

LAURO CAVALCANTI



45571

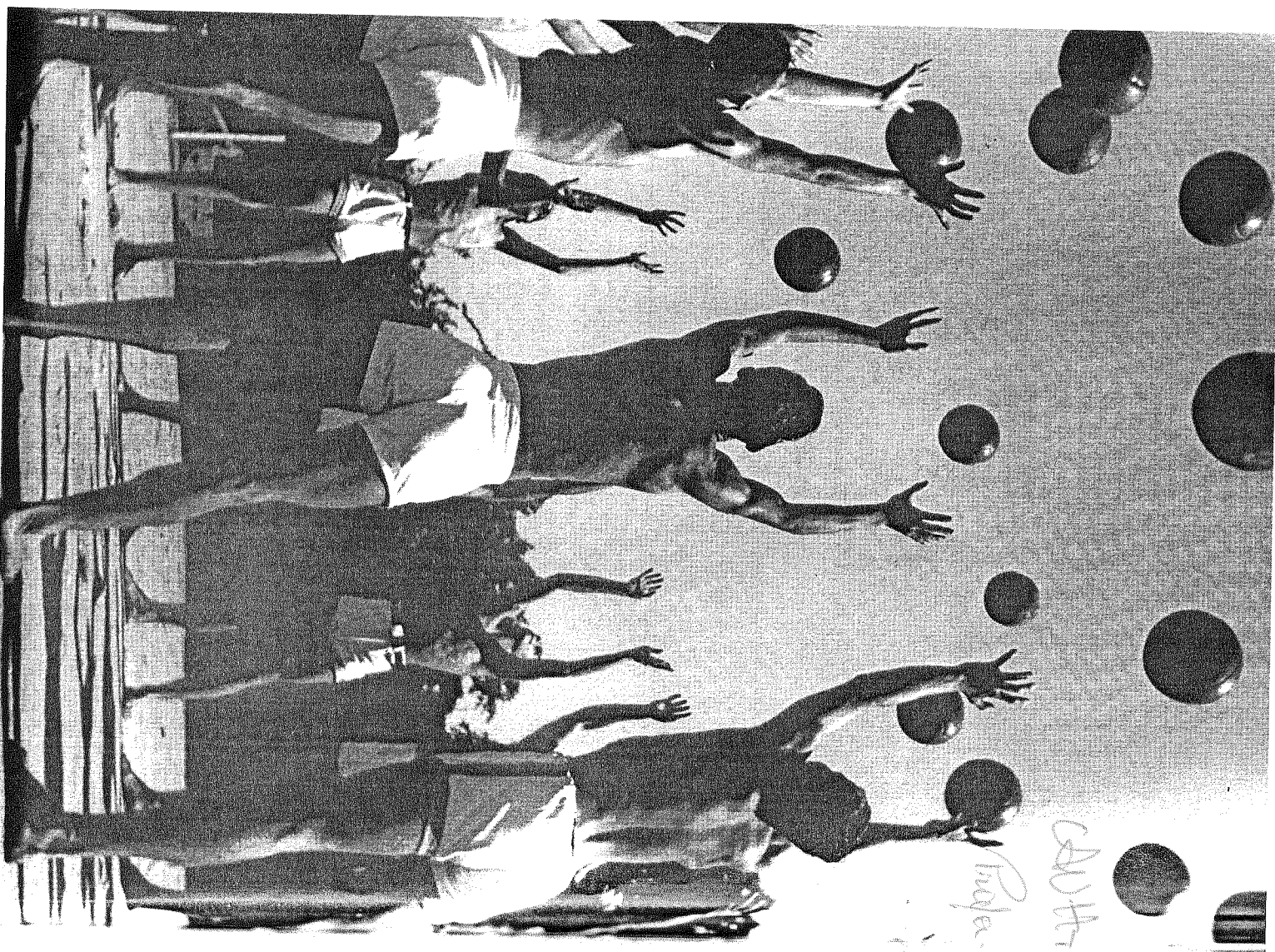
CAVH 536/14

Prof. Ana Romana

## Moderno e Brasileiro

A história de uma nova linguagem  
na arquitetura (1930-60)

Inclui mais de 130 fotos e desenhos



Jorge ZAHAR Editor  
Rio de Janeiro



[PARTE I] **MINISTÉRIOS, O MINISTÉRIO**

“O edifício é tão imponente como o ministro. É tão econômico como sua administração, útil, eficiente e barato. Está representando magnificamente a mentalidade do Sr. Artur de Souza Costa, assim como o da Educação projeta o espírito do Sr. Gustavo Capanema.”

J.S. MACIEL FILHO

“O novo edifício do Ministério da Fazenda”  
A Noite, Rio de Janeiro, 30 mar. 1943

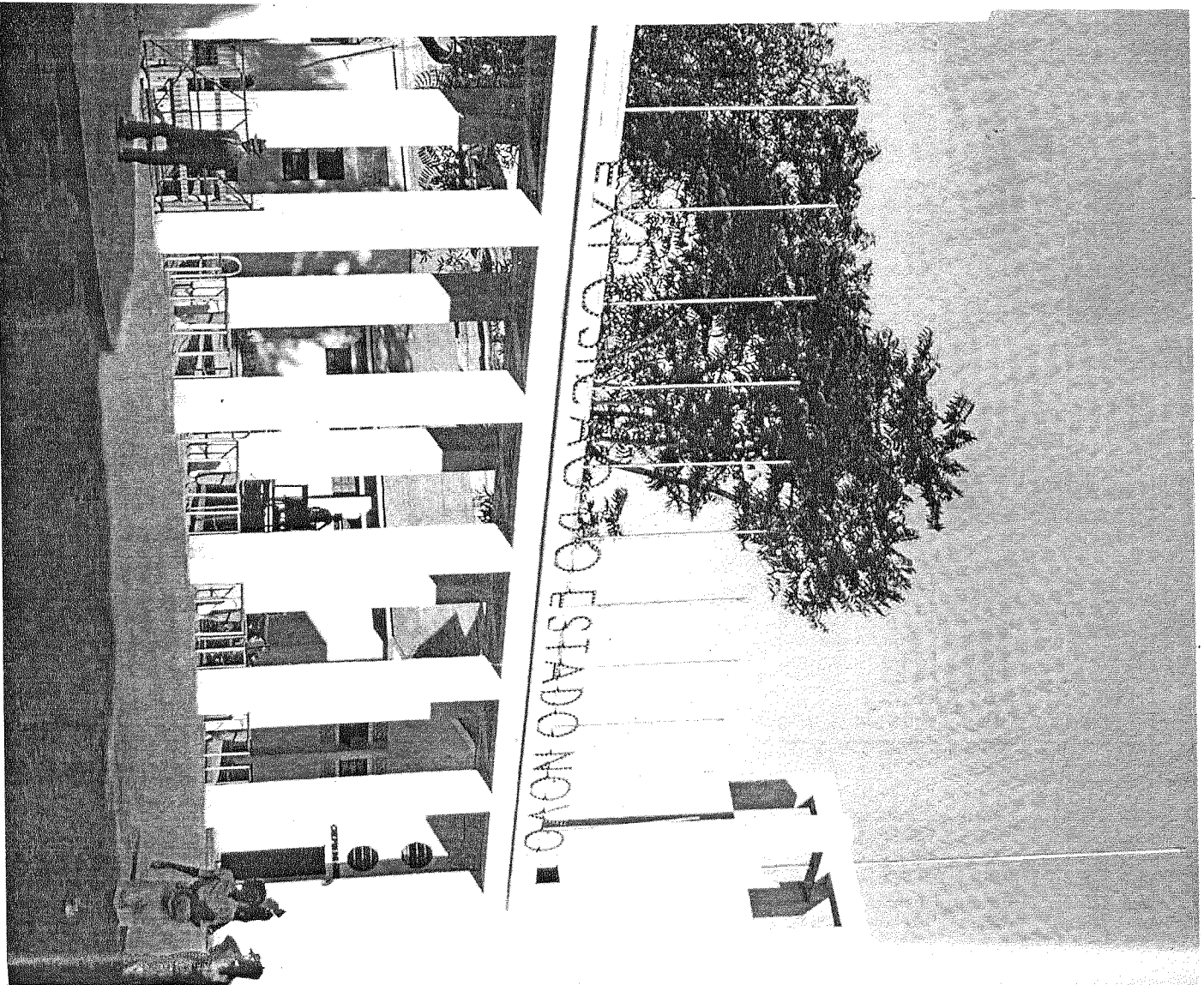
## Panorama Geral

Em 1938, foi inaugurada a Exposição Nacional do Estado Novo, buscando realizar, “ao alcance do homem de rua”, uma “síntese da vida brasileira” e das realizações do Governo Federal efetuadas desde 1930.

Dividida em vários setores, a mostra apresentava, como uma de suas maiores atrações, as maquetes e plantas dos novos edifícios que estavam sendo realizados “no programa de construção de grandes prédios públicos destinados a centralizar as diferentes repartições de cada departamento de Estado” (*Revista do Serviço Público*, outubro de 1938). Tão forte quanto os motivos de ordem prática era o desejo governamental de uma atuação arquitetônico-urbanística exemplar na capital da República:

... incumbido como é o Governo de auxiliar, fomentar e ampliar, com seu concurso, o patrimônio da arte do país, justo é que se inclua entre outras obrigações *a de espalhar pela cidade palácios e monumentos que, pelas características arquitetônicas e artísticas, pelo aspecto grandioso que possam apresentar, venham a servir de exemplo às iniciativas particulares, atestem o grau de cultura do povo e estejam, enfim, à altura do renome que tenham adquirido nossas cidades como centros de civilização, de progresso e de riqueza.* (*Revista do Serviço Público*, janeiro de 1939, grifos meus)

São construídas, à época, buscando “alhar às preocupações de ordem estética as do interesse administrativo”, as sedes dos ministérios do Trabalho (1936/38), Educação e Saúde (1936/1943), Fazenda (1938/43), o da Marinha (1934/38) e o da Guerra (1938/42), além dos novos prédios da Central do Brasil (1936/40), da Alôndega (1939/41), do Entrepósito de Pesca (1936/39) e o Palácio do Jornalista, sede da ABI (1936/38), edifício que, embora pertencente à associação de classe, foi todo realizado com crédito especial do Governo.



Pórtico da  
Exposição do  
Estado Novo, Rio  
de Janeiro, 1938.

Estava sendo criado um “mercado de obras públicas”, distinto daquele da República Velha, restrito a teatros, bibliotecas e palácios (cf. Bruand: 1981). A prefeitura carioca se alava às preocupações federais de remodelação da capital, convocando o urbanista Alfred Agache para elaborar o novo plano da cidade. Multiplicavam-se propostas como a de José Marianno: “Uma série de belos monumentos, fachadas amplas (50 a 100 metros), plantados em blocos isolados por gramados. No centro da grande composição ficaria o Palácio do Parlamento, e em torno os ministérios. Os grandes edifícios públicos voltados, em fachada, para a mais bela baía do mundo.” (*Diário de Notícias*, 16 abr 1936)

As sedes ministeriais de Educação, Trabalho e Fazenda foram edificadas em terrenos vizinhos, na Esplanada do Castelo, a maior área urbana criada, à época, pela prefeitura do Rio. Acompanhar as discussões e examinar os vínculos sociais e alianças por ocasião de suas construções ajuda a mostrar como os modernos conseguiram impor seus cânones estéticos, suplantando seus concorrentes e certa predisposição contrária a esse estilo – expressa na orientação da Diretoria do Patrimônio da União de “evitar o moderno extremado, por não ser próprio para repartições públicas” (*Revisão do Serviço Público*, abr/mai 1939).

