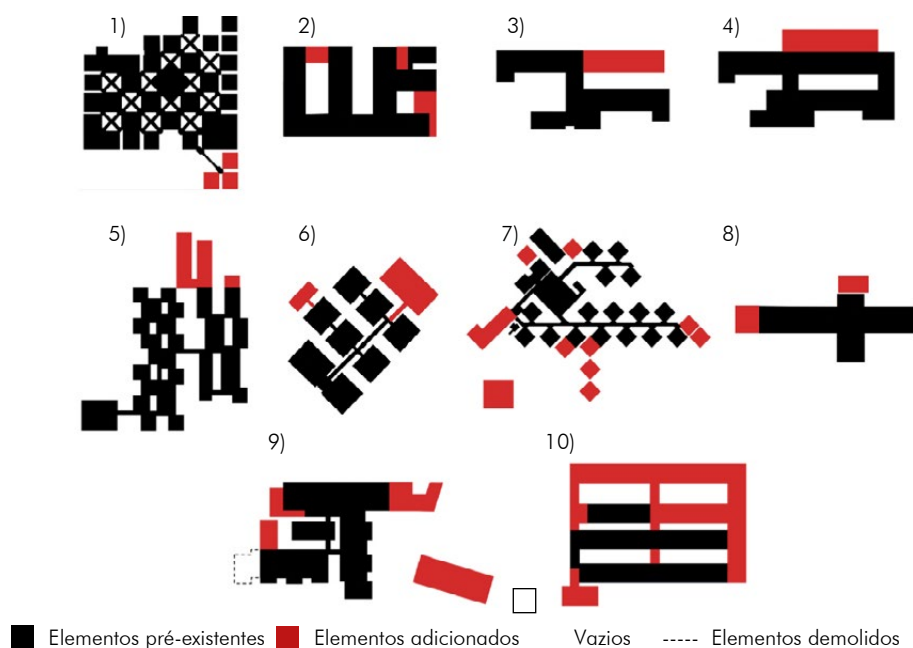
Projetada pelo arquiteto Ulisses Jurema, a Escola Cândida de Andrade Maciel foi uma das contempladas com o ensino médio técnico, cujo programa arquitetônico foi inserido no projeto de modo bastante alinhado ao encontrado nas diretrizes de MM Roberto. A unidade modular é respeitada com rigor, em uma disposição que alterna reentrâncias e saliências para a dinamização do espaço escolar. A biblioteca é disposta à parte, em uma outra configuração, demarcando um uso especial.

Enquanto os setores pedagógico, administrativo e de serviços se conformam de maneira similar aos demais projetos apresentados, o setor técnico é disposto em um bloco à parte. Este setor compreende salas de educação artística, ciências, educação para o lar, práticas comerciais, técnicas industriais, técnicas agrícolas e laboratório.

O projeto apresenta diversas características de flexibilidade, já que seu módulo, correspondente a uma sala de aula, determina a maioria de seus espaços. A área das salas de aula é duplicada nas salas de ensino técnico, mas podem ser subdivididas, caso haja uma demanda por salas tradicionais. Outro aspecto positivo do projeto reside no seu potencial de extensibilidade. Nesta escola, por exemplo, as salas de aula poderiam ser continuadas junto às que já foram previstas, junto à biblioteca ou ao recreio coberto sem que houvesse perda de legibilidade espacial.

De modo geral, a Secretaria da Educação pouco adaptou as escolas para comportar novos usos e o recurso da expansibilidade foi aproveitado pontualmente. A Figura 20 demonstra, por meio de mapeamentos de cheios e vazios, como algumas escolas da produção acomodaram novos espaços em suas malhas. Para sua elaboração, foram realizadas comparações entre seus projetos e situação atual, verificada por meio de visitas, vistas aéreas e por arquivos cedidos pela Secretaria de Educação de Pernambuco.

Figura 20: Mapeamento da extensibilidade nas escolas da produção.



- 1) Escola Áurea de Moura Cavalcanti, 2) Escola Eleanor Roosevelt, 3) Escola Radialista Luiz de Queiroga, 4) Escola Ernesto Silva, 5) Escola Cândida de Andrade Maciel, 6) Escola Professora Helena Pugó, 7) Escola João Bezerra, 8) Escola Ministro João Alberto, 9) Escola Bernard van Leer, 10) Escola Conde Corrêa de Araújo.

