

Estabelecendo a diferença, 1931-1951: o arquiteto moderno carioca demarca seu campo¹

Establishing the difference, 1931-1951: The modern architect of Rio de Janeiro delineates his field

Marise Ferreira Machado
marisemachado.59@gmail.com
Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO – O artigo discorre sobre o contexto formativo e construtivo do arquiteto na virada dos séculos XIX-XX, caracterizando o que o aproximava ou afastava do engenheiro. Identifica quando se torna premente a distinção entre os dois campos e de que forma ela representará uma estratégia importante na garantia, mais do que apenas de direitos e deveres de cada um dos profissionais, de um “caráter” nacional personalíssimo à arquitetura moderna do Rio de Janeiro, permitindo-lhe a explicitação de seus objetivos. Será a preocupação com a especificidade, imagem e relevância da profissão que impulsionará o fortalecimento da classe até fins dos anos 1950, quando a construção de Brasília irá representar o ápice do atributo da criatividade e “excepcionalidade” plástico-formal do arquiteto carioca, assim como atestar e distinguir a complementaridade técnico-construtiva com que passou a lhe servir o engenheiro.

Palavras-chave: ensino acadêmico, campo profissional do arquiteto, arquitetura moderna no Rio de Janeiro.

ABSTRACT – The article discusses the educational and constructive context of architects at the turn from the 19th to the 20th century. This context was characterized by the architect’s proximity or distance to the engineer. It identifies when the distinction between the two fields became pressing and shows how it represented an important strategy to guarantee a very personal national “character” of modern architecture in Rio de Janeiro and its specific program, more than merely to establish rights and obligations of each profession. The concern with the professional specificity, image and relevance helped strengthen the architectural profession at the end of the 1950s, a time when the construction of Brasília represented the highpoint of creativity and the plastic-formal “exceptionalness” of the architect of Rio de Janeiro. At the same time, the engineer became the architect’s provider of technical building expertise.

Key words: academic teaching, professional field of architects, modern architecture in Rio de Janeiro.

Introdução

Há uma grande escola nacional de arquitetos e há, em todos os países, escolas nacionais, regionais, municipais, de arquitetos, que emburham inteligências jovens e lhes ensinam o falso, o artifício e as obsequiosidades dos cortesãos. Escolas nacionais! Os engenheiros são viris e saudáveis, úteis e ativos, morais e alegres. Os arquitetos são desencantados e desocupados, faladores ou lúgubres. É que em breve não terão mais nada a fazer. Não temos mais dinheiro para construir monumentos históricos. Precisamos nos justificar. Os engenheiros pensam nisso e construirão (Le Corbusier, 2004, p. 8).

Discorrer sobre o ensino acadêmico de arquitetos e engenheiros no Rio de Janeiro da virada dos séculos XIX-XX é falar sobre caminhos inicialmente unidos por um programa comum, que vão ganhando especificidade com o tempo, conforme ganham distinções o foco de sua

formação e as condições para que ambos exerçam sua prática. Do modelo português de formação para arquitetos-engenheiros em associação com o ensino militar ao que propunha a Escola Nacional de Belas Artes até os anos 1930, a sociedade carioca acompanharia mudanças sócio-político-culturais importantes, que acabariam por abrir novos horizontes intelectuais aos estudantes de então, além de lançá-los diante do desafio irrecusável de abraçar as novas técnicas construtivas que se ofereciam ao conhecimento e ao uso respectivo, em escala jamais pensada.

Tendo por objetivo verificar como foi ganhando espaço e tornando-se premente, no Rio de Janeiro, a distinção entre arquitetos e engenheiros, identificamos quatro momentos-chave ao longo de um período que somaria vinte anos. Consideramos a vinda de Le Corbusier ao país, em 1929, e a palestra então dada no ambiente

¹ O presente artigo representa uma pequena parcela da pesquisa em andamento da autora, referente à sua tese de doutoramento junto ao PROARQ-FAU-UFRJ, tendo sido apresentado, de forma expandida, como trabalho final da disciplina *Seminários de Pesquisa 2*, sob a responsabilidade do Prof. Paulo Afonso Reinghantz e da Prof^a Dr^a Monica Santos Salgado.

acadêmico da ENBA como o primeiro deles, servindo para apontar diretamente o moderno aos estudantes que, em seguida, se tornariam expoentes da “escola carioca” da arquitetura moderna.

A obra de Le Corbusier, sem dúvida, seria a inspiração para o projeto moderno que Lúcio Costa idealizaria na primeira metade dos anos 1930, logo após seu período intenso em realizações, ainda que curto – apenas nove meses – como diretor da ENBA, o segundo dos momentos-chave a que antes nos referimos, uma “tentativa de reforma e atualização do ensino das artes no país, e, no que se refere à arquitetura, da reintegração plástica – ou seja da arte – na nova tecnologia construtiva” (Lucio Costa, *in* Vieira, 1984, p.10). Essa experiência marcaria profundamente o ambiente acadêmico da ENBA, conscientizando alunos dos ventos de mudança que sopravam inexoravelmente.

Entre 1932 e 1935, anos que antecederam a construção do edifício do Ministério de Educação e Saúde, embora sua atividade projetual não fosse interrompida, Costa teria disponibilidade para refletir teoricamente sobre as razões de ser de uma arquitetura que estivesse voltada para seu tempo e as técnicas novas – detendo-se mais profundamente sobre Le Corbusier –, e colocaria em seu *constructo* o sentido de “nacional” – ansiado à época – além do respeito à racionalidade construtiva herdada da cultura portuguesa. O reconhecimento da arquitetura moderna brasileira no âmbito internacional, aliás, não seria o que foi sem a excelência das qualidades construtivas de seus edifícios, e tais qualidades, referentes ao “saber construir”, tinham sido diretamente resultantes da colonização portuguesa e de sua transmissão dos conhecimentos empíricos dos antigos mestres das construções navais, religiosas, civis e militares, assim como do ensino formal implantado em fins do século XVIII através da Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho.

O “fio condutor” teórico², pois, definido por Costa nos anos 1930 e 40 – nosso terceiro momento-chave – acabaria por marcar, de forma contundente, o estabelecimento de uma efetiva distinção entre arquitetos e engenheiros, cuja busca já tomara corpo para os últimos em 1880, com a fundação do Clube de Engenharia, e depois para os primeiros, em 1924, com a criação do IAB. Sobre este, observe-se a importância que o tema ganhará em 1944, quando, sob o pretexto de sua reorganização a nível nacional, receberá o destaque que a classe dos arquitetos então exigia, constituindo-se no último de nossos momentos-chave para a separação dos campos profissionais.

Tomamos por estratégia de abordagem o pensamento teórico de Paul Veyne, que nos apoia em nossa mobilização por nossa *intriga*, qual seja a de identificar

quando se tornou evidente a delimitação de campos profissionais distintos para arquitetos e engenheiros no Rio de Janeiro. Conforme nos diz Solà-Morales (2003, p. 263),

a tarefa da história já não é a dos grandes relatos. Como anunciou Paul Veyne em seu polêmico livro de 1971³, a história se escreve a partir de operações que dependem de nossa própria intenção, da intriga que guia nossas pesquisas. Conforme as intrigas, conforme o conjunto de fatos que queremos decifrar, se organizam nossos instrumentos, a hierarquia dos documentos que decidiremos utilizar e a narrativa que acabaremos escrevendo.

Por sua vez, selecionamos, da historiografia existente para a arquitetura moderna no Rio de Janeiro, aquilo que nos cobre o período entre 1931 e 1944 definido como recorte, focando-nos primordialmente em Leonídio (2007), Souza (2006) e Conduru (2000). Através da base historiográfica que nos deram esses autores, foi-nos possível apontar, neste artigo, a demarcação do valor “excepcional” da produção dos arquitetos ditos modernos da “escola carioca” idealizada por Costa como uma estratégia comprovadamente eficiente no sentido de garantir, mais do que apenas os direitos e deveres de cada um dos profissionais, um caráter nacional bastante distinto à arquitetura moderna ali nascente.

Atento à especificidade, à imagem e à importância do arquiteto carioca, caracterizado à época como “gênio-criador”, acreditamos ter sido o fio condutor de Costa o impulso decisivo para que houvesse o fortalecimento da classe como um todo hegemônico que perduraria, apoiado pelo sucesso mundial de público e crítica, até fins dos anos 1950, na construção de Brasília. Ali, de maneira emblemática, a distinção entre os dois profissionais se tornaria inegável, cabendo ao arquiteto a radicalização da busca plástico-formal pela nova técnica do concreto armado e ao engenheiro a essencial complementaridade de viabilizá-lo nessa atuação.

Primeiros passos no Brasil: duas formações em construção

Desde o século XVII, existiram na Europa dois tipos diferenciados de projetistas de arquitetura: o arquiteto-engenheiro, resultado do modo português de preparar arquitetos-engenheiros militares; e o arquiteto-artista, fruto do modelo francês do ensino da arquitetura, desvinculado da engenharia. Duas tradições distintas, que estão na base do ensino da arquitetura no Brasil. Mas também havia, no continente europeu, outras modalidades de aprendizado da arquitetura que não as duas formas de ensino que prevaleceram em Portugal e na França, modalidades pelas quais,

² Expressão – referente ao projeto moderno de Lúcio Costa para a arquitetura brasileira – cunhada por Ana Luiza Nobre em sua tese *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970)*, defendida no Departamento de História da PUC-Rio, em 2008.