Quais eram, afinal, tais concorrentes? Como se organizava o panorama das edificações? Até a virada do século XIX, o mercado de construções era dominado por mestres-de-obra, geralmente pedreiros de nacionalidade ou origem lusitana, que executavam “quase todas as casas do centro da cidade, com suas fachadas semelhantes alinhadas mas sem uma solução de continuidade de ambos os lados da rua...” (Bruand: 1981). Arquitetos vindos da Europa ou, em minoria, formados pela Escola Nacional de Belas Artes, dedicavam-se a construir prédios públicos e casas para as camadas dominantes em estilo “ecletico” – referido aos mais variados estilos pretéritos: neogrego, neo-romano, neobarroco, alusões ao renascimento italiano, ao segundo império francês e assim por diante.

No início do século XX, a disputa pelo campo da construção é objeto de maior empenho dos arquitetos, que logram estabelecer algumas regras para o seu funcionamento. A atividade é regulamentada através de registro obrigatório para construir: a prefeitura carioca concede aos pedreiros portugueses licença para edificar, sob o título de arquiteto-construtor. É criado, por volta de 1900, no Rio de Janeiro, o Setor de Censura de Fachadas, ocupado por arquitetos indicados diretamente pelo prefeito, através do qual é exercido o controle estético das novas edificações (um setor similar foi, posteriormente, criado na prefeitura de São Paulo; a primeira casa moderna, construída em 1923 por Marchavchik para si e sua mulher, Mina Klabin, teve de ser

desenhada com inexistentes ornatos e molduras a fim de obter a aprovação da prefeitura paulistana). Somente em meados dos anos 30 – período no qual os acadêmicos passam de dominantes a dominados no campo arquitetônico – são extintos os setores de censura de fachadas no Rio e em São Paulo.

A abertura da avenida Central, em 1903, promovida pelo então prefeito carioca Pereira Passos, marca uma vitória dos arquitetos ecléticos: é lançado um concurso público para a construção das novas edificações restrito aos arquitetos-engenheiros formados na Escola de Belas Artes (ver, a esse respeito, Rosso del Brenna: 1985).

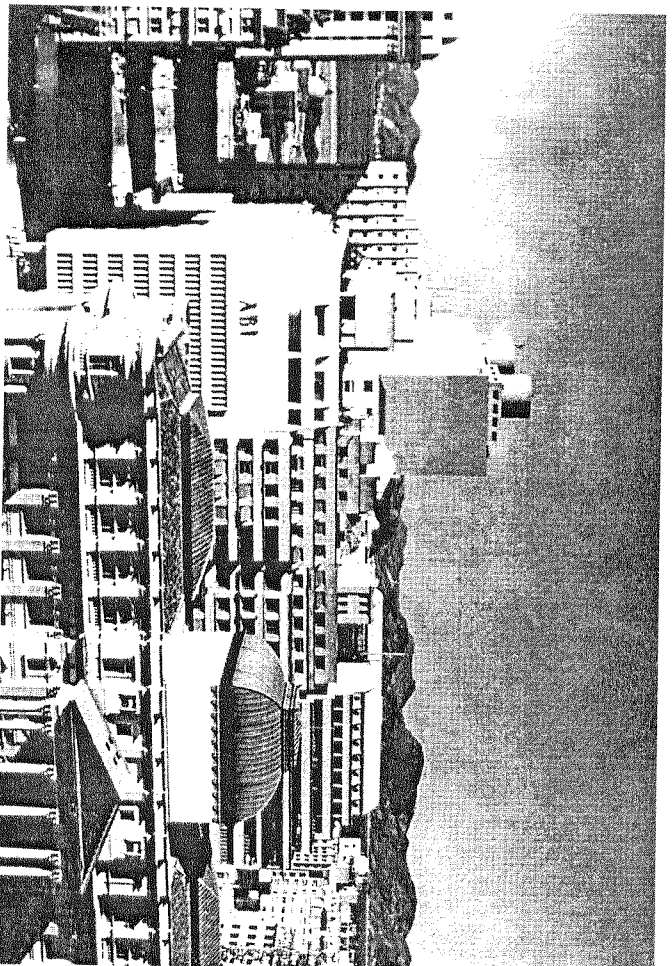
A vitória desses arquitetos configurou a imposição de um padrão estético. Numericamente, era muito maior, no Rio e em São Paulo, a presença de construções feitas por mestres licenciados. Até meados da década de 1920, os cursos – Politécnico, em São Paulo, e Belas Artes, no Rio – produziam poucos profissionais que se associavam para projetos específicos ou, mais comum, trabalhavam nos grandes escritórios de arquitetura e construção. No Rio, o escritório de Heitor de Mello, professor de composição na Escola de Belas Artes, era o mais prestigioso e ativo no período de 1898 a 1920, tanto no que diz respeito a prédios públicos quanto particulares (após sua morte, em 1920, assumiram a chefia o seu genro, Archimedes Memória, e F. Cuchet, igualmente professores de composição no Belas Artes; Lucio Costa estagiou no escritório de Heitor de Mello quando este ainda era vivo). Outros escritórios cariocas de relevo eram os de Robert Prentice & Floderer e o de Riedlinger, dedicados, principalmente, à construção de moradias para camadas médias altas, e o de Santos Maia, especializado em prédios de escritórios comerciais (para mais detalhes sobre os ateliês da época, ver Bruand: 1981 e Costa: 1980). O panorama em São Paulo não era muito diverso, estando a atividade arquitetônica “dominada por dois ou três grandes escritórios de arquitetura e construção, como os de Ramos de Azevedo (depois Severo & Vilares), de Pucci, de Bianchi, da Sociedade Comercial e Construtora etc.” (Lemos: 1989).

A Escola Nacional de Belas Artes havia formado, de 1890 a 1900, somente três arquitetos. De 1901 a 1929, 37 profissionais. De 1930 a 1939, graduaram-se 344 arquitetos (48 em 1930; 56 em 1931; 58 em 1932; 68 em 1933; 59 em 1934; 17 em 1935; oito em 1936; dois em 1937; nenhum em 1938 e 28 em 1939, segundo relatório do diretor da Enba, Augusto Bracet, ao ministro Capanema, em 4 nov 1940. Arquivo Capanema, CPDOC/FCV).

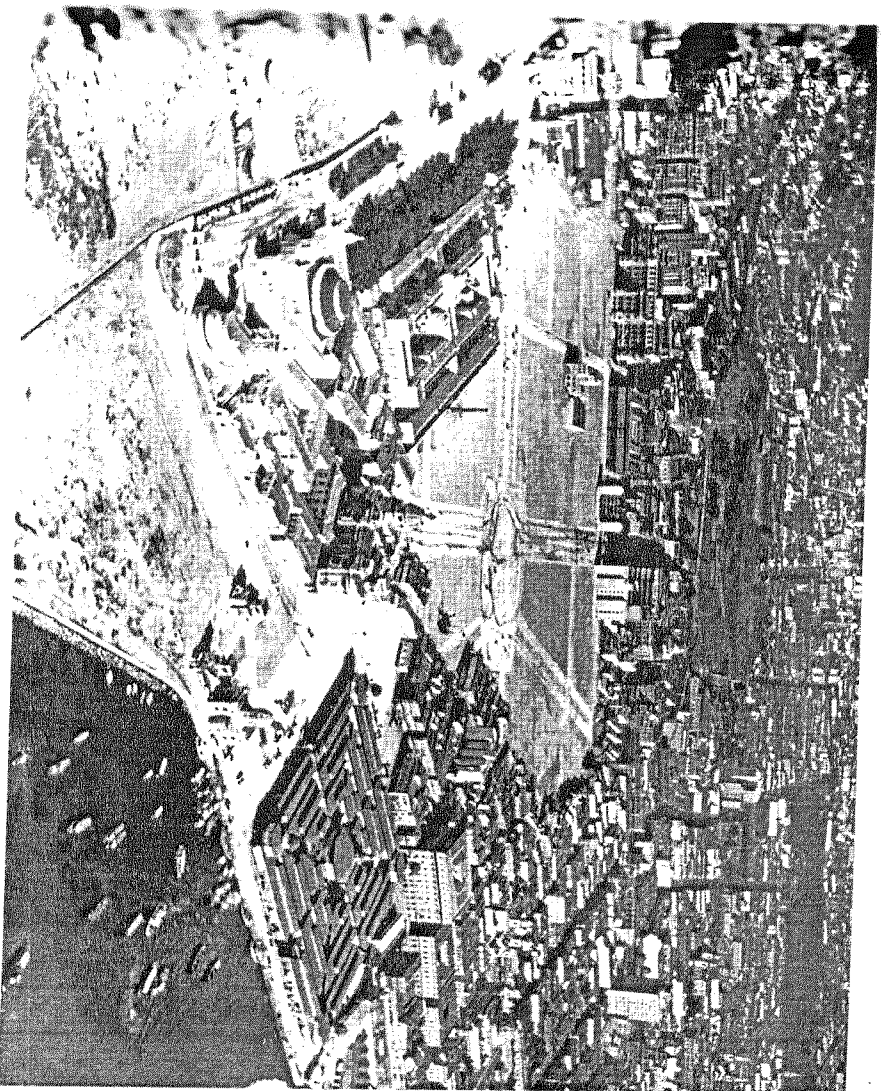
Em 11 de dezembro de 1933, a profissão de arquiteto é regulamentada através do Decreto-lei n.23.569 da Presidência da República. A década de 1930 assinala, portanto, a expansão das atividades e a oficialização da profissão de arquiteto; é nesse momento que se travam os embates, dentro de



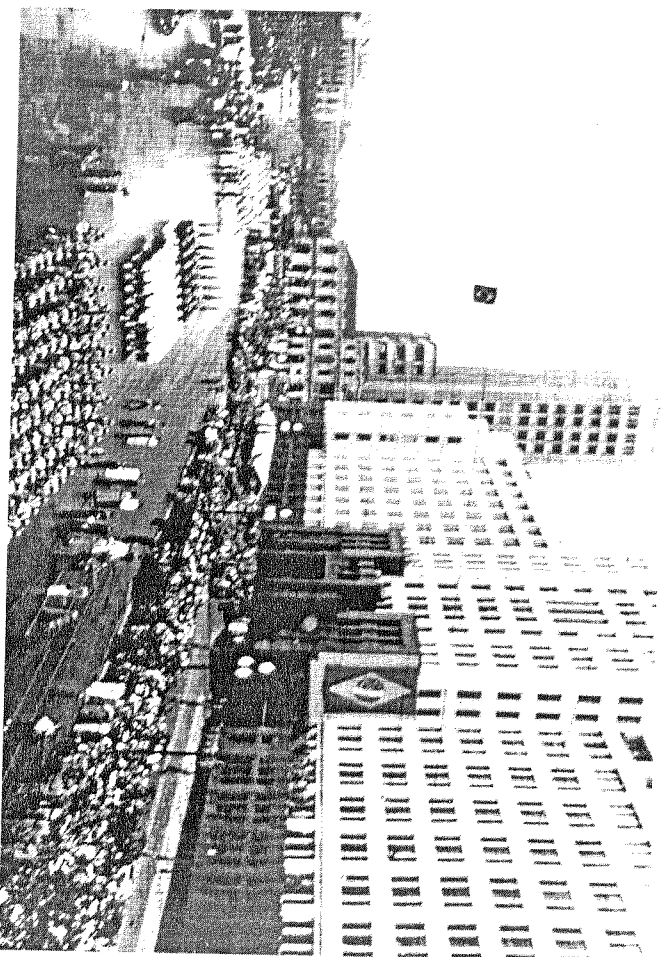
Manifestação popular de apoio a Getúlio Vargas, por ocasião da abertura da Exposição do Estado Novo.