Fonte: Elaborado pelos autores (2023).

É notável a continuidade da lógica espacial estabelecida no projeto pela inserção de novos elementos no desenho, o que se apresenta com maior intensidade nas escolas mais alinhadas ao conceito de edifício-tapete. A amostra parece indicar uma maior propensão à interpretação do equipamento escolar como elemento aberto a alterações em casos em que há maior força do módulo e da malha no desenho arquitetônico. Em tais projetos, adequações podem ser realizadas facilmente pela repetição do padrão compositivo indicado no projeto, que determina um módulo e uma linguagem projetual.

Apesar de tudo, as escolas se expandiram de forma pouco expressiva, isto é, não receberam muitas adições a suas estruturas iniciais, possivelmente devido às limitações

impostas pelo contexto urbano de bairros em expansão e por razões político-administrativas. Nessa produção, a incompatibilidade entre projeto e uso corroborou para uma progressiva degradação dos prédios escolares, com a subutilização de diversos espaços não aproveitados pelas novas propostas pedagógicas. Isso somou-se ao vandalismo e à insegurança nestes bairros, o que eliminou a permeabilidade para o exterior, por meio da implementação de muros e grades (LOUREIRO, 2000).

## CONCLUSÃO

O edifício-tapete possui atributos arquitetônicos que podem ser bem assimilados pelas demandas da educação contemporânea, sendo um modelo bastante receptivo à mudança ou ampliação do programa de necessidades e à desierarquização da forma enquanto mantém uma unidade visual. Nas adaptações realizadas por MM Roberto para um modelo escolar para áreas carentes do Nordeste, percebe-se uma possibilidade que combina esses atributos ao contato com a área externa, e amplia sua flexibilidade ao desvencilhá-lo da rigidez de uma malha estrutural pré-estabelecida. Os novos desafios urbanos acumulados com o passar das décadas impuseram limitações ao modelo, emergindo a necessidade pela busca por adequações responsivas às particularidades do século XXI.

Assim como o potencial de flexibilidade foi bem aproveitado em alguns dos casos verificados nas visitas às escolas do estudo de caso no Recife, o desenvolvimento de estudos voltados para este modelo e sua aplicação à arquitetura escolar contribui para soluções com excelente aproveitamento na contemporaneidade. São escassas as investigações voltadas especificamente para a flexibilidade na arquitetura escolar, porém se faz necessário o aprofundamento no tema para sanar a questão da obsolescência das escolas públicas, presente principalmente em comunidades de maior vulnerabilidade socioeconômica. Faz-se necessário reconhecer as falhas dos experimentos passados, buscar atribuir maior protagonismo à comunidade escolar e entender que a ela cabe a autonomia para colaborar de forma mais proveitosa em espaços tão vivos como são as escolas.

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) e da Secretaria de Educação de Pernambuco.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAPIRACA, José Oliveira. **A USAID e a educação brasileira: um estudo a partir de uma abordagem crítica da teoria do capital humano**. Dissertação (Mestrado em Educação). Rio de Janeiro, 1979. Fundação Getúlio Vargas.

BRASIL. **Decreto nº 63.914**, de 26 de dezembro de 1968. Provê sobre o Programa de Expansão e Melhoria do Ensino Médio (PREMEM) e dá outras providências. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília, DF. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1960-1969/decreto-63914-26-dezembro-1968-405261-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 09 maio 2023.

BRASIL. **Lei nº 5.692**, de 11 de agosto de 1971. Fixa Diretrizes e Bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. Diário Oficial da União, Poder Legislativo, Brasília, DF. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-5692-11-agosto-1971-357752-publicacaooriginal-1-pl.html>. Acesso em: 12 maio 2023.

GONÇALVES, Rita de Cássia Pacheco. **Arquitetura escolar: a essência aparece. Fábrica e escola confundem-se no desenho da Polivalente**. Dissertação (Mestrado em Educação). Florianópolis, 1996. Universidade Federal de Santa Catarina.

HOLANDA, Armando de. **Roteiro para construir no Nordeste**. Recife: MDU/UFPE, 1976.

LOUREIRO, Claudia. **Classe, controle, encontro: o espaço escolar**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo, 2000. Universidade de São Paulo.

MOREIRA, Fernando Diniz (Org.). **Recife: Cinco Séculos de Cidade e Arquitetura / Recife: Five Centuries of the City and its Architecture**. Recife: CEPE, 2022.