³ O livro citado de Paul Veyne é *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história* (2008), e o assunto de que trata neste trecho Solà-Morales se estende entre as páginas 41 e 49.

segundo Sousa (2001, p. 19), “o aspirante a arquiteto podia adquirir conhecimentos que o [sic] permitiam aceder ao exercício profissional”. Eram elas: (i) os mestres de obras, que treinavam seus aprendizes na Idade Média; (ii) o autodidatismo, através da leitura dos livros produzidos a partir do Renascimento; (iii) e o trabalho como ajudante de arquiteto conceituado, versão modernizada do aprendiz medieval.

A preparação de engenheiros militares era mais ampla: o ensino tinha base científico-tecnológica; assegurava uma formação que capacitava os alunos a projetar construções variadas; formava projetistas que privilegiavam a funcionalidade e a economia; dava pouca importância ao ornamento e às regras estilísticas dominantes. Arquitetos de formação militar tiveram ampla atuação em Portugal, mas seu papel foi menor em países como a França e a Itália, em que o arquiteto-artista formado no modelo das *Écoles des Beaux-Arts* se tornaria uma referência para toda a sociedade.

Portugal entraria no século XIX sem oferecer ainda o ensino artístico-acadêmico a seus aspirantes a arquiteto, tendo sido, no entanto, pioneiro no ensino regular da arquitetura em um estabelecimento de caráter oficial: a Escola do Paço da Ribeira, no Palácio Real de Lisboa, em 1572, destinado aos “moços-fidalgos” a ocupar posições de comando além-mar, onde o desenho de fortificações e o traçado de cidades seriam de sua competência. Com o desenvolvimento da colônia brasileira após a expulsão dos holandeses e da resultante demanda de obras públicas – tanto fortificações quanto edificações religiosas –, o governo português se decidiria, em 1696, pela preparação no próprio Brasil dos projetistas que estas requereriam. Assim passaria a ser feito em 1808, quando da vinda da corte portuguesa para o Rio, no âmbito da Academia Militar aqui então instituída.

O que importa [...] é saber que, na época em que a Família Real se transfere para o Brasil e o país é elevado a Reino Unido, [...] não foi a Universidade Portuguesa que aqui chegou, mas as unidades intermediárias, as Faculdades e as Escolas Superiores. Se bem que, por um lado, se a sociedade brasileira nessa época não tivesse condições de absorver todo o impacto do organismo completo e vivo da Universidade Portuguesa, por outro, essa estratégia de aqui implantar unidades isoladas e autossuficientes, revela uma orientação ao mesmo tempo tardia e inelutavelmente colonialista. É que esse processo promoveu um nítido despojamento das funções das instituições escolares capazes de promover a geração de sistemas de autonomização cultural, [...]. O que se montou foi a Escola Superior despojada das funções culturais criadoras, capaz apenas de difundir, na Colônia, os modelos tecnológicos, científicos e culturais já elaborados na metrópole (Pereira, 1982, p. 7-11).

A chegada da corte portuguesa levou à criação de um aparato condizente com o funcionamento do sistema político. Daí o convite feito pela citada corte a Joachim Le Breton (1760-1819) para organizar uma Escola de Belas

Artes no Rio de Janeiro. A Missão Artística Francesa aqui chegaria em 1816, tendo por meta introduzir o ensino artístico acadêmico, aí incluído o da arquitetura. Durante o Império, portanto, a Academia de Belas-Artes carioca, fundada em 1826, ensinaria Pintura, Escultura, Gravura e também Arquitetura, e teria por características o neoclassicismo, a beleza idealizada, os modelos greco-romanos e a obediência à tradição. Claramente destinado a atender aos valores da corte e das elites, o ensino da Academia, preocupado em manter as distâncias sociais entre o trabalho artístico e fabril, desprezava o conhecimento advindo das construções anônimas, posto que estas faziam uso sistematicamente das soluções dos colonos vindos da metrópole.

A atividade da construção era, portanto, considerada uma atividade menor, estando sempre entregue aos “mestres de obra”, ditos “portugueses incultos”. Somente com a Revolução Industrial e o desenvolvimento material do país irão surgir novas questões, entre elas, as primeiras exigências em relação à construção, com a necessidade de apresentação de projetos aos empreiteiros, e a formação de quadros nacionais capacitados a responder tecnicamente aos desafios. É quando é fundada, em 1847, a Escola Politécnica e seu curso de arquitetura civil – inspirado na *École Polytechnique* francesa – marcadamente tecnocrático, voltado à atividade de construção e com a parte artística bastante reduzida (Teixeira, 1998, p. 24-25).

À diferenciação existente entre trabalho artístico e fabril acrescenta-se agora aquela entre arte e técnica, instalada em termos de ensino de arquitetura, fazendo com que ambos os cursos componham um academismo fortemente instalado. O resultado insuficiente da formação dos profissionais é apontado em ofício do Instituto Politécnico Brasileiro, constituído por ilustres da época, ao Governo Imperial, que informa: “dá-se ainda um outro fato que reclama uma providência do Governo Imperial: é a notável disparidade dos respectivos cursos na Escola Politécnica e na Academia de Belas Artes [...] naquela o curso não se completa com a precisa instrução prática, e nesta subsiste a ausência radical de certos conhecimentos científicos, atualmente indispensáveis ao engenheiro-arquiteto, em consequência da diversidade de elementos que a arte moderna aplica às construções”. E solicita providência para que se “propiciasse na Escola Politécnica um maior desenvolvimento à parte artística do curso de arquitetura, a fim de se criar, nesse estabelecimento, um título especial de arquiteto, independente do de engenheiro civil, conservando-se na Academia de Belas Artes o curso para artistas desenhistas” (Teixeira, 1998, p. 24-25).

Segundo Sousa (2001, p. 53), é de se estranhar o fato de o Brasil ter adotado o modelo francês de ensino de arquitetura, calcado na *Académie des Beaux-Arts* francesa, “num período em que este vinha sendo criticado na própria França por seu conservadorismo estético” e por dispor de profissionais⁴ – que iriam formar outros tantos – sem conhecimentos funcionais e tecnológicos

⁴ O arquiteto Grandjean de Montigny (1776-1850), que iria comandar o ensino arquitetônico da Academia carioca entre 1827 e 1850, era tido como um deles, segundo opinião dos arquitetos-engenheiros de formação militar aqui em atividade.

dos edifícios. Mas entende-se a adoção de tal modelo pelo fato de que, com a vinda da corte portuguesa para o Brasil, era preciso cercá-la de uma nova história e outra memória, e, numa sociedade majoritariamente analfabeta, nada melhor do que uma grande iconografia para criar uma representação oficial. A solução foi contratar artistas familiarizados com as vicissitudes do Estado, justamente um grupo de pintores e escultores neoclássicos, isolados politicamente, mas acostumados ao poder e a consagrar as glórias deste: segundo Pevsner (2005, p. 17), “assim como haviam dado um caráter sacro ao Império de Napoleão, cuidado dos monumentos, das festas, das moedas, dos uniformes... o mesmo poderiam fazer na nova capital do reino português”.

Idealizada como uma Academia Francesa em miniatura, a missão repetiria os passos de sua matriz em duas grandes frentes: seria responsável por obras urbanísticas e grandes monumentos, todos obedecendo aos padrões neoclássicos; e interferiria no urbanismo da corte, criando uma espécie de “espaço de festa”, onde aconteceriam as comemorações públicas associadas ao Estado. A construção de tais “fachadas” ajudaria a driblar a distância existente entre representação – modelo neoclássico europeu, calcado na mistura da Antiguidade com a civilização ocidental – e realidade – colônia marcada pela escravidão.

Até 1854, a Academia não conseguiria se afirmar como um centro de ensino conceituado. Reformas seriam introduzidas então no curso de arquitetura, com a descentralização do regime pedagógico e a criação de novas disciplinas, mas sem ainda considerar a tecnologia da construção. Alternando períodos de credibilidade e de descrédito até os anos 1870, a Academia veria um ensino arquitetônico de base tecnológica ser implantado na Escola Central do Rio de Janeiro, que substituiu a Escola Militar em 1858 e se transformaria na Escola Politécnica em 1874. Em 1890, o pintor Rodolfo Bernardelli (1852-1931), seu novo diretor, diria que a Academia estava “caduca”, e o recém-estabelecido governo republicano faria ali uma nova e profunda reforma – conhecida como “Reforma Benjamim Constant” – mudando seu nome para Escola Nacional de Belas-Artes. Em 1945, o ensino da arquitetura deixaria definitivamente de ser ministrado na Escola para ser atribuição da nova Faculdade Nacional de Arquitetura então criada.

Antes de dar início aos trabalhos da Academia de Belas-Artes carioca, D. João VI havia fundado, em 1810, a Academia Real Militar em substituição à Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho, estabelecida no Rio de Janeiro em 1792, com o objetivo de preparar oficiais para as atividades militares e para a prática da engenharia, aí incluídos o projeto e a execução de edifícios. Com a instauração do império brasileiro, a instituição passa a denominar-se Academia Imperial Militar, até receber, em 1839, o nome de Escola Militar, o que faz com que seja retirado do currículo o ensino da arquitetura civil.