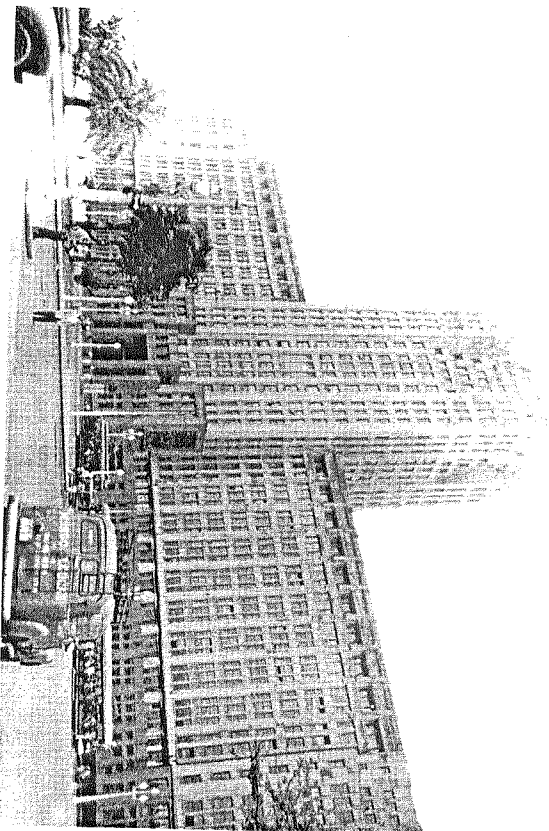
Centro do Rio: em primeiro plano, a Biblioteca Nacional e o prédio da ABI. No fundo, da esquerda para a direita, as sedes dos ministérios do Trabalho e da Educação.



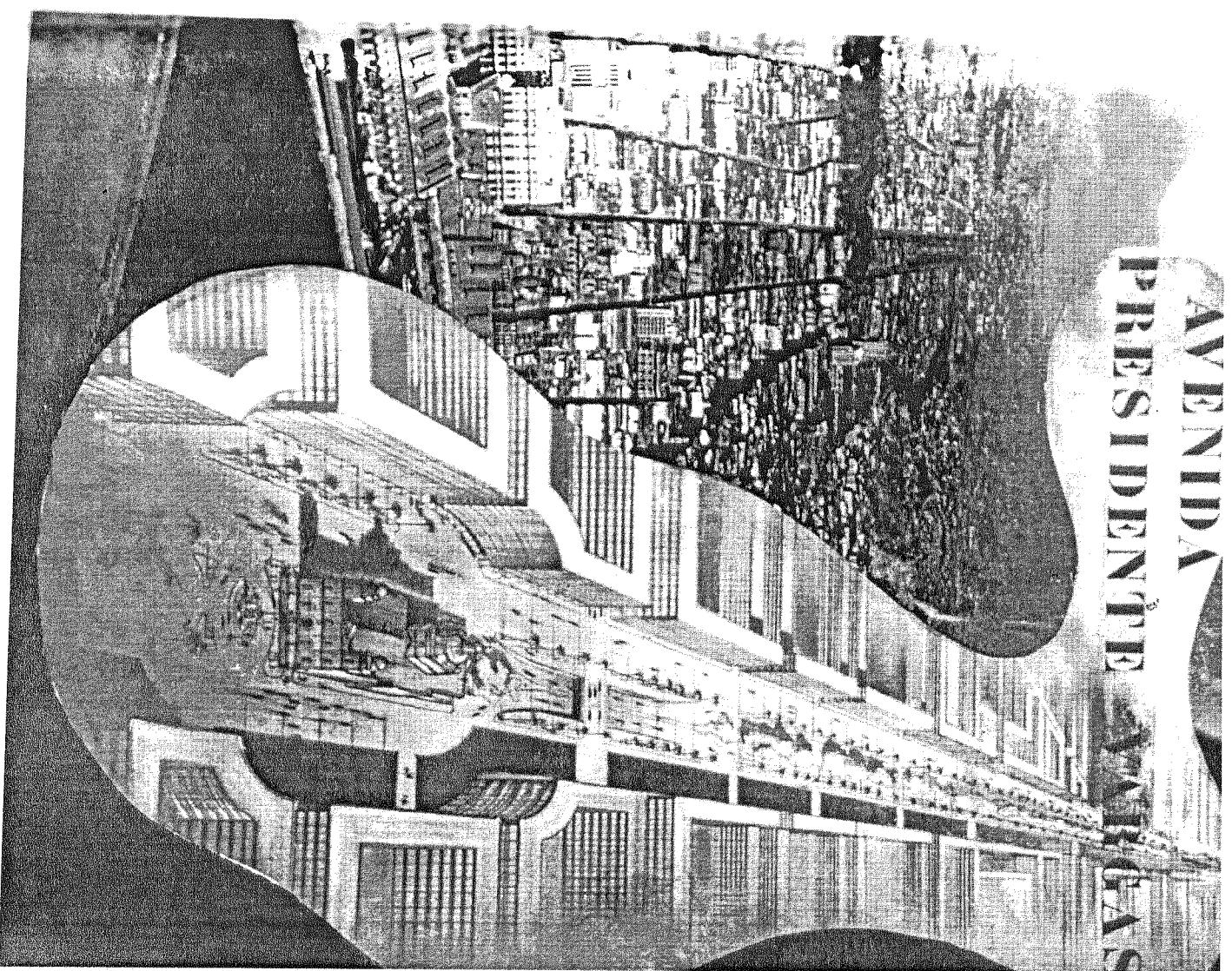
Vista da Esplanada obtida com o desmonte do morro do Castelo. Demarcados os terrenos dos ministérios do Trabalho, da Educação e da Fazenda (este ainda com o remanescente de uma construção).



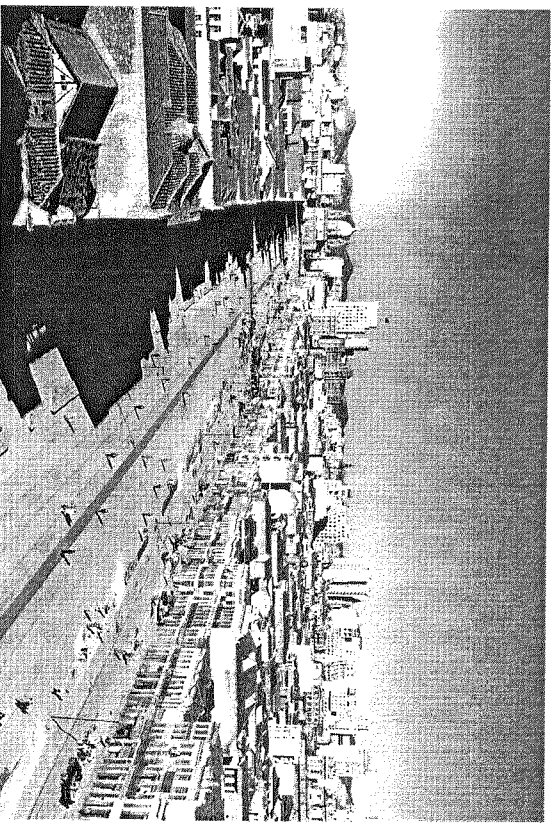
Desfile em comemoração do Dia da Pátria em frente ao Ministério da Guerra, 1941. Ao fundo, ainda inconcluso, o prédio da Central do Brasil.



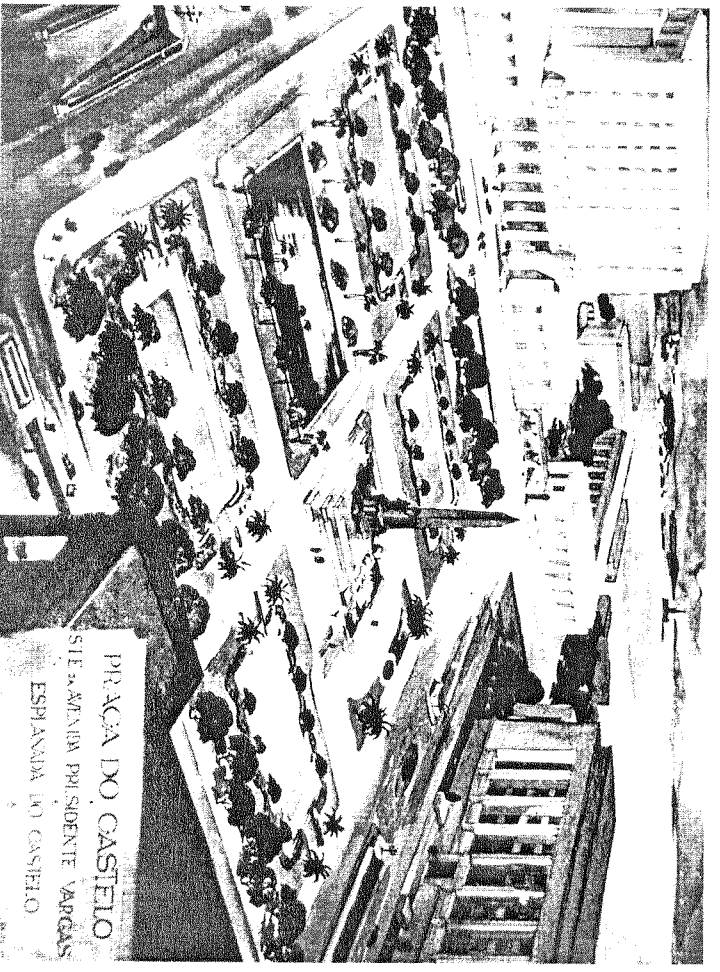
Ministério da Guerra no final da década de 1940.