RESENDE, Luciana Araujo Valle de; GONÇALVES NETO, Wenceslau. Os colégios polivalentes em Minas Gerais: a experiência da escola estadual Guiomar de Freitas Costa (Uberlândia, 1971-1980). **Revista de Educação Pública**, [S. l.], v. 22, n. 48, p. 127-145, 2013. DOI: 10.29286/rep.v22i48.851. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/educacaopublica/article/view/851>. Acesso em: 16 maio 2023.

REYNALDO, Amélia. A forma do traçado da expansão urbana do Recife. In: MOREIRA, Fernando Diniz (Org.). **Recife: Cinco Séculos de Cidade e Arquitetura / Recife: Five Centuries of the City and its Architecture**. Recife: CEPE, 2022, p. 306-347.

SCHNEIDER, Tatjana; TILL, Jeremy. **Flexible housing**. Nova York: Architectural Press, 2007.

SILVA, Adriano Ricardo Ferreira. **A educação primária e média no Recife em tempos de ditadura civil-militar: reforma educacional e controle político**. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em História). Recife, 2018. Universidade Federal Rural de Pernambuco.

SMITHSON, Alison (ed.). **Team 10 Primer**. Londres: Studio Vista, 1968.

SMITHSON, Alison. How to recognize and read Mat-Building. **Architectural Design**, Londres, set. 1974, p. 573-590.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este artigo resulta da dissertação de mestrado intitulada Flexibilidade na arquitetura escolar: a experiência dos edifícios-tapete no Recife (PE) na década de 1970, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais (NPGAU-UFMG) no ano de 2023.

<sup>2</sup> A reforma educacional de 1971 tomou providências acerca do ensino de primeiro e segundo grau, tendo como principais iniciativas: 1 - a supressão do exame de admissão ao segundo grau, possibilitando maior acesso popular à educação em nível médio; 2 - a adoção do modelo profissionalizante para a formação complementar no segundo grau, medida alinhada aos objetivos desenvolvimentistas do governo Médici, e 3 - a supressão de disciplinas humanísticas para a adoção de maior carga horária de disciplinas morais e cívicas e disciplinas voltadas ao ensino técnico (BRASIL, 1971).

<sup>3</sup> Em 1965, o MEC estabeleceu um convênio com o governo dos Estados Unidos, no contexto da Aliança para o Progresso, cujo objetivo seria o investimento em educação nos países latino-americanos por meio de um programa que vinculava o desenvolvimento educacional aos projetos desenvolvimentistas nacionais. Esse investimento seria possível por meio de um empréstimo da USAID, em um contrato que impunha que os bens e serviços previstos no acordo deveriam de ser de origem dos Estados Unidos. Esses serviços incluíam formação técnica, assessoria no preparo de planos de ensino e treinamento de docentes (ARAPIRACA, 1979; GONÇALVES, 1996).

<sup>4</sup> "Nas duas séries iniciais (5ª e 6ª), a fim de cumprir as necessidades de sondagem das aptidões vocacionais, os alunos serão obrigados a um mínimo determinado de atividade prática que varia entre Artes Industriais, Técnicas Comerciais, Técnicas Agrícolas, Economia Doméstica e Educação para o Lar. Esse processo é intensificado na 7ª série, quando o aluno é obrigado a optar por uma das práticas acima enumeradas. E na 8ª série o aluno se envolve com uma das opções definitivamente." (ARAPIRACA, 1979, p. 230).

<sup>5</sup> Foi nesse período que foi construído o Instituto de Educação de Pernambuco, complexo escolar resultado de um concurso de arquitetura de 1956, sob autoria dos arquitetos Marcos Domingues e Carlos Corrêa Lima.

Sua proposta alinhou com sucesso o projeto de atualização da educação do século XX à feição da arquitetura escolar moderna.