Em 1858, o ensino das disciplinas militares é retirado e torna-se atribuição da Escola Militar de Aplicação do Rio de Janeiro, destinada a preparar oficiais. Com isso, a instituição, ainda que de caráter militar (alunos e professores usavam farda), recebe um nome civil importado da França, que designava uma importante escola de engenharia parisiense: Escola Central. O diploma era de engenheiro civil, ainda que boa parte dos alunos fosse de oficiais. Era uma entidade híbrida, portanto: possuía organização militar, mas formava engenheiros civis. Sua desmilitarização aconteceria em 1874, quando passaria a ser subordinada ao Ministério do Império, ganhando uma administração civil e um novo nome também importado da França: Escola Politécnica. Na ocasião, seria recriada a Escola Militar para atender a demanda do exército por engenheiros. Durante dois anos, o curso era básico para todos, sendo somente o primeiro, dos últimos dois ou três, preenchido pelos ensinamentos da arquitetura, e o diploma de engenheiro civil era apenas um dos vários títulos que a Escola Politécnica conferia.

Nas primeiras décadas do século XX, a sociedade continuava com a mentalidade de desprezar as atividades técnico-científicas e pelo trabalho em geral, mentalidade esta de raízes profundas na sociedade colonial e na divisão de trabalho que havia entre cidadãos livres e escravos. Naquela sociedade, segundo Telles (1983-1984, p. 708-709), quem tinha valor e prestígio era o político, o fazendeiro rico, o advogado, o militar, o padre e talvez o médico: ao engenheiro cabia um lugar secundário. O desprestígio deste também era por conta de ser considerado não essencial, já que o que fazia era aquilo que o povo mais simples também sabia fazer: daí o engenheiro parecer então supérfluo aos olhos de muitos. Com o passar do tempo, porém, o desenvolvimento geral do país e os avanços tecnológicos fizeram com que o quadro geral mudasse, com os engenheiros aos poucos ganhando mais prestígio. “Qualquer um era capaz de levantar uma casa de taipa, como se fazia desde os tempos coloniais, mas para construir em concreto armado, era indispensável a participação do engenheiro, pelo menos para fazer os cálculos necessários.”

No que diz respeito ao ensino arquitetônico e sua relação com a produção da arquitetura imperial, afirma Sousa (2001, p. 76) que os projetistas saídos da Academia de Belas-Artes tendiam a ficar no Rio de Janeiro, acreditando no potencial de trabalho que a capital lhes ofereceria, daí não terem chegado a ser influência para outras cidades ou regiões. Apesar disso, a maioria dos edifícios imperiais ali não foi concebida por eles. A produção limitada dos arquitetos da Academia de Belas-Artes derivava da situação desvantajosa que ocupavam em comparação com os engenheiros brasileiros e os projetistas europeus. Ainda assim, ela conseguiu impor seus padrões estéticos no Rio Imperial, fazendo com que fossem seguidos pelos engenheiros civis e militares.

O ensino dos engenheiros, ao contrário, deixou marcas nos quatro cantos do país, repercutindo no conjunto da arquitetura imperial brasileira, tanto em termos estilísticos como no que concerne ao vulto da produção de seus profissionais. A razão é que os oficiais-engenheiros se tornavam funcionários do governo imperial, sendo enviados a todas as províncias. Daí o acervo arquitetônico do Brasil imperial identificar-se com o discurso estilístico – classicista comedido e racionalista – da escola de engenharia carioca em sua fase militar, até 1874.

Quanto à arquitetura residencial do Império, em sua quase totalidade, foi traçada por pessoas cujos nomes se perderam no tempo, embora se possa dizer que os arquitetos e engenheiros, do Brasil ou do exterior, estavam presentes nas habitações mais abastadas. Os grandes concorrentes dos engenheiros formados no Rio não foram os arquitetos acadêmicos nacionais, e sim os projetistas vindos do exterior que, treinados na Europa e contando por isso com maior credibilidade, incluíam até mesmo alguns brasileiros. A atuação destes foi possibilitada em parte pelo perfil deficiente da maioria dos profissionais de formação nacional, consequência das lacunas existentes em ambas as escolas cariocas.

Anos 1860-1930: ventos de mudança

A partir de 1851, em Londres, acontecem as grandes mostras internacionais, que servem de cenário para as realizações das várias nações, “expressando as transformações do mundo através da união do progresso das ciências e técnicas com sua expressão artística” (Francastel, s.d., p. 35).

[...] uma modificação completa na natureza do comércio internacional produziu-se então. Como consequência do conhecimento das rotas do mar, a posição de igualdade de todas as nações fez desaparecer o móbil do antigo comércio. Daí resultou um reviramento total: em vez de se ir buscar, secretamente, produtos leves e caros para abastecer países adiantados, empreendeu-se o abastecimento dos países pobres em produtos de fraco valor e de volume considerável. O comércio cessou de estar ligado ao luxo para se associar ao trabalho. Uma tal evolução só se tornou possível no dia em que se decidiu tomar as massas por cliente (Francastel, s.d., p. 35).

Nessas exposições, o Brasil se faria presente de 1862 em diante, e o confronto com novas ideias e técnicas, e também com a diferença de mentalidades, levantaria em alguns brasileiros a questão cultural da identidade nacional, da brasilidade, tanto em termos de conteúdo quanto em relação à sua forma e à sua visibilidade. É quando o país ingressa no ciclo da técnica: o porto é construído, a iluminação é executada na capital federal, uma estrada de ferro é construída, chega uma enorme leva de imigrantes, montam-se fábricas e usinas, desenvolve-se a agricultura, enfim, as novas atividades econômicas que surgem após a Independência e, mais tarde, após a República dão origem

a uma classe média (comerciantes, artesãos, profissionais liberais) que, ao se constituir em setor significativo, irá pleitear, segundo Teixeira (1998, p. 28), um ensino voltado para novos valores e para uma visão de mundo mais focada na ciência, na tecnologia, no desenvolvimento industrial e na urbanização.

Após a Primeira Guerra, haveria necessidade de um trabalho de reconstrução urgente na Europa, e as possibilidades abertas pelas novas tecnologias iriam provocar transformações nos meios e nos métodos de produção, fazendo com que a arquitetura se visse diante de um impasse: ou continuar a manter um diálogo com o passado, ou então buscar uma resposta no presente que atendesse ao que a sociedade industrial impunha.

No Rio de Janeiro, entre 1920 e 1930, contudo, o ensino na Escola Nacional de Belas Artes continuava a caracterizar-se por cópias de diferentes estilos. Mas encontrava-se em curso uma conjunção de forças – relacionadas à Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, às ideias de vanguarda preconizadas pelo russo Gregori Warchavchik (1896-1972) no cenário paulista, à rápida passagem de Le Corbusier (1887-1965) pelo Brasil em 1929, e à Revolução de Getúlio Vargas em 1930 – que faria com que surgissem as condições possíveis para que um processo de ruptura acontecesse tanto no ensino acadêmico e na formação do arquiteto quanto na produção de uma arquitetura não apenas moderna, mas dita como “carioca”. E isso se traduziria de maneira emblemática na figura e atitudes do então jovem arquiteto Lúcio Costa (1902-1998), durante os poucos meses em que este ficou à frente da citada instituição como diretor nomeado pelo novo governo central.

Resultante de um longo processo marcado pelo desejo por mudanças, a revolução vitoriosa de Vargas foi um marco da intervenção do Estado no campo econômico-político-cultural que encerraria a República Velha e propiciaria um clima de transformações. Inaugurando um novo período, a Revolução de 1930 traria, segundo Vieira (1984, p. 23), como consequências imediatas: (a) a criação de dois novos ministérios, o do Trabalho, e o da Educação e Saúde, este último sendo entregue ao jurista Francisco Campos, que, por sua vez, escolhe como chefe de gabinete, por sugestão do poeta Manuel Bandeira – personagem catalisador do movimento renovador das artes no Rio de Janeiro –, Rodrigo Mello Franco de Andrade, figura destacada pelas relações com os modernistas de São Paulo e Rio de Janeiro; (b) a escolha de Lúcio Costa – então um recém-formado arquiteto com apenas 28 anos – para direção da ENBA, com a incumbência de reformular o ensino artístico e arquitetônico, o que representaria o início de uma tomada de consciência nas artes plásticas e na arquitetura nunca antes pressentida.

Fossem quais fossem as razões de Francisco Campos, o fato é que a nomeação de Lúcio Costa constitui um episódio peculiar

de uma questão muito mais abrangente, esta sim na base da atitude do Ministro da Educação do governo revolucionário: a reforma universitária. Estava de fato em andamento um processo geral de normatização e regulamentação das instituições de ensino superior, e não uma reforma pontual, especificamente voltada para os problemas da ENBA. Este processo culminou na promulgação do Decreto no. 19.852, de 11/04/1931 – o Estatuto das Universidades Brasileiras –, que criava uma estrutura institucional baseada em órgãos colegiados – o Conselho Universitário (CO), e os Conselhos Técnicos e Administrativos (CTAs) (Pinheiro, s.d.).

A Escola – até então dominada pelo movimento neocolonial, cujo representante máximo era José Mariano Filho (1881-1946) – não contava com nenhum adepto da arquitetura moderna, mas isso não impediu que, assumindo sua direção em 8 de dezembro de 1930, Lúcio Costa fosse o responsável pela implantação de uma reforma que, entre outras coordenadas, visava “aparelhar a escola de um ensino técnico-científico tanto quanto possível perfeito, e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção”. De acordo com Vieira (1984, p. 24), também “pretendia proporcionar ao aluno a opção entre o ensino acadêmico ministrado por professores catedráticos e o ensino atualizado, ministrado por professores de espírito moderno”. Tal “espírito moderno” era, para Costa, conforme ele o conceituaria em 1936, aquilo que daria fim à disparidade existente entre as novas tecnologias disponíveis e a arquitetura produzida até então.