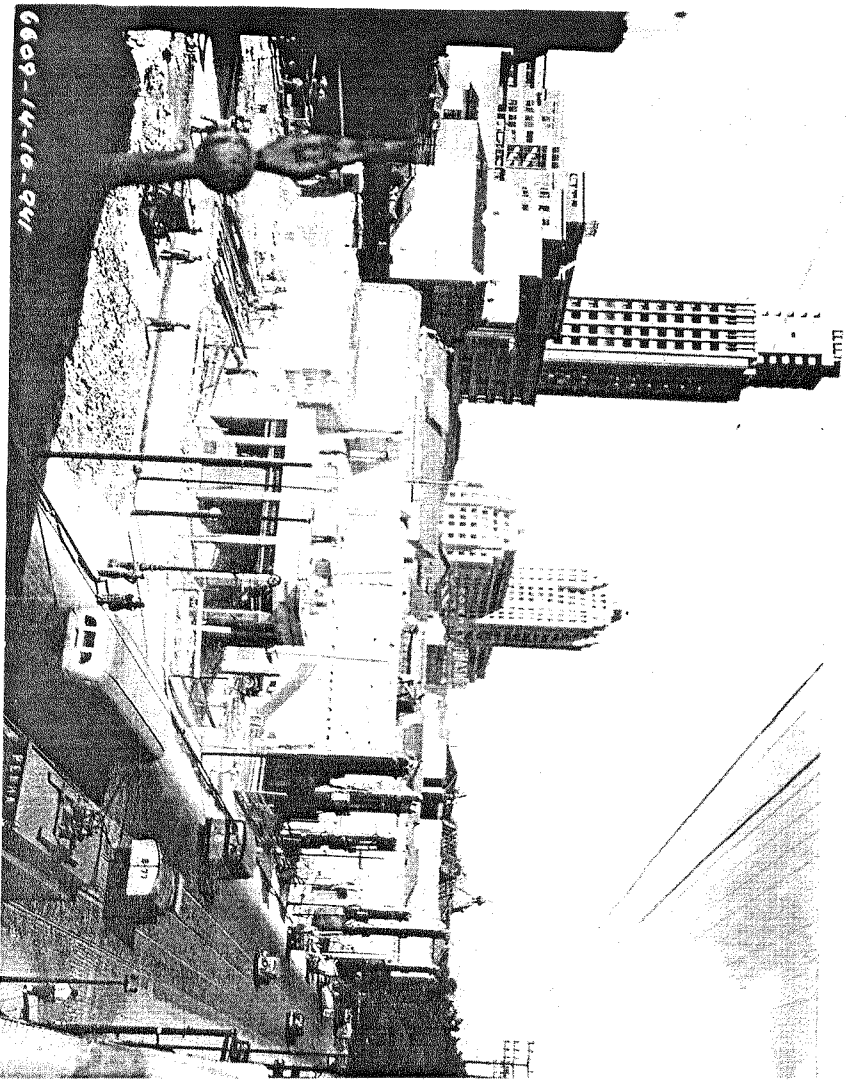
Avenida Presidente Vargas: antes da abertura e o projeto modelar.



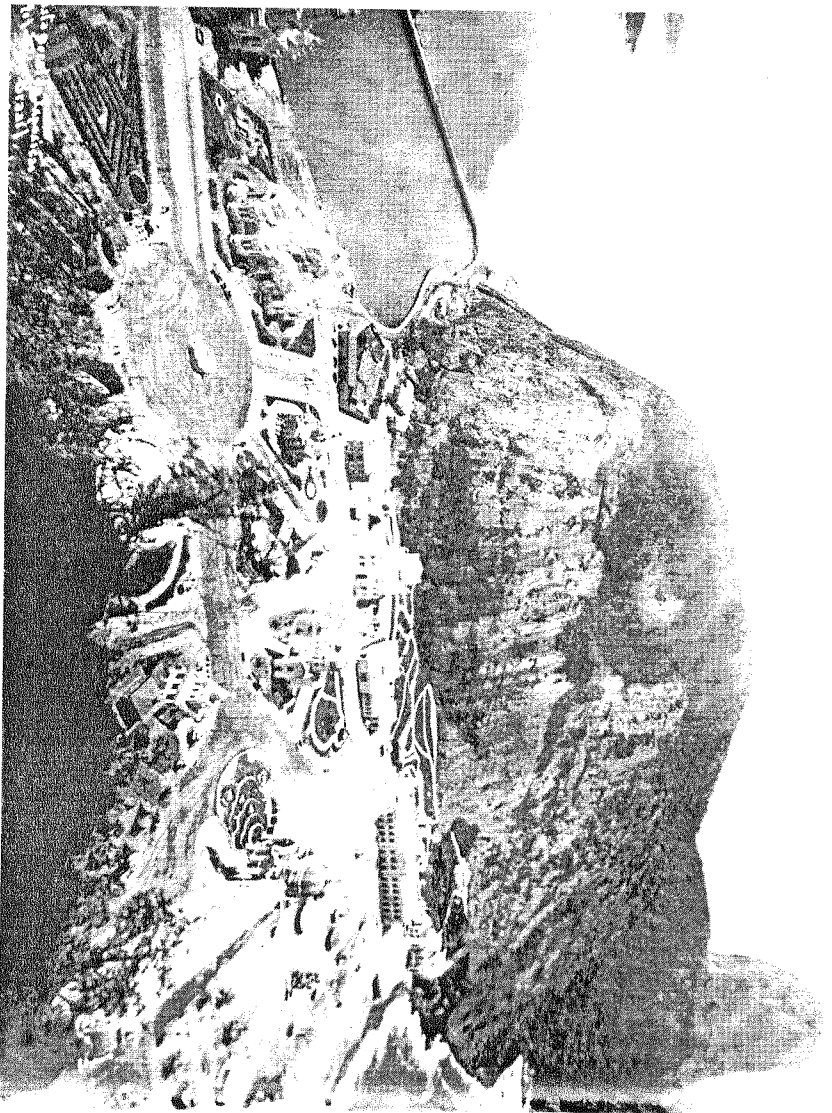
A recém-concluída avenida Presidente Vargas.



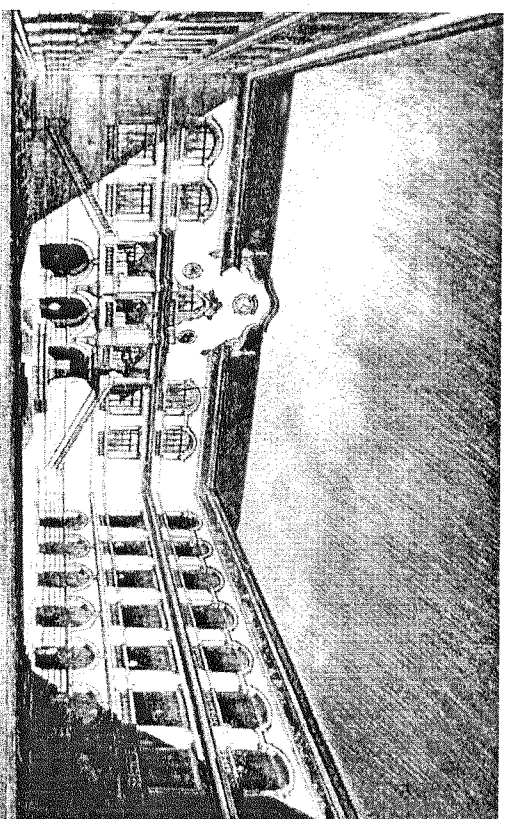
Plano de urbanização da praça do Castelo.



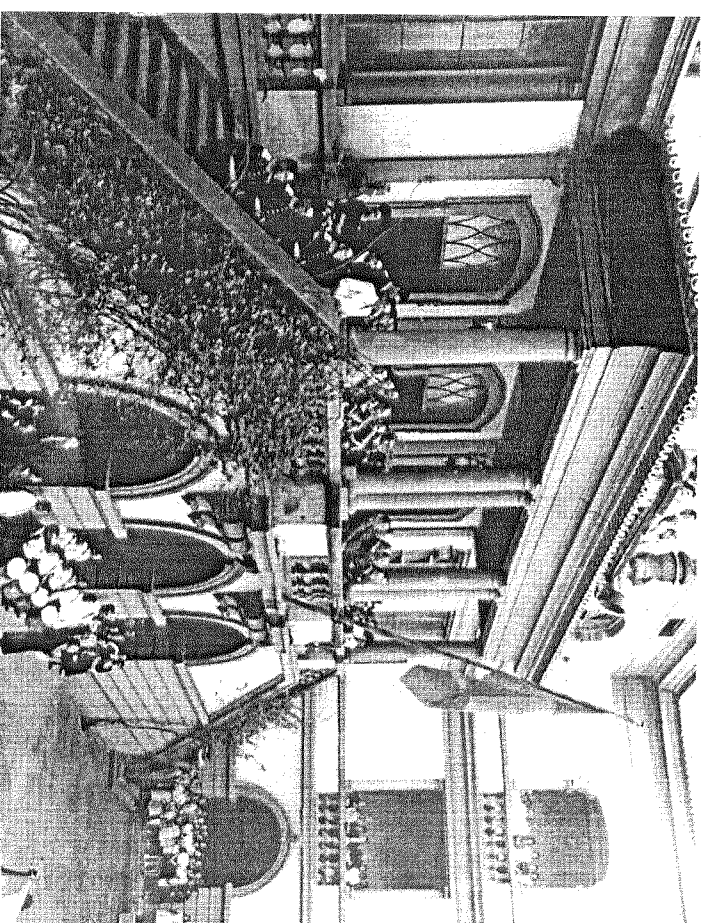
Novo skyline nas remodelações da capital federal: a Central do Brasil e o Ministério da Guerra.



Apogeu do estilo eclético: vista geral da exposição de 1908.



Escola Normal do Distrito Federal, conhecida como Instituto de Educação.



Getúlio Vargas e Dodsworth em 1941. Comemoração do Dia da Pátria no Instituto de Educação, maior realização arquitetônica da corrente neocolonial.



um campo recém-formado, envolvendo, em uma primeira instância, ecléticos *versus* neocoloniais e, logo a seguir, os últimos contra os modernos.

A corrente neocolonial propunha um retorno às formas de um Brasil colonial, originando-se em São Paulo, curiosamente por intermédio de dois estrangeiros: o português Ricardo Severo e o francês Victor Dubugras. Severo, casado com Francisca Dumont, filha do “rei do café” Henrique Dumont e irmã caçula de Alberto Santos Dumont, associou-se a Ramos de Azevedo, dono do maior escritório paulistano de arquitetura e construção, chefiando-o após a morte deste; dedicava-se, ainda, a estudos arqueológicos ligados à pesquisa das raízes da “raça” lusitana situadas, segundo a sua hipótese, em povos primitivos anteriores aos romanos, explicando, assim, a definição da grandeza do povo português. Costumava divulgar essas idéias através de publicações e freqüentes conferências. Em uma delas, “A arte tradicional no Brasil”, de enorme repercussão, aborda a arquitetura colonial brasileira e conclama: “É necessário, pois, que os jovens arquitetos nacionais dêem início a uma nova era de Renascença Brasileira; a eles ofereço essa lição inicial.” (apud Lemos: 1989)

Dubugras veio para São Paulo em 1891, onde trabalhou no escritório de Ramos de Azevedo e atuou como professor da Escola Politécnica. Foi um expoente do movimento *art nouveau* em nosso país. Hâbil criador de estruturas e espaços, são de sua autoria a estação Maringue, de estrada de ferro, e inúmeros palacetes na capital paulista. Era amigo de Washington Luís – amante da história bandeirante e então prefeito da capital paulista –, e juntos realizaram viagem ao interior do estado, recolhendo vestígios da pretérita arquitetura local. Em 1919, Victor Dubugras, por encomenda do prefeito, realizou o primeiro monumento neocolonial: as escadarias do Largo da Memória. Em 1922, o já governador Washington Luís contratou-o para erigir monumentos comemorativos ao centenário da Independência, à margem da estrada para Santos, todos em estilo alusivo à arquitetura passada.

O principal líder e propagador do estilo neocolonial foi, entretanto, José Mariano (Filho), descrito em *Quatro séculos de arquitetura* (Paulo Santos: 1981) como “a alma do movimento e seu virtual chefe a partir de 1919, e quem o levou a adquirir, no Rio, maior amplitude que em São Paulo. Embora não fosse arquiteto nem praticasse artes plásticas, tinha a têmpera de um *condô*, a que a riqueza, posta a serviço do que chamava ‘a minha causa, a causa da nacionalidade’, conferia ares de mecenas da arquitetura”.