<sup>6</sup> Utilizamos o termo Edifício Tapete (Mat-Building) como foi utilizado por Alison Smithson em um artigo em 1974 para designar estruturas formadas pela combinação de pátios, caminhos cobertos e espaços de convivência, organizadas em grade e baseada em conexões e associações de rede, não hierárquicas e extensíveis, e abertas a transformações. Entretanto, é importante ressaltar que o recurso da flexibilidade já vinha sendo utilizado na arquitetura europeia desde o período entre guerras, e especialmente, a partir da década de 1960, quando o este tema foi utilizado na busca por uma arquitetura mais responsiva e adaptável. O vínculo entre arquitetura e cidade passou a ser fortalecido por meio de obras mais abertas à cidade e passíveis de serem expandidas, como uma forma, ainda que idealista, de incorporar a escala urbana. Na arquitetura brasileira, o modelo de edifícios-tapete influenciou diversos edifícios, como as escolas aqui discutidas, mas também edifícios universitários e fábricas. Existia um raciocínio projetual de replicação de tramas, módulos e sistemas construtivos, particularmente durante os anos 1960 e 1970, antecedendo a criação do termo por Alison Smithson. Mesmo conscientes disto, adotamos o termo edifícios-tapete pela sua clareza e facilidade de compreensão.

<sup>7</sup> Algumas das arquitetas responsáveis pela produção também foram contactadas, a fim de complementar os dados levantados. No entanto, as profissionais não responderam ou não concordaram em ceder entrevistas.

<sup>8</sup> Disponível em <https://fnem brasil.org/regiao-metropolitana-de-recife-pe/> e <https://visit.recife.br/en/a-cidade/mapa-rpa-recife/>. Acesso em 16 de outubro de 2023.

<sup>9</sup> Disponível em <https://www2.recife.pe.gov.br/servico/sobre-rpa-6?op=NTI4Mg==> e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Boa\\_Viagem\\_\(Recife\)#/media/Ficheiro:Boa\\_Viagem.png](https://pt.wikipedia.org/wiki/Boa_Viagem_(Recife)#/media/Ficheiro:Boa_Viagem.png). Acesso em 16 de outubro de 2023.

<sup>10</sup> O bairro de Brasília Teimosa foi ocupado por mocambos entre as décadas de 1950 e 1960. O nome do bairro surgiu pela resistência da população diante de diversas tentativas de eliminar os assentamentos informais. Foi ele o primeiro a receber uma Zona Especial de Interesse Social no Recife, mecanismo atribuído pela legislação municipal para áreas socialmente vulneráveis.

<sup>11</sup> Disponível em <https://www2.recife.pe.gov.br/servico/sobre-rpa-6?op=NTI4Mg==> e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Pina\\_\(Recife\)#/media/Ficheiro:Pina.png](https://pt.wikipedia.org/wiki/Pina_(Recife)#/media/Ficheiro:Pina.png). Acesso em 16 de outubro de 2023.

<sup>12</sup> Disponível em <https://www2.recife.pe.gov.br/servico/sobre-rpa-6?op=NTI4Mg==> e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cohab\\_\(Recife\)#/media/Ficheiro:Cohab.png](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cohab_(Recife)#/media/Ficheiro:Cohab.png). Acesso em 16 de outubro de 2023.

<sup>13</sup> Disponível em <https://www2.recife.pe.gov.br/servico/sobre-rpa-5?op=NzQ0MQ==> e [https://pt.wikipedia.org/wiki/Barro\\_\(Recife\)#/media/Ficheiro:Barro.png](https://pt.wikipedia.org/wiki/Barro_(Recife)#/media/Ficheiro:Barro.png). Acesso em 16 de outubro de 2023.

<sup>14</sup> O Serviço Social Contra o Mocambo foi uma autarquia criada em 1945 para suceder a Liga Social Contra o Mocambo, uma iniciativa criada em 1939, sob o governo do interventor Agamenon Magalhães, com o objetivo de demolir mocambos e substituí-los por novas casas planejadas em projetos-tipo em vilas populares na então periferia da cidade (MOREIRA, 2022).

<sup>15</sup> Disponível em <https://www2.recife.pe.gov.br/servico/sobre-rpa-5?op=NzQ0MQ==> e [https://pt.wikipedia.org/wiki/San\\_Martin\\_\(Recife\)#/media/Ficheiro:San\\_Martin.png](https://pt.wikipedia.org/wiki/San_Martin_(Recife)#/media/Ficheiro:San_Martin.png). Acesso em 16 de outubro de 2023.

<sup>16</sup> Disponível em [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&view=download&alias=16809-jaboatao-dos-guararapes-pe&Itemid=30192](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=16809-jaboatao-dos-guararapes-pe&Itemid=30192). Acesso em 16 de outubro de 2023.

# REVISTA DO COMOMO BRASIL #10

## SITE

revistabr.docomomobrasil.com

## EMAIL

revistadocomomobrasil@gmail.com

ISSN 2594-8601