Segundo Costa, o neocolonial defendido por José Mariano era apenas mais um estilo, diferente dos estilos neoclássicos anteriores apenas por conta de suas questões nacionalistas. Sua adoção, segundo Souza (2006, p. 81-82), não atenderia às exigências da “vida contemporânea moderna e internacionalmente articulada, sendo necessária a adoção de uma nova lógica que pudesse afirmar simultaneamente a identidade e a tradição brasileiras”. José Mariano inicia então um duro embate verbal com Costa pelos jornais, em que este último assume que as mudanças de atitudes, de hábitos, de ideias e sentimentos, não poderiam deixar de se manifestar também na arquitetura, e de transformá-la.

Costa optou por ignorar completa e deliberadamente a recém-instaurada estrutura burocrática da escola – cuja implantação constituía o objetivo precípuo de sua nomeação para o cargo – para realizar uma série de mudanças na ENBA. Sem dispensar os antigos mestres⁵, ele montaria uma equipe com novos professores, contratando: para a cadeira de Composição de Arquitetura, Gregori Warchavchik e, como assistente deste, Affonso Eduardo

Reidy (1909-1964), além do arquiteto alemão Alexander S. Buddeüs; para ensinar escultura, Celso Antônio (1896-1984); e, para uma das cadeiras de pintura, o também alemão Leo Putz (1869-1940). Nesta atmosfera transgressora, conforme Vieira (1984, p. 27), seria organizado o Salão de 1931, principal atividade do poder central ligada às artes plásticas no país, que, de acordo com os jornais da época, foi “revolucionário em duplo aspecto, tanto na política quanto na arte”.

José Mariano Filho, irritado pelo fato de que suas reivindicações para a criação no curso de arquitetura de uma cadeira de História da Arte Brasileira não eram atendidas⁶, continuaria a atacar contundentemente Lúcio Costa pelos jornais, em uma verdadeira campanha contra a atuação deste como diretor. O arquiteto continuaria a revidar a todos os ataques, e a polêmica entre os dois culminaria com o desgaste e o afastamento de Costa que, perdendo o suporte ministerial a partir da exoneração do ministro Francisco Campos, assinaria sua demissão em 18 de setembro de 1931.

Ainda que a direção da Escola tenha retornado, em seguida, à sua tradição doutrinária, a preferência pela nova arquitetura foi se impondo gradativamente naquele meio conservador, seja pela conversão dos antigos professores, seja pela adesão de grande parte dos novos, assim como pelo intercâmbio permanente de informações e publicações que passou a acontecer entre os alunos. Souza (2006, p. 107) comenta que a busca de uma explicação para o surgimento da arquitetura moderna brasileira esbarra em um enigma, posto que, de maneira geral, Lúcio Costa e os alunos e professores que com ele se identificaram – e que viriam a ser protagonistas do movimento no Rio de Janeiro – nada deveram ao ensino formal. Daí a frase de Segawa (2002, p. 131): “Fez-se arquitetura no Brasil, apesar das escolas.”

Penso que o sucesso da arquitetura moderna brasileira foi assegurado, parcialmente, pela eficácia da engenharia civil brasileira. Quanto à academia, creio que não se deve menosprezar a tradição da instituição, que é uma descendente direta da Academia Imperial de Belas Artes, inaugurada em 1826. A ENBA, malgrado a manutenção de uma rotina acadêmica anacrônica, praticava os fundamentos clássicos de composição e proporção, fundamentos estes permanentes e também presentes na nova arquitetura. A meu ver, o ingrediente decisivo para o sucesso da empreitada reside, sobretudo, na crença dos jovens no progresso social. A disposição destes em fazer, por sua profissão e pela nova arquitetura, o melhor possível no sentido de contribuir para o bem-estar comum e de participar na construção de um país igualitário, constitui um fator determinante e representa uma enorme concentração de energia

⁵ Segundo Mário de Andrade (*in* Pinheiro, s.d.), Lúcio Costa mostrara “[...] irônica habilidade, que consistiu em não tirar ninguém de seu posto, mas apenas contratar alguns professores novos, que junto à estética antiquada das múmias, mostrassem as orientações modernas da pintura, escultura e arquitetura”.

⁶ Segundo Lúcio Costa sobre Marianno Filho e a questão da criação para este da cadeira que desejava no curso de arquitetura, a única coisa que pudera fazer fora a inclusão “nos cursos de aperfeiçoamento, um de ‘Estudos Brasileiros’ que lhe era destinado, a título de consolo” – ideia inicialmente desenhada por Marianno Filho, mas que acabou sendo aceita (*in* Pinheiro, s.d.).

criativa a fazer face àquela tarefa verdadeiramente difícil e penosa (Souza, 2006, p. 107, tradução minha).

Com sua tomada de posição, portanto, Costa daria impulso a um movimento de renovação que, em sua essência, era progressista e reunia, na base, profissionais respeitados, tanto no sentido de dominarem as técnicas e artes desenvolvidas, quanto no de partilharem preocupações sociais. Segundo Teixeira (1998, p. 29-30), este movimento iria se afirmar, nas décadas seguintes, vinculado a um processo de emancipação, no sentido de encontrar expressões tipicamente nacionais, influenciadas pelas mais modernas tecnologias, assim como a uma busca pela autonomia do ensino de arquitetura, de forma a desatrelar-se da tutela tanto das belas-artes quanto das politécnicas.

Anos 1920-1930: o “fio condutor” de Lucio Costa

Tentei a conquista da América devido a um motivo implacável e a uma grande ternura que dediquei às coisas e às pessoas; compreendi, entre esses irmãos separados de nós pelo silêncio de um oceano, a existência de escrúpulos, dúvidas, hesitações, assim como as razões que motivam o estado atual de suas manifestações, e confiei no dia de amanhã. Sob uma tal luz nascerá a arquitetura (Le Corbusier, 2004, p. 31).

Com o propósito de expor suas ideias sobre os destinos da arquitetura moderna, Le Corbusier empreenderia uma viagem a Buenos Aires, em 1929, sua primeira à América do Sul, onde dez conferências seriam ali organizadas por duas entidades e uma instituição de ensino argentinas. Desde 1925, também Paulo Prado (1869-1943) – membro de uma das famílias mais abastadas da aristocracia cafeeira paulista – já o vinha cercando em Paris para que fosse a São Paulo falar sobre o mesmo tema. Seriam Prado e Warchavchik que organizariam, na ocasião de sua ida a Buenos Aires, sua visita à capital paulista, sendo que o mestre franco-suíço havia previamente tomado a decisão de não falar no Rio de Janeiro, por conta da presença ali de Alfred Agache (1875-1934), então responsável pelos planos de ordenação da cidade. No entanto, devido à insistência de arquitetos e empresários cariocas, enquanto encontrava-se na capital argentina, Le Corbusier mudaria de ideia e aqui viria, fato que nele deixaria uma forte impressão.

Minha cabeça ainda está repleta de América e, até esta manhã (embarquei ontem), não havia infiltração européia alguma nesta massa poderosa de sensações e de espetáculos americanos que, devido ao efeito de meu itinerário e ao crescendo das estações (início de primavera argentina e verão tropical no

Rio), sucederam-se, acumularam-se, superpuseram-se numa pirâmide da qual o Rio era o topo e esse topo era coroado, como um fogo de artifício (Le Corbusier, 2004, p. 15).

Segundo Lúcio Costa (1995), ele já havia tomado conhecimento de Le Corbusier em 1927, mas apenas acidentalmente. A historiografia da arquitetura moderna brasileira, por isso, é categórica ao afirmar que, antes de 1930, o único contato direto de Costa com Le Corbusier se deu através desta conferência proferida na ENBA em dezembro de 1929. No entanto, o arquiteto brasileiro nunca se referiu ao episódio como decisivo, tendo admitido que, “alheio à premente realidade” (Costa, 1995, p. 144), este momento não lhe causaria nenhum efeito imediato em sua maneira de pensar e de praticar arquitetura. Seria somente após seu afastamento da direção da ENBA, em seus quatro anos de “chômage”⁷, entre 1931 e 1935, que ele se deteria a estudar a “densa mensagem, escrita e construída” do mestre franco-suíço. Tal encontro, para Costa identificado como uma “revelação”, o deixaria em “estado de graça”.

As ideias de Le Corbusier tinham tudo para ser recebidas por Lucio Costa como uma verdadeira revelação, porque representavam a oportunidade de ultrapassar (por força de um instrumental teórico inteiramente novo e sofisticado) o internacional-estandardismo que Costa acabara abraçando (em parte por conta própria, em parte por conta do encontro com as ideias de Warchavchik, em parte ainda por conta do clima de guerra santa travada contra Marianno Filho durante a crise da direção da Escola) (Leonídio, 2007, p. 120).

No início da década de 1930, o Brasil vivia a recessão econômica por conta da crise mundial de 1929. Foi também um período de problemas políticos diversos, como a Revolução de 1932 em São Paulo. No Rio de Janeiro de então, a diminuição das atividades no mercado imobiliário e a relativa paralisia do poder público gerou uma retração passageira para os arquitetos. Daí o “chômage” de que fala Lúcio Costa sobre aqueles anos; daí o tempo livre para que seu pensamento se detivesse na tentativa de definição de uma identidade nacional em termos do fazer arquitetônico, do construir, e não mais em função de um suposto espírito nacional, onde os conceitos de “raça”, “povo” ou “gente” falavam mais alto. Bruand já dissera que “os anos de 1931 a 1935 podem parecer, à primeira vista, inócuos; mas foram na realidade essenciais. Não se pode compreender a súbita eclosão produzida a partir de 1936 sem levar em conta a maturação que a precedeu”.