Os neocoloniais tinham como principais adversários, em uma primeira etapa, os acadêmicos, que só atribuíam valor a elementos arquitetônicos inspirados em prédios clássicos de um passado internacional.

O momento de maior prestígio do neocolonial ocorreu em 1922, por ocasião da Exposição Internacional comemorativa do centenário da Independência brasileira. Vários pavilhões foram feitos nesse estilo: o das Pequenas Indústrias, de Nestor Figueiredo e C. San Juan, inspirado no convento de São Francisco, em Salvador; o de Caça e Pesca, de Armando de Oliveira, combinando elementos da arquitetura rural nordestina e, o mais importante, o das Grandes Indústrias – atual Museu Histórico Nacional – de Archimedes Memória e F. Cuchet. Esse último projeto tomou como base um antigo arsenal existente – a Casa do Trem, de 1762 – ao qual foram justapostos vários elementos de linguagem neocolonial. O peculiar processo de intervir em prédios do período colonial, com reinterpretações neocoloniais, foi efetuado pelos mesmos arquitetos, naquela época, no Paço Imperial, a mais importante edificação pretérita e antiga sede da corte portuguesa e do império brasileiro.

O maior triunfo neocolonial, contudo, foi na arquitetura residencial carioca e paulistana, que se distingue da face mais grandiosa representada por Memória e Cuchet. As duas cidades são pródigas não só em residências reportando-se ao passado colonial brasileiro como também naquele estilo chamado “missão espanhola” – importado, provavelmente, da costa oeste norte-americana – e com justaposições dos mais diversos períodos e regiões, predominando elementos que asseguram o caráter neocolonial: telhados de barro com grandes beirais, varandas, ornatos abarrocados etc. Um dos melhores exemplos de residência nesse estilo é aquele da rua Rumânia, no Rio de Janeiro, projeto de juventude do próprio Lucio Costa, em parceria com Fernando Valentim.

Esse era o panorama da construção desde o início do século e as linhas gerais das principais correntes que se enfrentaram nos concursos pelas sedes ministeriais da República, palco principal das disputas acirradas pelo domínio da cena arquitetônica nos anos 30 e 40.

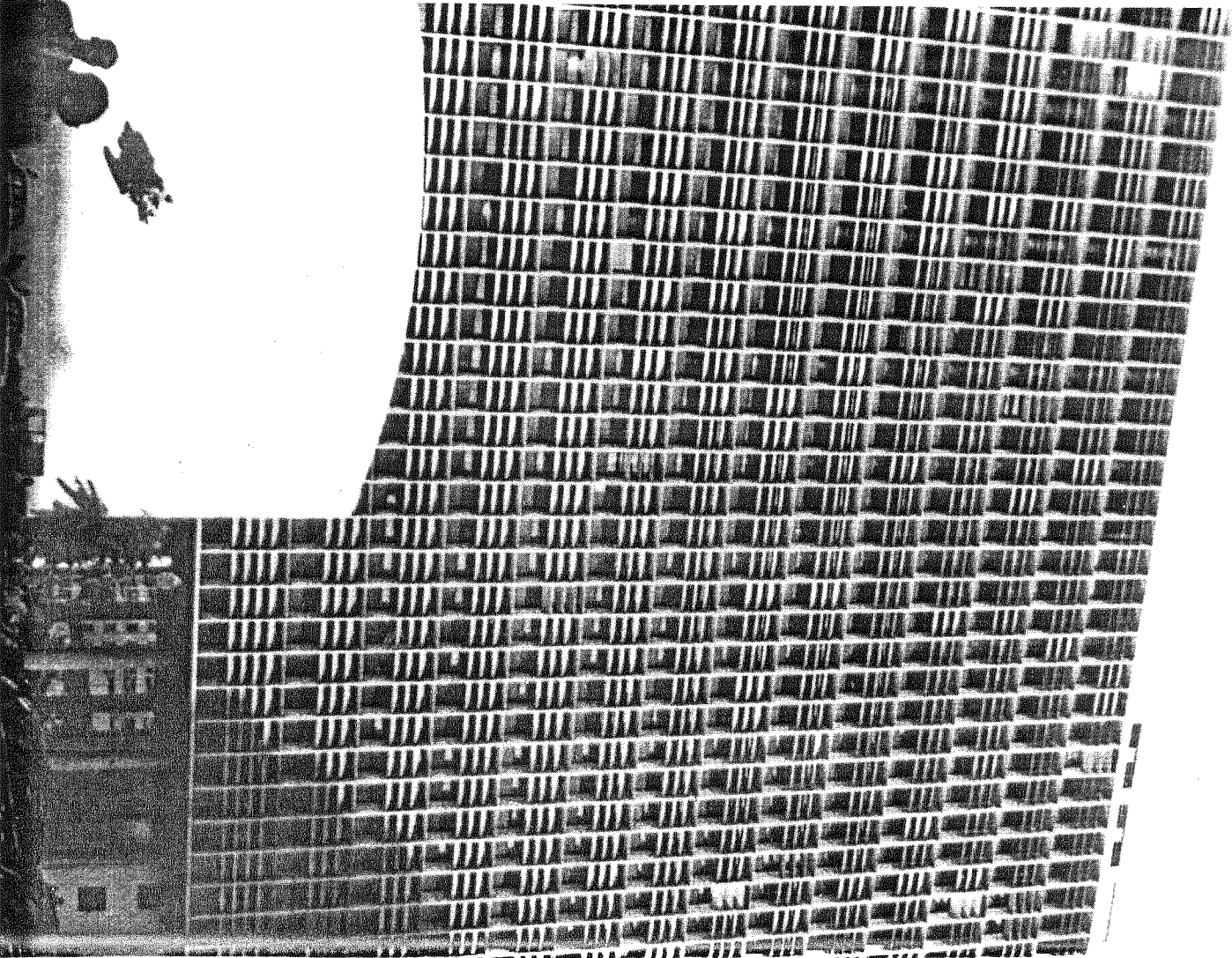
## Ministério da Educação e Saúde

Uma das principais preocupações do Estado Novo diz respeito à construção do novo homem brasileiro. Como instrumentos para tal objetivo, são criados dois ministérios: o do Trabalho e o da Educação e Saúde Pública.

O trabalho é considerado o meio por excelência para integrar o homem à sociedade, transformando-o em cidadão/trabalhador, de acordo com “uma concepção totalista do trabalho, atenta às mais diversas facetas da vida do povo brasileiro: saúde, educação, alimentação, habitação etc.” (Gomes: 1982). Essa abrangência conceitual aproximará a atuação dos dois ministérios.

O Ministério da Educação e Saúde, conduzido por Gustavo Capanema, preocupava-se não apenas com a educação, mas, principalmente, com a formação desse novo homem que pretendia moldar: “O Ministério da Educação e Saúde se destina a preparar, a compor, a afeiçoar o homem do Brasil. Ele é verdadeiramente o *Ministério do Homem*.” (ministro Gustavo Capanema em carta ao presidente Getúlio Vargas em 14 jun 1937 – CPDOC/FGV; grifo meu).

Era preciso “elevantar” o nível das camadas populares, sendo necessário para isso “desenvolver a alta cultura do país, sua arte, sua música, suas letras” (Schwartzman et al.: 1984). Órgãos oficiais, como a revista *Cultura Política*, veiculavam artigos insistindo na inexistência de um povo brasileiro e na premência de forjá-lo. Para a gigantesca tarefa de formar a nacionalidade (cf. Muller: 1941), necessário seria tornar o país homogêneo, aplainando as distinções regionais e raciais que distinguiam negativamente o Brasil — de acordo com as idéias de Oliveira Vianna, largamente difundidas na época, que associavam raças e temperamentos, atribuindo à miscigenação o atraso brasileiro.



Prédio do MES com a escultura de Jacques Lipchitz na empena do auditório.

Como instrumento para a formação do novo homem e da nacionalidade, contava o MES com o Departamento de Propaganda, que atuava pedagogicamente através de música, educação física, cinema, rádio e habitação. Desempenhava a música, em especial o canto orfeônico, forte papel na tentativa de educação popular: Villa-Lobos regia centenas de pessoas — em ginásios, estádios de futebol e praças públicas — na procura de incorporar cantos tradicionais da área rural à música erudita.<sup>1</sup> Atribuía-se à educação física enorme relevo na obra de construção do povo brasileiro, ou seja, na formação “eugênica” das massas (Peregrino Júnior: 1942, apud Lima: 1979). Encarava-se o cinema como forte instrumento para “influir beneficentemente sobre as massas populares, instigando os belos entusiasmos e ensinando as grandes atitudes e as nobres ações” (Gustavo Capanema: 1934, apud Schwartzman et al.: 1984). O rádio era visto como elemento educador por excelência, devendo ter, fundamentalmente, uma aplicação pedagógica. A habitação era outro setor essencial: as doenças, a preguiça e o desânimo do trabalhador eram atribuídos às más condições de higiene da moradia (ver Cavalcanti: 1987).

Estabelecido o elenco de atividades e metas, faltava ao MES a construção da sede que, além de congregar todos os órgãos sob sua direção, deveria simbolizar o esforço renovador, dando formas a uma ação voltada para o futuro do Brasil.

É obtido, da prefeitura, um terreno ocupando quarteirão inteiro na Esplanada do Castelo, compreendido entre as ruas Graça Aranha, Araújo Porto Alegre, Imprensa e Pedro Lessa. Em abril de 1935, promove-se um concurso de anteprojetos arquitetônicos. O júri, igualmente responsável pela elaboração de seu edital, era constituído por Eduardo Sousa Aguiar, engenheiro, superintendente do Setor de Obras e Transportes do MES; Salvador Duque Estrada Batalha, indicado pelo Instituto Central de Arquitetos;<sup>2</sup> Adolfo Moraes de Los Rios Filho, representando a Escola Nacional de Belas Artes; Natal Palladini, engenheiro e representante da Escola Politécnica da Universidade Técnica Federal e o ministro Gustavo Capanema, na condição de presidente, com direito a voto somente no caso de empate.