⁷ A palavra “chômage” significa desemprego em francês e é a que certamente foi mais usada por Lucio Costa para descrever o período que vai de meados de 1931 até o final de 1935, início de 1936. Foi um período em que o arquiteto se permitiria experimentações formais nas suas “casas sem dono”, oportunidades ficcionais de familiarização com o léxico e a sintaxe de uma arquitetura dita “moderna”. A realidade que Costa buscava era a da construção civil nacional, com suas técnicas construtivas, materiais de construção e mão de obra disponíveis ou desejáveis no Brasil, em acordo ou desacordo com a realidade industrial do momento. A grande oportunidade do arquiteto defender seus pontos de vista neste período surgiu com uma situação real, em 1934: a concepção do anteprojeto para a Vila Monlevade (Sabará/MG), elaborado no âmbito de um concurso público promovido pela Companhia Belgo-Mineira (Leonídio, 2007, p. 117-123).

O Le Corbusier que serviu de referência para Lúcio Costa em seu período de “chômage”, segundo Leonídio (2007), foi a *Oeuvre Complète 1910-1929*, primeiro volume de sua Obra Completa, publicado em 1929. O livro trazia uma versão sintético-sistemática da obra do mestre franco-suíço, além de mostrar um Le Corbusier mais “adoçado”,

menos aferrado ao “estado de espírito da série” e em todo caso já menos crente nas infinitas possibilidades de uma indústria outrora vista como “possante como uma força natural”. [...] Um Le Corbusier, portanto, mais apto a ser aproveitado por alguém que, como Lúcio Costa, já havia constatado os limites da técnica moderna em um país industrialmente atrasado como o Brasil (Leonídio, 2007, p. 127).

A contribuição de Lúcio Costa, a partir dos anos 1930, para o desenrolar dos acontecimentos que resultariam em uma nova consciência e em novas práticas arquitetônicas em solo brasileiro pode ser atestada pelo caráter reflexivo de seu pensamento, assim como pelas consequências de suas iniciativas. Afirmar ainda Souza (2006, p. 83) que “Lucio Costa foi capaz de compreender as características, ao mesmo tempo particulares e universais da civilização brasileira, e de propor soluções positivas, enraizadas em um ideal moderno próprio aos brasileiros”, tornando-se, para os arquitetos seus contemporâneos, a principal referência, um “Norte”.

Como resultado direto de seu tempo de “chômage”, a produção intelectual de Lúcio Costa logo apareceria: entre 1934 e 1935, ele escreveria “Razões da Nova Arquitetura”, segundo Segawa (2002, p. 81), “[...] a mais completa apologia sobre a modernidade arquitetônica, na perspectiva de transição dos anos 1930, escrita por um brasileiro”. Ali apareceria explícita a admiração do arquiteto carioca por Le Corbusier, quando diz (Costa in Xavier, 1987, p. 31) que, “em determinadas épocas, certos arquitetos de gênio revelam-se aos contemporâneos desconcertadamente originais (Brunelleschi no começo do século XV, atualmente, Le Corbusier)”, neles se concentrando, “em um dado instante preciso, [...] as possibilidades até então sem rumo de uma nova arquitetura”.

Para Costa, então, somente Le Corbusier reunia arquitetura e urbanismo, criando possibilidades de transformação sob o ponto de vista social. Souza (2006, p. 88) considera que as questões sociais anunciadas por Costa incluíam os aspectos regionais, tendo este compreendido que a doutrina corbuseana era a única capaz de “resolver os problemas relativos ao fazer imediato – construtivos e funcionais – assim como de abrir um novo campo de investigações sobre a expressão mais apropriada à realidade brasileira”.

A obra deste [Le Corbusier] transformou-se numa espécie de “livro sagrado da arquitetura”, sistematicamente analisada e integralmente aceita. A sedução que ela exercia pode ser explicada pela unidade do sistema proposto, que partia de

argumentos de ordem econômica e social de um lado, e de argumentos de ordem técnica de outro, culminando numa concepção artística. Seu espírito dogmático atraía os jovens espíritos, um tanto desorientados, na procura de um caminho; oferecia, ao mesmo tempo, um ideal, regras precisas e uma disciplina, que podiam servir de referências e orientar os inseguros passos iniciais (Bruand, 1991, p. 74).

Embora São Paulo tenha sido o lugar das primeiras manifestações do movimento moderno por conta da Semana de Arte Moderna de 1922, foi no Rio de Janeiro da década de 1930 que elas adquiriram vigor e consistência. Mais tradicionalmente portuguesa do que São Paulo, a cidade do Rio de Janeiro, segundo Souza (2006, p. 86), teria manifestações arquitetônicas modernas bastante peculiares, de raízes lusitanas ao mesmo tempo em que ligadas às doutrinas de Le Corbusier, fruto do trabalho das elites intelectuais e dos construtores cariocas, dos esforços daqueles que, depois dos anos 1930, tiveram à sua disposição as condições econômicas, intelectuais e tecnológicas – o concreto armado encontrava-se já plenamente assimilado – para criar uma nova arquitetura.

A sociedade carioca, contudo, entre 1930 e 1950, mostrava-se eminentemente focada na cultura francesa. A preferência pelos costumes, literatura e artes franceses havia sido já caracterizada de forma efetiva desde a chegada da Corte portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, tendo os primeiros sido incorporados pela sociedade local, que os absorvia e reinterpretava, segundo Souza (2006, p. 4), como “os melhores do mundo civilizado”. Daí que a produção dos arquitetos cariocas, muito naturalmente, passaria, do século XIX até os anos 1930, do ecletismo historicista ao neocolonial e ao *art déco*, as primeiras manifestações consideradas modernas, e estes mesmos arquitetos, devido à sua formação acadêmica limitada ao modelo parisiense da *École des Beaux-Arts*, se tornariam profissionais engajados apenas no projeto das edificações, deixando para os engenheiros e empreiteiros a responsabilidade por sua construção.

Em meados dos anos 1930, o Rio de Janeiro era a cidade mais populosa do país. Cosmopolita, atuava ao mesmo tempo como receptora e difusora dos costumes e expressões da cultura brasileira. Como capital da República que era, recebia continuamente os maiores investimentos, sendo que, naquele período, isso se acentuou sobremaneira, principalmente pela entrada do capital estrangeiro e pela reestruturação política iniciada por Getúlio Vargas. No setor da construção civil, investimentos também foram feitos, tanto na construção de imóveis como na melhoria das condições urbanas, prioritariamente no Centro e na Zona Sul.

Nas manifestações da arquitetura moderna no Brasil, a produção carioca foi preponderante, com os arquitetos desempenhando um papel persuasivo na busca pelo pleno desenvolvimento das técnicas construtivas. O reconhecimento da arquitetura moderna brasileira no

âmbito internacional não seria o mesmo sem a excelência das qualidades construtivas de seus edifícios. E tais qualidades, referentes ao “saber construir”, tinham sido diretamente resultantes da colonização portuguesa e de sua transmissão dos conhecimentos empíricos dos antigos mestres das construções navais, religiosas, civis e militares, assim como do ensino formal implantado em fins do século XVIII através da Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho.

Adepto da racionalidade construtiva em suas origens – tal preocupação não era aqui, pois, um fenômeno dito como “novo” –, esse “saber construir” herdado dos mestres portugueses encontraria, no Brasil, o caminho da adaptabilidade ao novo meio. Assim é que exatamente tal adaptabilidade iria facilitar, já no século XX, apesar do relativo atraso industrial, o desenvolvimento aqui da técnica do concreto armado, a mais utilizada no que diz respeito à independência estrutural, um dos pressupostos teóricos da chamada “nova arquitetura”. Daí que se poderia afirmar que a arquitetura moderna brasileira se manifestaria como consequência de um processo de continuidade e não de ruptura.

A compreensão das expressões arquitetônicas e arquiteturais como uma continuidade, e não como um fenômeno novo, exige a aceitação do princípio da autonomia do pensamento e da determinação das intenções e propósitos por parte da sociedade. No caso brasileiro, as manifestações literárias e artísticas [...], entendidas como simples fenômenos, exigiriam a dependência dos fatores externos a fim de tornar possível sua consolidação. Por outro lado, a ideia de continuidade, aqui defendida, se apoia na preexistência de condições temporais e locais, e de fontes intelectuais e materiais, fatores indispensáveis para sua realização (Souza, 2006, p. 5, tradução minha).

A passagem de Le Corbusier pela América do Sul em 1929 representou o início de uma nova fase em sua carreira: era chegado o momento de buscar aplicar, em obras concretas, as ideias preconizadas em seu *Por uma arquitetura*, em 1923, assim como de fazer uso das técnicas modernas de construção até então difundidas. Sem noção, a princípio, da repercussão de suas ideias junto às elites intelectuais espalhadas pelo mundo, o arquiteto se surpreenderia com a acolhida no Brasil, fato que o convenceria de que, segundo Santos (1987, p. 32), “a arquitetura e o urbanismo têm uma missão a desempenhar, levando-o à descoberta de sua própria figura como portadora de uma ‘mensagem’ passível de ser ouvida”. Dava os primeiros passos, então, a constituição em solo brasileiro do ideário moderno, onde, para aquela geração de arquitetos cariocas (e, pelo menos, mais duas outras a seguir), a Le Corbusier coube o papel do “filósofo”. Seria imbuído de tal papel que, naquele momento, Le Corbusier assumiria a “missão”

pela qual, a partir de então, lutaria por toda a sua vida: a de pensar, através da arquitetura e do urbanismo, uma organização social nova, dotada de qualidade de vida e afinada com seu próprio tempo.

A partir desta viagem e durante todo o período em que manteve contatos com brasileiros, Le Corbusier alimentará o desejo de construir no país algo de “grandioso, puro e verdadeiro”, que registrasse as transformações do mundo contemporâneo. Desde 1930, ele já escreve: [...] são vocês do Brasil que podem me dar essa oportunidade (Santos et al., 1987, p. 39).

Em meio à constituição do ideário moderno, as campanhas para a regulamentação das profissões envolvidas com a construção se intensificariam, o que culminaria com a regulamentação nacional para engenheiros e arquitetos em 1933. Tal decreto visava assegurar aos engenheiros e arquitetos a responsabilidade pela construção dos edifícios até então a cargo de leigos, mas não se detém nas questões relativas ao “projeto”, ao qual não se dava, segundo Teixeira (1998, p. 31), nenhuma importância.

Em 1936, a oportunidade almejada por Le Corbusier sete anos antes se tornaria real, quando o governo brasileiro o convidaria para proferir um ciclo de conferências sobre arquitetura e urbanismo, assim como para que opinasse sobre alguns projetos então em andamento. Insistindo em sua contratação profissional para o desenvolvimento de um projeto específico, nesta viagem Le Corbusier se surpreenderia com a afinidade entre suas concepções e aquelas do grupo de arquitetos cariocas com quem trabalharia⁸, ainda que este encontro viesse a revelar, para o mestre franco-suíço, “que sua doutrina conquistara adeptos no Brasil mas que, através deles, trilhava caminhos próprios, ganhando autonomia perante seu criador” (Santos et al., 1987, p. 106). O projeto do Ministério de Educação e Saúde (1937-1943) acabaria sendo o resultado concreto da colaboração de Le Corbusier junto a esse grupo de arquitetos, fazendo-se notar internacionalmente, reforçando no país a influência da tendência corbuseana e alavancando a arquitetura moderna brasileira, cuja clientela que permitiria suas experimentações e a concretização de suas ideias seria, fundamentalmente, a do setor governamental.

Naquela época, ser arquiteto ou “engenheiro-architecto”, como era o nosso título escrito no diploma, era visto pelo grande público com muitas reservas. Quem sabia projetar e construir, como já dissemos, eram os engenheiros e os mestres-de-obras. Nós, arquitetos, principalmente os “futuristas” como éramos chamados, encontrávamos inúmeras dificuldades para poder, através de nossos projetos, criar para o povo a ideia da possibilidade de uma nova arquitetura, a que estava nascendo no Brasil. Queríamos mostrar um novo modo de viver; uma nova técnica de construir. [...] Éramos combatidos pelos mestres-de-obras, pelos engenheiros e pela grande camada

⁸ Oscar Niemeyer (1907-2012), Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Carlos Leão (1906-1983), Jorge Machado Moreira (1904-1992) e Ernani Vasconcellos (1912-1987) eram os arquitetos reunidos à época por Lúcio Costa para pensar o projeto do MES.

mais conservadora da população. Diziam, todos eles, que o que estávamos fazendo era “coisa de moda”, e que não resistiria ao tempo. Diziam, também, que o concreto armado, o responsável pela grande beleza plástica da arquitetura moderna brasileira, que nos possibilitava criar novas formas, não tinha tradição na arquitetura brasileira, na “nossa arquitetura”, como eles chamavam a arquitetura que faziam. O concreto armado, na opinião deles, era só para as grandes obras de engenharia. (Souza, 2006, p. 63-70, tradução minha).

Segundo o arquiteto Alfredo Brito (*in* Souza, 2006, p. 108), pode-se dizer das culturas política e acadêmica dos arquitetos modernos cariocas, excetuando-se Lúcio Costa, que eram inconsistentes e constituíam-se da troca não sistemática de informações sobre as novas tendências, informações estas obtidas em quaisquer revistas importadas da Europa ou então através de relatos de viagem. Devido à tendência nacionalista em vigor, existia no país uma predisposição para nele realizar mudanças mais do que para melhorá-lo. Pela ausência de uma coalizão e de uma formação política sólida, os esforços individuais ou de pequenos grupos seriam dirigidos para a realização de um ideal de progresso coletivo, ainda que muitas vezes de maneira intuitiva e experimental.

Além de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy seriam os arquitetos cariocas mais reconhecidos internacionalmente entre as décadas de 1930 e 1960, com outros nomes, contudo – como os dos irmãos Marcelo (1908-1964), Milton (1914-1953) e Maurício Roberto (1921-1996), além de Henrique Mindlin (1911-1971) –, também integrantes do mesmo grupo de arquitetos modernos cariocas da primeira geração, não tendo obtido, àquela época, a mesma projeção nem o mesmo reconhecimento. Sob o ponto de vista de Souza (2006, p. 5), este fato era devido, entre outros fatores, “à diferença entre os percursos profissionais desses dois grupos”, percursos diferenciados estes que exerceriam uma influência direta sobre as obras desses arquitetos, e que acabariam resultando, para cada um, em expressões próprias. Enquanto Niemeyer, Costa e Reidy foram arquitetos engajados no poder público federal, e suas primeiras obras obedeceram às exigências programáticas de representatividade, constituindo-se em “expressões de caráter fenomenal que transcenderam os limites da forma conhecida anteriormente”, as obras dos Roberto ou de Mindlin, por outro lado, seriam reconhecidas pela contenção expressiva e preocupação executiva.

Com as obras do Pavilhão Internacional de Nova York (1939), do citado Ministério de Educação e Saúde e do Conjunto da Pampulha (1942-1943), o Brasil alcançaria, através da imprensa especializada, entre o início dos anos 1940 e 1950, visibilidade internacional para sua arquitetura moderna, o que comprova a destacada

publicação *Brazil Builds*⁹, de 1943. Será na esfera internacional, e não na nacional, que surgirão as primeiras críticas, e estas se caracterizarão por afirmar que os jovens arquitetos brasileiros haviam realizado sua incursão pela arquitetura moderna apenas por conta dos ensinamentos de Le Corbusier. Resta a pergunta: quais seriam os reais interesses presentes na constituição de uma tal narrativa simplista que, pelo seu total desconhecimento dos fatos e características da civilização brasileira, desconsiderava a manifestação da arquitetura moderna brasileira enquanto fruto “de uma sociedade complexa e evoluída nos domínios da arte e da ciência”, apresentando-a de maneira reducionista e genérica, como um fenômeno novo e dependente da orientação estrangeira?

Sobre tais interesses, Souza responde que “a divulgação da modernidade brasileira como um fenômeno novo, e não como uma continuidade, poderia inicialmente interessar àqueles que a ela pretendiam atribuir valores extraordinários”. E que o Brasil, “por conta de interesses militares e econômicos norte-americanos, conjugados àqueles das elites locais, [...] era tido à época como um aliado emergente”. Para Souza, estabelecer que aquele momento arquitetônico brasileiro representava um fenômeno novo era uma boa estratégia que serviria para “interromper o percurso, em um momento onde não era interessante, econômica e politicamente, a persistência da imagem, e seu desenvolvimento pelo exercício continuado, da capacidade produtiva brasileira, em função da ameaça que isso poderia representar para interesses econômicos futuros ainda maiores”.

[...] não é possível dizer com precisão se houve uma influência unívoca das vanguardas europeias, de que a arquitetura moderna da América Latina tenha sido uma consequência direta da europeia. [...] A demonstração mais clara da existência de um caminho latino-americano próprio para a modernidade são as teorias de Lúcio Costa e a obra da juventude de Oscar Niemeyer. [...] Apesar dos paradigmas formais de Le Corbusier estarem presentes em ambos, estes foram tomados com total liberdade e, inclusive, foram transformados e pervertidos totalmente. [...] A arquitetura moderna brasileira se distinguirá da europeia por uma vontade mais decidida de caracterização de cada edifício, pela expressão dos traços distintivos de cada programa mediante o uso imaginativo do repertório moderno e pela relação com a paisagem (Montaner, 2001, p. 25-26).

Pelo exposto, pode-se dizer, portanto, que as ideias de Le Corbusier serviram para Lúcio Costa como um ponto de reflexão durante seu período de “chômage”, quando então foram lidas pelo arquiteto carioca, estudadas e reinterpretadas, no interesse de aqui fazer surgir, a partir das especificidades da realidade brasileira, uma arquitetura “nova”, afirmativa de seu caráter nacional, ao mesmo tempo em que afinada com as demandas e as tecnologias

⁹ *Brazil Builds Architecture New and Old, 1652-1942*, de Philip Goodwin, foi uma publicação realizada pelo MoMA que tinha por objetivo inventariar a arquitetura brasileira.

de seu tempo: uma arquitetura moderna que seria, definitivamente, “à moda brasileira”. Essa especificidade encontraria sua tradução (Martins, 1995, *in* Souza, 2006, p. 6) numa trama narrativa que, ao longo dos períodos de constituição, consolidação, estabilização e de crise da arquitetura moderna brasileira, tomou para si o papel representativo de linguagem oficial para um Estado totalitário, não rompeu com a tradição construtiva brasileira do passado colonial e sim com o ecletismo de um passado recente, e desenvolveu uma certa “estratégia de omissão” em que fatos e nomes eram abandonados quando tornavam mais difícil a interpretação pretendida. Associando essa narrativa a Le Corbusier, Costa, estrategicamente, daria a essa “nova” arquitetura (Conduru, 2000, *in* Batista, 2008, p. 100-101) as raízes latinas de que esta precisava para fazer com que o brasileiro culto com ela se identificasse mais facilmente.