O edital, publicado em 23 de abril de 1935 no *Diário Oficial* e nos principais jornais da capital, estabelecia que “o concurso constará de duas provas

sucessivas. A primeira poderão concorrer, individualmente, todos os arquitetos legalmente habilitados ao exercício de sua profissão no Brasil. A segunda serão admitidos somente os concorrentes, em número de cinco, escolhidos pelo júri na primeira prova”. A composição do júri — dos três membros estranhos ao Ministério, dois (Moraes de Los Rios e Duque Estrada Batalha) eram professores na Enba, de orientação acadêmica — refletiu-se na estrutura do edital, elaborado a partir de posturas municipais incompatíveis com qualquer inovação: “A lei exigia o limite de sete pavimentos alinhados com quadra interna, os pisos concentrados no centro do terreno devolvido ajardinado para gozo dos contribuintes.” (Costa: 1951)

A primeira reunião, realizada em 17 de junho de 1935, destinou-se à abertura dos projetos<sup>3</sup> e discussão de métodos para o julgamento: “O sr. Sousa Aguiar fez ver que pretendia apresentar ao júri, oportunamente, um método que consistia em ter cada jurado um quadro em que figuravam em colunas verticais as divisas dos concorrentes e, em colunas horizontais os quesitos a responder.” (Ata da primeira reunião do júri para o concurso de anteprojeito para a sede do MES; Arquivo Iphan)

Iniciando a segunda sessão, às 14 horas de 5 de julho de 1937, o ministro Capanema “faz sentir que desejava o julgamento o mais justo possível, premiando-se aqueles que melhor se apresentassem, fosse qual fosse a escola do projetista” (Ata da segunda reunião do júri para o concurso de anteprojeito para a sede do MES; Arquivo Iphan). Moraes de Los Rios observa que um grande número dos concorrentes não havia obedecido às disposições de implantação no terreno e “o prof. Batalha e o dr. Sousa Aguiar opinaram para que as condições impostas pelo edital fossem eliminatórias, o que foi aceito” (op. cit.). Examinados todos os planos, tal decisão acarretou a desclassificação de 33 projetos com ocupação “não-convencional” do terreno. Ficaram, dessa forma, selecionados três anteprojetos — Pax, Minerva e Alpha —, resolvendo o ministro “que fosse realizada outra reunião no dia oito, às 18 horas, para exame mais detido dos três escolhidos” (op. cit.).

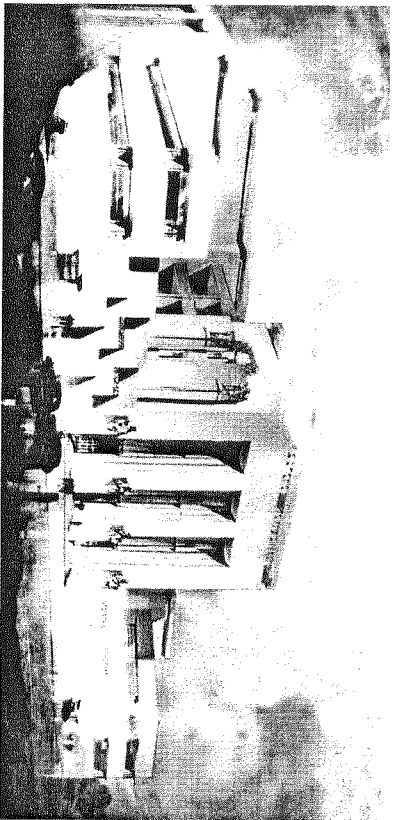
Na terceira reunião, ficou resolvido que só seria classificado o anteprojeito que obtivesse votação igual ou superior a três votos. Procedeu-se à votação e, posteriormente, à abertura dos invólucros para conhecimento de seus autores: Pax (Archimedes Memória) e Minerva (Rafael Galvão) obtiveram

1. “Nenhuma arte exerce sobre as massas uma influência tão grande quanto a música. Esta é capaz de tocar os espíritos menos desenvolvidos, até mesmo os animais. Ao mesmo tempo, nenhuma arte leva às massas mais substância. Tantas belas composições corais, profanas ou litúrgicas, têm somente esta origem: o povo.” (Trecho de conferência de Villa-Lobos em Praga, apud Schwartzman et al.: 1984)

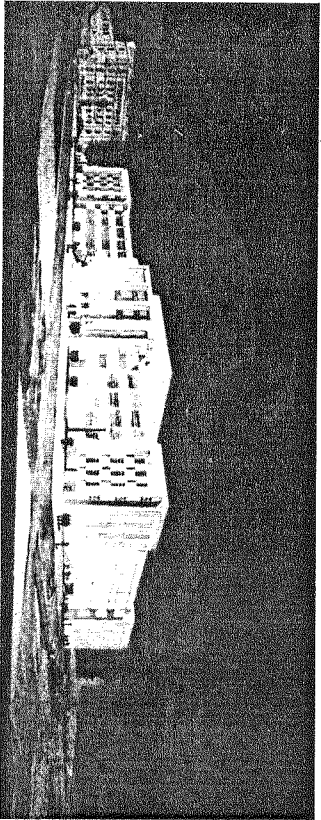
2. O Instituto Central dos Arquitetos é o antecessor do Instituto Brasileiro de Arquitetos (IAB).

3. Eram os seguintes os pseudônimos dos concorrentes, através dos quais não é difícil perceber a filiação estilística de cada um: XYZ, Alpha 1, Concreto, Nemo, Olinda, Rio, Alen da lux ubi orta libertas (2 projetos), Alpha 2, Chaco, O Brasil espera, Quase sera tamen, Nagra, Eis-tudo, Eons, Mário Queque, Nedyre, Minerva, M.E.S.P., Última Hora, Pax, Alpha 3, Ur docendo florescat, Lógica, Economia e Beleza, Tiradentes, Atenas, Trintinha, Canaan, Popoff, J.O.L., Iapoon, Rasane, XX e Pax 2.

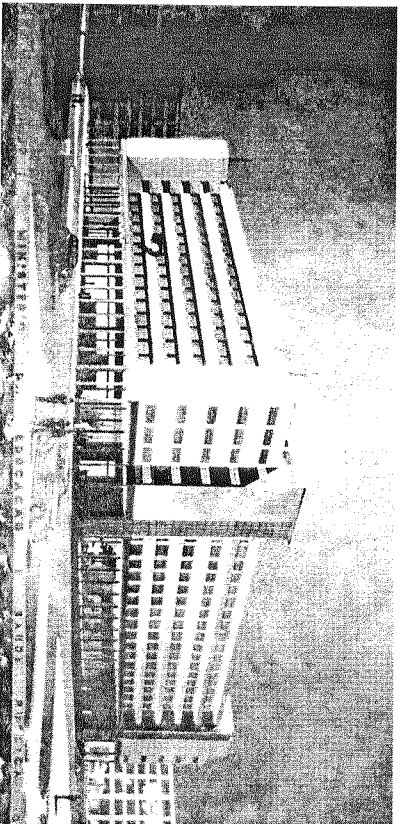
Os premiados do concurso para a construção do Ministério da Educação e Saúde:



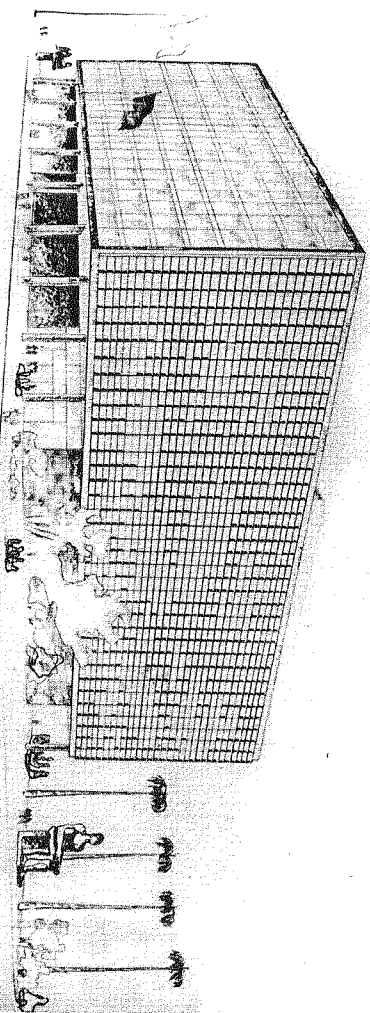
1º colocado: Archimedes Memória.



2º colocado: Rafael Galvão.



3º colocado: Gérison Pinheiro.



Desenho do projeto original da equipe moderna para o MES, antes da consultoria de Le Corbusier.

quatro votos — Moraes, Batalha, Palladini e Sousa Aguiar; Alpha (Gérson Pinheiro) obteve somente dois votos — Batalha e Sousa Aguiar. Capanema deu então o seu voto de desempate ao concorrente Alpha que, passando, assim, a contar com três, ficou também classificado.<sup>4</sup> Encerrou-se a reunião após comunicado aos autores o prazo de mês e meio para que desenvolvessem os projetos até o julgamento final.

A reação dos modernos desclassificados se dá, em uma primeira instância, na imprensa: a revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal, dirigida à época pela engenheira Carmen Portinho, mulher do arquiteto Affonso Reidy, publica dois projetos modernos do concurso — o de Jorge Moreira e Ernani Vasconcelos e o do próprio Reidy; em matéria seguinte, relata o concurso realizado pouco tempo antes, para a construção da Caixa de Aposentados de Praga, no qual foi vitorioso um grupo de arquitetos cujo projeto, igualmente de influência corbusiana, havia desrespeitado as normas do edital e das posturas municipais da capital tcheca.

Quase quatro meses após, em 1º de outubro de 1935, foi realizada a reunião para a escolha final dos premiados no concurso. “O sr. dr. Gustavo Capanema deu início aos trabalhos, declarando não ter examinado detalhadamente os projetos porque quis deixar inteiramente aos técnicos tal incumbência. Indagou se todos tinham opinião definitiva sobre os projetos, tendo sido por todos respondido afirmativamente.” (Ata da reunião de encerramento do concurso para escolha do projeto do edifício do MES; Arquivo Iphan)

O arquiteto Sousa Aguiar, funcionário do Ministério, pediu a palavra para se referir:

... aos comentários feitos por alguns dos concorrentes na revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura Municipal. Disse que não examinaria todas as alegações porque todas elas são inseqüentes; trataria apenas do tema sobre áreas por ser controversia técnica. Neste ponto estranhou a intransigência dos que preferem sempre as áreas exteriores. Fez sentir que o plano diretor da cidade obrigava à adoção de pátios internos. (op. cit.)

Em seguida, emitiu sua opinião sobre os três projetos, colocando-os na seguinte ordem: Archimedes Memória, Rafael Galvão e Gérson Pinheiro. Justifica o seu voto, salientando as vantagens do projeto classificado em primeiro lugar: “Ótima regulação térmica natural e excelente ventilação transversal, adequada a nosso clima, sendo ainda o que ofereceu melhor circulação.” (op. cit.) Acentua, ainda, o fato de o projeto de Memória haver

sido o único a respeitar o teto fixado para a área a ser construída e, consequentemente, o custo final do projeto. Moraes de Los Rios declara estar “plenamente de acordo com o parecer do arquiteto Sousa Aguiar e para não repetir a mesma opinião o subscrevo” (op. cit.).

O ministro Capanema procede à apuração dos votos, para a classificação, solicitando que lhe seja, posteriormente, enviado o parecer justificativo de cada jurado. O resultado foi o seguinte: para o primeiro lugar, Archimedes Memória recebeu dois votos (Moraes de Los Rios e Sousa Aguiar); Galvão, um (Natal Palladini) e Gérson Pinheiro, outro (Salvador Batalha). Para o segundo lugar, Rafael Galvão recebeu três votos (Moraes de Los Rios, Sousa Aguiar e Salvador Batalha), cabendo um voto a Archimedes Memória (Natal Palladini). O terceiro lugar é atribuído a Gérson Pinheiro, com três votos (Natal Palladini, Sousa Aguiar e Moraes de Los Rios), tendo Memória um voto (Salvador Batalha) para essa colocação.

Archimedes Memória era catedrático de grandes composições e diretor da Enba, titular do escritório de seu falecido sogro Heitor de Mello, autor de importantes prédios públicos no Rio de Janeiro e membro da Câmara dos Quarenta, órgão máximo do Partido Integralista. O seu projeto “marjoara”, vencedor, não obteve pareceres muito entusiásticos daqueles que o apoiaram para a primeira colocação; sofre, por outro lado, críticas severas de Batalha, o representante do Instituto Central dos Arquitetos, que afirma parecer ele muito mais um pavilhão de exposições do que um ministério. Natal Palladini coloca igualmente em dúvida a adequação de suas fachadas: “A parte o seu valor como concepção artística, não a considero própria para um prédio público.” (op. cit.)

O segundo flanco de reação dos modernos à desclassificação, certamente mais efetivo do que o artigo em revista de circulação restrita, deu-se junto ao gabinete do ministro, em cuja equipe encontravam-se os mais fortes aliados: Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Rodrigo Melo Franco de Andrade e Mário de Andrade.<sup>5</sup> A tarefa de persuadi-lo não parece ter sido muito árdua: Capanema estava bastante descontente com as formas que a sede de seu ministério assumiria, caso realizado o projeto de Memória. Nada mais contrário a seu desejo de “tradução” arquitetônica de uma ação voltada para o futuro e a formação do novo homem brasileiro

4. É interessante notar como, já nessa fase, Capanema usa a sua prerrogativa de desempate para optar por um terceiro projeto, o único dos concorrentes que possuía, ainda que tímidas, feições modernas.

5. Colaboravam com órgãos do MES, além dos citados, os seguintes intelectuais com filiação moderna: Gilberto Freyre, Joaquim Cardoso, Abgar Renault, Emílio Moura, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Prudente de Moraes Neto e Afonso Arinos de Melo Franco. O trabalho em órgãos públicos deixa transparecer a crença modernista de que era o Estado o lugar da renovação e da vanguarda naquele momento, assim como o vislumbre da possibilidade de aplicar na realidade idéias de reinterpretção ou reinvenção de um país que estavam sendo lançadas nas páginas de seus livros. Para mais informações sobre a presença de intelectuais em órgãos públicos do Estado Novo, ver *Modernistas na repartição* (Cavalcanti: 1993).

do que uma sede mesclando estilo neoclássico e elementos decorativos alusivos a uma fictícia civilização marajoara que haveria existido durante a Antiguidade, na região norte do Brasil.<sup>6</sup>

Em janeiro de 1936, são pagos os prêmios aos projetos vencedores, ao mesmo tempo que, em sigilo, resolve o ministro buscar outras soluções para a sede do MES, como atesta o documento S.E. 483/36, de 9 de janeiro de 1936, referente à contratação de um dos arquitetos convidados:

O Superintendente de Obras e Transportes, com o ofício n.17, de 8 do corrente, remete a proposta do arquiteto Leão para confecção do projeto do Ministério, na importância de 302.000\$000, achando-a razoável. Cumprindo o despacho do Sr. Ministro, junto projeto de expediente constante de minuta do contrato a ser lavrado. Em 9/1/36, ass: João Malheiros dos Santos. (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV; grifos meus)

Em 11 de fevereiro, Capanema expõe, em carta ao presidente Vargas, sua insatisfação com os planos selecionados pelo concurso, e solicita a autorização para contratar Lucio Costa e equipe:

Nenhum desses projetos premiados me parece adequado ao edifício do Ministério da Educação. Não se pode negar o valor dos arquitetos premiados. Mas exigências municipais tornaram difícil a execução de um projeto realmente bom. Julguei de melhor alvitre mandar fazer novo projeto. Solicito verbalmente a sua autorização. E pedi à prefeitura municipal que dispensasse as exigências, que impediam a realização de uma bela obra arquitetônica. Não quis abrir novo concurso... Encarreguei, assim, o arquiteto Lucio Costa da realização do trabalho.<sup>7</sup> Este arquiteto chamou a colaborar consigo outros arquitetos de valor. E entraram a executar o serviço que já está bem adiantado. É preciso, porém, que se faça um contrato de honorários. A proposta feita pelos arquitetos foi julgada razoável pelo técnico deste Ministério, como consta deste processo. Venho, pois, solicitar a V. Excia. que me

6. O estilo marajoara é uma estilização de temas indígenas, uma fantasia romântica de idealização de um passado "nobre" brasileiro, tratado como fonte de inspiração acadêmica em substituição à Roma e à Grécia. Vale transcrever trecho do artigo escrito em 1934 por Alberto Gallo: "Seriam tribos provindas do Peru, onde a arte cerâmica e decorativa deixou brilhantes vestígios? Seriam ramos dispersos dos astecas? dos incas? seriam descendentes ou discípulos dos egípcios, ali chegados através da decantada Atlântida? teriam bebido os seus conhecimentos com os argonautas? com os chineses? chi lo sa? fiquem para os cientistas as pesquisas neste sentido e, enquanto não forem descobertas as suas origens, nem por isto deixarei de ser aproveitados os elementos decorativos que eles deixaram em Marajó e na região amazônica." ("Da arte marajoara como decoração", in *Revista de Arquitetura*, 1934)

7. Havia Capanema pedido ao Club de Engenharia, ao Sindicato Nacional de Engenheiros e ao Instituto Central de Arquitetos que lhe indicassem cada um cinco nomes de técnicos capazes para a elaboração do projeto da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. O nome do arquiteto Lucio Costa figurava em duas listas, a do Sindicato Nacional de Engenheiros e a do Instituto Central de Arquitetos, fornecendo ao ministro o suporte para convotá-lo para elaborar a sede do MES.

autorize a fazer os contratos, nos termos da minuta junta, salvo uma ou outra alteração da data para a entrega do trabalho.<sup>8</sup> (Arquivo Capanema, op cit.)

Capanema busca, ainda, alicerçar tecnicamente a recusa ao projeto de Memória, enviando em 4 de março correspondência, de conteúdo quase idêntico, ao ministro Maurício Nabuco e ao engenheiro Saturnino de Brito, solicitando pareceres a respeito do projeto classificado em primeiro lugar. A Nabuco pergunta se ele "atende às exigências de uma organização racional do serviço público, no que diz respeito a conforto, propriedade, eficiência e outros quaisquer requisitos indispensáveis ao bom funcionamento da administração". A Brito questiona se "atende às exigências de engenharia sanitária, no que diz respeito a edifícios públicos". Finaliza recomendando a ambos: "Estimarei que a resposta de V. Sa. seja acompanhada de razões técnicas pormenorizadas, para o que ponho à sua disposição o aludido projeto e mais todos os elementos de informação, exame e consulta existentes neste Ministério." (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV). Em 10 e 16 de março, chegam as respostas de Brito e Nabuco condenando o projeto de Memória. No dia 18, as plantas e os pareceres são submetidos à apreciação do inspetor de engenharia sanitária do MES, Domingos da Silva Cunha, que em 24 de março apresenta a sua opinião: "Penso que o edifício projetado não deverá ser concluído se o Governo quer, realmente, além de satisfazer perfeitamente às suas necessidades de administração, possuir uma notável obra de arquitetura, digna de nossa cultura artística..." (Arquivo Iphan). Fechando o ciclo de pareceres burocráticos, o ministro determina o arquivamento das plantas dos três projetos premiados na Superintendência de Obras, acompanhadas pelos pareceres negativos a respeito do plano de Memória. Em 25 de março, Capanema convida, oficialmente, Lucio Costa para elaborar um novo plano. Pondera o arquiteto, a Capanema, que três outros projetos, além do seu, mereciam ser considerados com características modernas: os de Carlos Leão, Afonso Reidy e Jorge Moreira (cf. Costa: 1962). Propõe a formação de uma equipe, para mostrar que "no programa da nova arquitetura, o trabalho em equipe poderia resultar em um projeto melhor e mais significativo do que aquele realizado individualmente. Por outro lado, eliminava, pelo menos parcialmente, a impressão de arbitrariedade que causava a sua escolha" (Bruand: 1981). É constituída, então, a equipe integrada por

8. Em carta posterior a Getúlio, de 19 de outubro de 1936, apresentando o primeiro projeto do grupo brasileiro, o ministro historia todo o processo e dispensa os meios-tons, ao se referir ao plano de Memória: "Isto sem falar do lado estético do projeto, que é de mau-gosto evidente." (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV)

Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer.

O exame dos anteprojetos do concurso fragiliza o argumento de que foram convocados os outros três com "características modernas". Tal critério teria garantido a inclusão, dentre outros, do de Olavo Redig de Campos que, formado em Roma, apresenta uma proposta com todos os estilemas modernos. O depoimento de Costa (1989) altera um pouco, também, tal critério estilístico: "O Carlos Leão, pessoa culta e fina, chamei porque era meu sócio e amigo. Affonso Reidy e Jorge Moreira, colegas na Enba, haviam apresentado bons projetos. Moreira disse que só aceitaria colaborar caso viesse também o Ernani. Oscar, colaborador meu, argumentou que também merecia estar no grupo."<sup>9</sup>

A equipe formada possuía alguns pontos em comum: a alta extração social de suas famílias, o fato de três dos seus integrantes haverem nascido na França (Lucio Costa em Toulon, 1902, Moreira em Paris, 1904, e Reidy em Paris, 1908) e cursado o básico na Europa. Todos eram formados pela Enba do Rio de Janeiro: Costa em 1924, Reidy em 1929, Moreira em 1930, Leão em 1931, Vasconcelos em 1933 e Niemeyer em 1934. Costa, Reidy e Vasconcelos obtiveram a medalha de ouro em suas turmas, sendo agraciados com o prêmio de viagem à Europa, oferecido pelo Lloyd. Moreira era chefe do Diretório Acadêmico e líder do movimento estudantil em apoio às tentativas propostas sob a direção de Costa.

A equipe dominava, com certa fluência, o idioma francês, indispensável para o entendimento da literatura moderna e das palestras realizadas por Le Corbusier em 1929, por ocasião de sua primeira vinda ao Brasil: "O fato de a conferência ser em francês já restringia o público. Lembro-me que havia só uns dez, doze na primeira conferência de Le Corbusier" (relato de Alcides Rocha Miranda, em 1989)

O modernismo na arquitetura brasileira foi, sobretudo, uma reinterpretção das idéias de Le Corbusier e, em menor medida, daquelas de Walter Gropius. Embora Frank Lloyd Wright tenha vindo ao Brasil no início dos anos 30 e se encontrado com arquitetos modernos brasileiros em casa projetada por Costa e Warchavchik, na rua Toneleros, a sua influência, sobretudo no Rio de Janeiro dos anos 30 e 40, não foi muito marcante. Os motivos para essa pouca atração deveriam-se, possivelmente, ao individualismo de Wright,

9. Ernani Vasconcelos foi incluído por exigência de seu primo, Jorge Moreira, com quem havia elaborado o anteprojeto do concurso. A entrada de Vasconcelos acarretou a de Oscar Niemeyer; este, assinando, à época, Oscar Soares Filho, encarregado das perspectivas do escritório de Costa, sentiu-se à vontade para exigir sua inclusão no grupo.