Ao estabelecer um ideário e conferir diretriz e ação próprias à atividade profissional e à educação, o movimento moderno na arquitetura conquistou identidade e autonomia, unificou a comunidade de arquitetos e se constituiu em referência hegemônica no período entre as décadas de 30 e 70. Assim, estabelecidas as suas práticas e reforçado o conjunto, é também criado um sistema que se autoalimenta e que, saturando profundamente a consciência de um grupo ou de uma sociedade, acaba por se constituir na única visão de realidade (Teixeira, 1998, p. 36).

Arquitetura moderna carioca e engenharia: em busca pela diferença em solo nacional

Marcelo [um dos irmãos Roberto] afirma [em 1956, em uma entrevista concedida ao Jornal do Brasil] que não existem mais rivalidades entre os arquitetos e engenheiros no Brasil, como havia vinte anos antes (1934). Aquela época, os engenheiros civis se viam como politécnicos, acreditando que a arquitetura não era nada mais que um ramo da engenharia civil. Hoje, os engenheiros de estruturas e de instalações sabem que são especializados. Assim é que são amigos e colaboradores dos arquitetos (Souza, 2006, p. 124, tradução minha).

Período de grandes mudanças sociais e políticas no país, e também – é o que aqui estamos atestando – de efervescente fomentação de ideias sobre distinções entre campos profissionais no Rio de Janeiro, a primeira metade dos anos 1930 veria a regulamentação da profissão de arquiteto a nível nacional, quando a titulação deste ainda era de “engenheiro-architecto”. O Decreto Federal nº 23.569, de 1933¹⁰, a regulamentou, assim como ao exercício legal da profissão do engenheiro, após muitos esforços para evitar a concorrência desleal de vários “pseudoprofissionais” não habilitados, cuja atuação irregular em atividades específicas da classe era um problema antigo no Brasil, que vinha desde os tempos coloniais. Somente o aparecimento de especializações na engenharia – concreto armado

e eletricidade, mais especificamente, no início do século XX – acabaria por afastar os “estranhos” ao meio, que não se mostravam capazes de lidar com as novas técnicas.

Esse mesmo decreto, entre outras coisas, estabeleceria a exigência sobre a titulação acadêmica, a obrigatoriedade de placa identificativa em quaisquer obras, nele sendo criado o Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura – CONFEA, com sede no Rio de Janeiro, e também o Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura – CREA, com sedes espalhadas por várias capitais. Tais órgãos tinham como atribuição a fiscalização do exercício profissional, podendo inclusive aplicar penalidades por infrações aos dispositivos do decreto, e seus membros seriam profissionais habilitados, indicados pelo governo, por escolas federais de engenharia e por associações de classe. Seriam, então, também criados o registro profissional no Ministério de Educação (então Ministério de Educação e Saúde – MES) e a carteira profissional, documento expedido pelo CREA e que substituiu o diploma, para todos os efeitos. São discriminadas as atribuições dos engenheiros civis, industriais, eletricitas, mecânicos, de minas, geógrafos e agrônomos, e também dos arquitetos, embora se reconheça a necessidade de uma futura revisão, contando com novas especializações que atenderiam ao “progresso da técnica, da arte ou do país” (Telles, 1984, p. 699).

Ressalte-se aqui que, antes mesmo dos anos 1930 em foco, arquitetos e engenheiros já haviam buscado se reunir em grupos distintos, representativos para cada classe. O *Instituto Polytechnico Brasileiro*, por exemplo, fundado em 1862, pode ser considerado a mais antiga associação de engenheiros do Brasil, embora não fosse uma associação de classe propriamente e sim um centro de estudos e debates técnicos e científicos, contando entre seus membros com técnicos de outras áreas. Associação de classe mais importante foi o *Clube de Engenharia*, fundado no Rio de Janeiro em uma reunião realizada em 24 de dezembro de 1880. De acordo com a ata dessa sessão inaugural – assinada pelo número à época considerável de 280 pessoas –, o clube tinha por objetivo “criar uma associação composta de engenheiros nacionais e estrangeiros, e de industriais, que se interessam pelos muitos e variados ramos da engenharia”. O clube seria, segundo Telles (1984, p. 679), “um ponto de reunião para engenheiros, industriais, fabricantes, etc., um excelente meio de facilitar os negócios e, ao mesmo tempo, um foco onde as questões técnicas se discutirão, resultando portanto esclarecimento delas, de todo conveniente, principalmente quando submetidas à opinião pública”.

Bastante significativa é a criação do IAB, Instituto dos Arquitetos do Brasil, inicialmente criado em 26 de janeiro de 1921, quando apenas 27 arquitetos se reuniram

¹⁰ A profissão de agrimensor já se encontrava regulamentada desde 1887, provavelmente por conta de disputas judiciais pela posse de terras, que forçaram a justiça “a afastar os indivíduos não habilitados nos trabalhos de levantamento e demarcação de terras” (*in* Telles, vol. 2, 1984, p. 693).

para lançar as bases de sua primeira associação de classe. Naquele momento, após a remodelação da então capital federal, fez-se “oportuno um movimento de coordenação entre os elementos da incipiente família dos arquitetos; [...] um trabalho sistemático em prol dos interesses superiores da [...] profissão, tornando-a conhecida do público e das autoridades” (Vasconcelos Junior, 1936, p. 43). Enfrentando dificuldades de aceitação junto aos próprios colegas e divisão destes com a criação de outro grupo (Sociedade Central de Arquitetos), o IAB somente se tornaria uma unidade em 12 de agosto de 1924, fazendo-se crescer, na década seguinte, a partir da visibilidade e importância que ganharia, no Rio de Janeiro e no exterior, o projeto moderno de Lucio Costa para a arquitetura brasileira.

No movimento moderno, a preocupação com a distinção entre arquitetos e engenheiros era de importância estratégica, pois havia o interesse em caracterizar as especificidades das duas áreas de atuação e garantir os direitos de cada um dos profissionais. O caráter da arquitetura moderna brasileira surgiria da necessidade de uma clara explicitação de seus objetivos, e a partir desse contexto seria formatado. Aos arquitetos envolvidos no movimento interessava sobremaneira a definição de seu próprio objeto, seus princípios e fundamentos, sua formulação e a imprescindível transposição dessa formulação para o ensino.

O movimento moderno na arquitetura surgiu como um ideal e com regras precisas. Através da profusão de seus preceitos, visaria também disciplinar a produção arquitetônica. Este movimento encontrou no Brasil um terreno fértil para sua germinação. Os arquitetos, com atuação restrita frente ao hegemônico mercado de trabalho voltado para os engenheiros civis, necessitavam de um novo mote e uma nova referência para organizar e valorizar suas atribuições. Assim, o movimento moderno é assumido e difundido pelos jovens arquitetos como o movimento que permitiria a libertação das antigas armaduras (Teixeira, 1998, p. 37).

Seria durante a reorganização do IAB – Instituto dos Arquitetos do Brasil – a nível nacional, em 1944, que no Brasil se ampliaria o debate para uma efetiva separação entre engenharia e arquitetura e, como consequência, para uma reforma efetiva dos currículos de ensino nas escolas. Havia a preocupação em demarcar a independência do projeto em relação à construção, ressaltando o valor intelectual dessa produção dos arquitetos e retirando-a do envolvimento com disputas comerciais, preocupação esta que visava “constituir a especificidade da profissão, sua imagem e importância”. A identificação dos atributos próprios da profissão e a necessidade de se contrapor vigorosamente à cultura anterior do modelo determinariam a ênfase com que se encariaria a criatividade no ensino de projeto: foram – e, ainda hoje, são – a base do método didático a que se esperava chegar.

Encarando a questão da criatividade como “originalidade” e “invenção”, a arquitetura e seu ensino se

vinculariam a uma certa “excepcionalidade”, herança com certeza do período dos estilos “históricos” e que se tornaria um valor atribuído por seus primeiros críticos – no circuito internacional, entre os anos 1940 e 1950 – também à própria arquitetura moderna brasileira, já que a maior parte dos projetos, ou aqueles que tiveram maior repercussão, eram de caráter institucional, e vinculados à monumentalidade e à exceção.

[...] a produção do arquiteto, nas relações sociais vigentes, está mais vinculada à produção da forma simbólica relacionada aos usos funcionais, institucionais, mercadológicos, políticos, religiosos e outros, do que nas necessidades normais do cotidiano (Meira, 1994, p. 91-92).

Desta forma se iria constituindo, no Brasil, pois, a ideia de que a arquitetura enquanto disciplina era mais aprendível do que ensinável, e precisava, necessariamente, de certo dom. A insistente exaltação do gênio de Niemeyer, feita por Lúcio Costa, confirma essa ideia, ao associar a palavra ao sentido de “talento”, qualidade que a arquitetura moderna brasileira em tese requereria para alcançar seu brilho e esplendor. Com isso, pode-se dizer que Costa dificultaria a que a dimensão do projeto construtivo no Brasil, ainda naquele momento, conseguisse superar, e assim retraindo, o condicionamento artístico ocidental que sempre dera primazia ao “eu” do artista-criador. Outrossim, seria desta forma, usando do atributo da “excepcionalidade” para caracterizar o arquiteto moderno da dita “escola carioca”, que Lúcio Costa estabeleceria – fundamentalmente no Rio de Janeiro – uma distinção aparentemente indiscutível com os engenheiros, pela qual forjaria o projeto como algo independente da construção e das lides comerciais que lhe eram inerentes.

A título de conclusão

Vimos, ao longo de nosso artigo, que, originalmente unidos por um programa comum, arquitetos e engenheiros acabam por distinguir-se conforme ganham especificidade o foco de sua formação e as condições para o exercício de sua prática. Foi digna de nota – ainda que não determinante, constatamos – a vinda de Le Corbusier à América do Sul em 1929, cuja passagem pelo Brasil e respectiva palestra na ENBA não teria reverberação imediata – Lucio Costa assim assume –, mas semearia, no mestre franco-suíço, o interesse estratégico de retornar, o que aconteceria em 1936, este sim um ano ímpar para a implantação e experimentação da arquitetura moderna no Brasil.

Provamos ter sido inegável, contudo, a importância de Lucio Costa enquanto diretor da ENBA, entre 1930 e 1931, quando, assumindo o desafio de reformular o ensino das artes e da arquitetura, daria início a uma conscientização do moderno sem precedentes nos dois campos,

influenciando estudantes que acabariam por se tornar parte, na historiografia, da primeira geração de arquitetos modernos da arquitetura moderna brasileira.

Os anos de *chômage* de Lucio Costa – 1932 a 1935 – foram também determinantes para a demarcação de uma distinção entre arquitetos e engenheiros, ainda que esta viesse a ocorrer mais claramente só em fins dos anos 1950. Fruto de suas reflexões teóricas naquele período inicial de mudanças, a arquitetura moderna brasileira passaria a ter um “fio condutor” logo em seu nascedouro, que alinharia diferenças conceituais e referenciais entre arquitetos em prol de uma identidade nacional, ansiada à época. Assim “coesa”, a classe ganharia visibilidade e força de representação, enquanto sua produção alcançaria consagração e reconhecimento, dentro e fora do país. O IAB, em 1944, sob o pretexto de sua reorganização a nível nacional, receberia, por conta disso, o destaque que a classe dos arquitetos então passara a exigir.

Sabemos, hoje, que a visão unívoca definida por Lucio Costa para a arquitetura moderna no Brasil mal representava uma unidade entre os arquitetos modernos integrantes da “Escola Carioca”. Na verdade, escondeu uma arquitetura que sempre fora pluralista. No entanto, concluímos que seu *constructo* serviu muito bem à disseminação da ideia de separação de campos profissionais em larga escala, ainda que esta não tivesse sido sua real intenção. O que estava em jogo, naquele momento, era a criação de um “caráter” nacional claramente distinto para a arquitetura moderna do Rio de Janeiro, permitindo-lhe a explicitação de seus objetivos em termos nacionais. E isso foi, sem dúvida, conseguido, através de uma atenção que cada vez mais se voltava para a especificidade, imagem e relevância da profissão.

Neste sentido, podemos aqui citar seu texto “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, de 1951. Nele, Costa afirmaria ser a arquitetura um produto resultante da “excepcionalidade” de um arquiteto, uma “personalidade capaz de captar possibilidades latentes”, possuidor de uma “formação e mentalidade genuinamente cariocas” cuja linguagem arquitetônica radicalmente explorava as possibilidades plástico-formais da nova técnica do concreto armado (Costa, 1995, p. 170). Este fora o caminho do sucesso até então alcançado. Sem o engenheiro, contudo, e seu domínio do cálculo estrutural, isso não teria sido possível. Afinal, o que seria de Oscar Niemeyer, àquela época, sem Joaquim Cardozo?

Assim complementar, abrindo a ambos uma parceria profícua, seria estabelecida a distinção entre os arquitetos modernos da “Escola Carioca” e os engenheiros, naqueles anos 1950: os primeiros exercendo livremente seu papel de inovadores que desvendam “o mundo formal ainda não revelado”; os últimos assumindo como atributo a competência técnica e construtiva, pela qual viabilizariam o “fazer”, o tornar realidade o ousado risco do “gênio criativo nativo” (Costa, 1995, p. 170).

Fechando este artigo, mas desejando estender nosso olhar um pouco mais à frente, para o início da década seguinte, algo a dizer sobre arquitetos e engenheiros, e sobre o que ambos ainda iriam empreender juntos entre prancheta e canteiros de obra. Uma voz distante – do arquiteto Georges Candilis, discípulo de Le Corbusier e integrante de uma nova geração de arquitetos modernos surgidos com o pós-guerra na França – serve como testemunho de uma distinção que seguirá sendo feita através de complementaridades, acrescidas da ampliação de possibilidades em arquitetura advindas de uma troca cada vez mais plena de competências.

A condição de um arquiteto que trabalha por si só está ultrapassada. Ele precisa criar uma equipe que trabalhe em completa comunhão de idéias, feita de homens possuidores de caráter; de virtudes, de competências diversas e complementares, e que traga um enriquecimento pessoal a mais para cada um (Candilis, 1977, p. 195, tradução minha).

Referências

- BATISTA, A.J. de S. 2008. *Os Irmãos Roberto: por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade*. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação de Mestrado. PUC-Rio, 262 p.
- BRUAND, Y. 1991. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 400 p.
- CANDILIS, G. 1977. *Bâtir la vie: un architecte témoin de son temps*. Paris, Éditions Stock, 314 p.
- CONDURU, R. 2000. *Ilhas da razão: Arquitetura racionalista do Rio de Janeiro no século XX*. Niterói, RJ. Tese de Doutorado. UFF, 389 p.
- COSTA, L. 1995. *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 608 p.
- FRANCASTEL, P. [s.d.]. *Arte e técnica, nos séculos XIX e XX*. Lisboa, Edição “Livros do Brasil”, Coleção Vida e Cultura, 350 p.
- GOODWIN, P. 2011. *Brazil builds architecture new and old, 1652-1942*. Charleston, Nabu Press, 214 p.
- LE CORBUSIER. 2004. *Precisões*. São Paulo, Cosac & Naify, 296 p.
- LEONÍDIO, O. 2007. *Carradas de razões: Lúcio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)*. Rio de Janeiro/São Paulo, Ed. PUC-Rio/Loyola, 352 p.
- MARTINS, C.F. 1995. A construção da narrativa na historiografia da arquitetura moderna brasileira. *Revista Pós: O estudo da História na formação do arquiteto*, 1(n. especial):91-95.
- MEIRA, M.E. 1994. Da forma ao conteúdo – A educação de arquitetos e urbanistas no Brasil. *Projeto*, São Paulo, Projeto Editores, 177:91-92.
- MONTANER, J.M. 2001. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 272 p.
- NOBRE, A.L. 2008. *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970)*. Rio de Janeiro, RJ. Tese de Doutorado. PUC-Rio, 230 p.
- PEREIRA, M.A. 1982. Universidade brasileira, reforma e democratização. *Projeto*, 36:7-11.
- PERSITZ, A. [s.d.]. *Brésil: Architecture Contemporaine*. Boulogne, Édition de l'Architecture d'Aujourd'hui, 154 p.
- PEVSNER, N. 2005. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo, Companhia das Letras, 440 p.
- PINHEIRO, M.L.B. [s.d.]. Lúcio Costa e a Escola Nacional de Belas Artes. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Maria%20Lucia%20Bressan%20Pinheiro.pdf>. Acesso em: 04/07/2012.
- SANTOS, C.R. dos; PEREIRA, M.C. da S.; PEREIRA, R.V. da S.; SILVA, V.C. 1987. *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo, Tessela, Projeto Editora, 320 p.

- SEGAWA, H. 2002. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 224 p.
- SOLÀ-MORALES, I. de. 2003. *Inscripciones*. Barcelona, Gustavo Gili, 272 p.
- SOUSA, A. 2001. *O ensino da arquitetura no Brasil Imperial*. João Pessoa, Editora Universitária-UFPB, 104 p.
- SOUZA, L.F.M.C. de. 2006. *Les Frères Roberto, architectes: bâtiments d'habitat collectif construits à Rio de Janeiro, 1945-1969, Volume I (Texte)*. Paris, França. Tese de Doutorado. Université Paris I Panthéon-Sorbonne, UFR Histoire de L'Art et Archéologie, École Doctorale en Histoire de L'Art, 240 p.
- TEIXEIRA, K.A. 1998. *A arquitetura moderna no Brasil e a educação do arquiteto*. São Paulo, SP. Dissertação de Mestrado. PUC-SP, 174 p.
- TELLES, P.C. da S. 1984-1983. *História da engenharia no Brasil: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro, Clube de Engenharia/Clavero Editoração, 2 vols.
- VASCONCELOS JUNIOR, A. de. 1936. Boletim nº 1. *Arquitetura e Urbanismo (IAB)*, 1(1):43.
- VEYNE, P. 2008. *Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 286 p.
- VIEIRA, L.G. 1984. *Salão de 1931: marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 164 p.
- XAVIER, A. (org.). 1987. *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo, Pini, Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas, 392 p.

Submetido: 27/08/2012

Aceito: 30/05/2013

Marise Ferreira Machado

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Pós-Graduação em Arquitetura

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Av. Pedro Calmon, 550, Sala 433, Cidade Universitária
21941-901, Rio de Janeiro, RJ, Brasil