à sua especificidade norte-americana, a certo ar superior e ao caráter não muito genérico de suas realizações.<sup>10</sup>

Lucio Costa afirma ter:

... aderido com a fé de um crente às idéias de Le Corbusier pois somente ele conseguia reunir argumentos em torno de três fatores que considerava essenciais: o técnico, o artístico e o social. Estava convencido, na época, que transformação arquitetônica e social era uma coisa só e que a nova arte só floresceria em novo regime. Estava enganado, pois, com a vitória de Stalin, a Rússia retomava a arte acadêmica, sendo efetuada a nova arquitetura nos países capitalistas. (depoimento ao autor em 1989)

Um ponto básico para Le Corbusier e Gropius é o de que a arquitetura moderna traduzia um momento de ruptura com a sociedade anterior. O espírito novo, no dizer de Le Corbusier, estaria situado na indústria e na máquina, em oposição ao trabalho artesanal. Para Gropius, "querer construir na era da industrialização com os recursos de um período artesanal é, cada vez mais, algo sem futuro" (1925). Defende Le Corbusier (1923) que a casa deve ser "uma máquina de morar", com economia e eficiência industriais.

A defesa da indústria sobre o artesanato visava obter qualidades intrinsecamente universais e se traduzia, estilisticamente, na eliminação de ornato e consequente simplificação das construções para produção em série, de modo a fornecer habitações, principalmente, para as camadas operárias.<sup>11</sup> Almejavam, Gropius e Le Corbusier, que o novo estilo abolisse as fronteiras nacionais e de classes, formando uma imandade coletiva e democrática. Dispensável dizer, entretanto, que o estilo coletivo, abstrato e universal era gerado por uma comunidade intelectual europeia, que compartilhava certas idéias específicas sobre novas ordens artísticas e procurava difundilas para os demais países.

Configurada a não-execução de seu projeto, Archimedes Memória reage com carta enviada diretamente ao presidente Getúlio Vargas. Relata a sua premiação, a desclassificação de Lucio Costa na primeira etapa, sua contratação por Capanema e conclui:

O que acabamos de narrar tem, no presente momento, gravidade não pequena, em se sabendo que esse arquiteto é sócio do arquiteto Gregori Warchavchik, judeu russo de atitudes suspeitas. ... Não ignora o sr ministro da Educação as atividades do arquiteto Lucio Costa, pois pessoalmente já mencionamos a S. Excia. vários nomes dos filiados ostensivos à corrente modernista que tem como centro o Club de Arte Moderna, célula comunista cujos principais ob-

10. De acordo com depoimento de Lucio Costa a Lauro Cavalcanti em junho de 1989.

11. Sobre a justificativa ética do movimento moderno, ver Parte III, "Casas para o povo".

jeitos são a agitação, no meio artístico e a anulação de valores reais que não comungam no seu credo. Esses elementos deletérios se desenvolvem justamente à sombra do Ministério da Educação, onde têm como patrono e intran-sigente defensor o sr. Carlos Drummond de Andrade, chefe de gabinete do ministro. Expondo aos olhos de V. Excia. esses fatos, esperamos que V. Excia., defendendo o Tesouro Nacional e a honorabilidade de vosso governo do país, alente a arte nacional que ora atravessa uma crise dolorosíssima, próxima do desfaitecimento.

Um ano após a derrota da Intentona Comunista, e com a enorme perseguição que a ela se seguiu, é fácil imaginar o efeito almejado através da imputação de tal crença a arquitetos modernos. Acusações desse tipo foram freqüentes durante a extensão da longa obra do MES. Eram, dentre outras alegações, apontadas semelhanças entre a forma em planta baixa do prédio e a foice e martelo soviéticos. Argumentos de similitudes formais de símbolos políticos com estilemas arquitetônicos são acionados, ao longo dos tempos, com ingenuidade e/ou truculência, quando a corrente acusadora começa a se configurar dominada, já não possuindo argumentos no terreno estritamente arquitetônico. A eficácia de tais denúncias dependerão da autonomia do campo, assim como da correlação de forças entre dominantes e dominados em seu interior.

Em maio de 1936, Costa apresenta o resultado do trabalho efetuado pela equipe — planta em forma de U, guardando grande semelhança com aquele apresentado no concurso por Moreira e Vasconcelos,<sup>12</sup> assim como a sugestão de que Le Corbusier fosse chamado como consultor do grupo nesse projeto e naquele referente à cidade universitária. Lucio Costa quis, certamente, respaldar a proposta de sua equipe, temendo que a ciranda de pareceres novamente desencadeada por Capanema pudesse vir a prejudicar a realização do projeto.

Em 15 de maio, Capanema havia ordenado que fossem ouvidos, em relação à conveniência higiénica, Domingos Cunha e Saturnino de Brito e, no que toca à qualidade do projeto, os arquitetos Ângelo Bruhns e Sousa Aguiar; o ministro Maurício Nabuco foi consultado em relação à adequação para uma organização racional dos serviços. O teor geral dos pareceres é de aprovação com ressalvas e sugestões. Algumas, entretanto, caso atendidas, descaracterizariam totalmente a "modernidade" do plano, sobretudo as que diziam respeito à eliminação de colunas nos espaços internos, à

substituição do grande pano de vidro por janelas convencionais e a supressão do *brise-soleil* na fachada norte. Produzem os arquitetos, no final de julho, um documento no qual comentam cada uma das ressalvas, defendendo as soluções adotadas e indicando as sugestões que poderiam ser atendidas — aquelas que envolveriam apenas a criação de pequenos espaços como depósitos, gabinetes para diretores gerais etc.

O presidente Getúlio Vargas foi novamente convocado para o debate arquitetônico: Capanema declarou-se sem autonomia para convidar Le Corbusier, dependendo da anuência presidencial. O futuro urbanista de Brasília é levado pelo ministro à presença de Vargas que, segundo relato do arquiteto, "entre divertido e perplexo diante de tanta obstinação, acabou por concordar, como se cedesse a um capricho" (depoimento em 1989).

O esforço para concretizar uma colaboração interessante para os dois lados está assim registrado: "Já lhe disse antes: sua visita me custou um ano de defesas junto a Capanema, marchas e contramarchas — em suma, um verdadeiro milagre." (carta de Costa a Le Corbusier, em 31 dez 1936, apud Lissowski e Sá: 1987)

Para o arquiteto brasileiro e seu grupo, o apoio do mestre europeu era fundamental no sentido de legitimar sua atuação junto ao ministro Capanema e, com isso, assegurar a autoria das obras da sede do MES e da cidade universitária, na disputa com os acadêmicos e neocoloniais que, por seu turno, cortejavam o arquiteto italiano Marcello Piacentini. Transparece tal intenção de Costa em outra carta sua a Le Corbusier:

Uma de suas tarefas junto ao ministro será dar-lhe sua opinião sobre o projeto do qual estou lhe enviando fotos. Se ele desagradar, diga-nos sem cerimônia mas, por favor, não diga secamente ao sr. Capanema: é feio... Eles não me compreenderam, pois aí estaríamos perdidos sem apelação, uma vez que os outros já o condenaram e nós invocamos o seu testemunho... (apud op.cit.)

O arquiteto franco-suíço não poderia ter dado resposta mais entusiasmada à indagação da carta de Capanema sobre a qualidade do projeto: "Este projeto pode ser considerado, por seu valor arquitetônico, entre os melhores já feitos no mundo." (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV)

Para Le Corbusier, mais conhecido, na época, como autor de livros e conferências do que como arquiteto de projetos realizados, a atuação no Brasil parecia a oportunidade de concretizar idéias não sardas da prancheta no estratificado campo francês de arquitetura, fortemente dominado pelos arquitetos da Escola de Belas Artes. Naquele país, os mestres de belas-artes encarregavam-se dos projetos governamentais mais importantes em Paris; os projetos nas colônias africanas e, por vezes, aqueles no interior da França

12. O projeto do grupo possuía um corpo principal com sete pavimentos e subsolo, com afastamento máximo do alinhamento da rua, e dois blocos ortogonais, as "pernas do U", com cinco pavimentos sobre pilotis e um auditório independente, porém anexo ao bloco central.



eram legados aos jovens renovadores laureados com o *prix de Rome* pela mesma escola, reunidos na Sociedade Francesa de Arquitetos e Urbanistas (SFU).<sup>13</sup> A Le Corbusier, suíço de nascimento e formado por pequena faculdade em sua região natal, nada mais restavam senão pequenas encomendas de amigos intelectuais – residências de veraneio ou ateliês, no campo ou arredores de Paris.<sup>14</sup> O Brasil, país dominado simbolicamente pela França, porém sem ser sua colônia – livre, portanto, das divisões hierárquicas do seu “mercado de construções oficiais” – apresentava-lhe a chance de deixar sua condição de “escritor da vanguarda arquitetônica” para realizar projetos concretos em escala maior. O apoio de setores governamentais nos trópicos oferecia-lhe, por outro lado, a chance para demonstrar a universalidade de suas propostas, distante das dificuldades cada vez maiores de uma Europa às vésperas da guerra: “Será que chegou a hora de germinarem os grãos semeados na América do Sul?”<sup>15</sup> ... O essencial é minha participação eventual na construção do novo Ministério de Instrução Pública. ... Fica, pois, entendido que ofereço minha colaboração com a mais viva satisfação e, disposto de vocês de uma nova legislação nacionalista, estou mesmo perfeitamente disposto a manter o anonimato, caso se considere útil.” (Le Corbusier a Monteiro de Carvalho,<sup>16</sup> em 30 mar 1936 – apud op.cit.)

A vinda de Le Corbusier ao Brasil é oficialmente justificada como convite para um ciclo de palestras. Extra-oficialmente, ele vem atuar como consultor nos projetos da sede do Ministério e nos planos para a cidade universitária, sendo atendidas as suas ponderações: “Considero que seria uma honra, para um arquiteto como eu, encontrar, nessa paisagem magnífica, a oportunidade de situar uma obra de maturidade, capaz de demonstrar as possibilidades da arquitetura moderna... Estou em uma idade que não me permite deslocamentos para tão longe simplesmente para dar conferências

13. Os arquitetos do SFU (Agache, Auburtin, Bérard, Hébard, Jausseley, Prost e Hébard) definiam-se como praticantes de uma arte francesa que constituía uma “terceira via” entre os arquitetos acadêmicos e aqueles de vanguarda. Nas palavras de Agache: “Le Corbusier é um homem que quebra as vitráguas, um homem que faz correntes de ar, e nós, nós passamos depois.” (apud Rahinow: 1982)

14. Le Corbusier construiu muito pouco, se comparado com Oscar Niemeyer e, ao contrário deste, teve a maior parte de seus projetos realizados por particulares. Até 1936, ano de sua vinda como consultor do plano da sede do MIES, Le Corbusier havia construído, além de oito pequenos projetos na Suíça – dos quais cinco em sua pequena cidade natal –, 12 residências em Paris e subúrbio parisiense, uma residência e o conjunto de Pésac no interior francês.

15. Le Corbusier referiu-se à sua viagem anterior, em 1929, na qual visitou e preferiu conferências de difusão do estilo moderno no Brasil, Argentina, Uruguai e Chile.

16. Monteiro de Carvalho, arquiteto de rica e tradicional família carioca, residia parte do ano em Paris e foi o intermediário de Capanema nos primeiros contatos com o mestre moderno.

a estudantes.” (resposta ao convite de Capanema em 5 mai 1936; Arquivo Capanema, CPDOC/FGV)

Le Corbusier chega em 12 de junho ao Rio de Janeiro, onde permanece quatro semanas, trabalhando com a equipe brasileira no projeto do MIES, efetuando o ciclo de conferências de seu contrato e prestando consultoria nos primeiros planos da cidade universitária. Apelida o projeto em U de “múmia”, condena a simetria do conjunto e adota uma só lâmina esbelta no bloco principal, facilitando uma orientação mais adequada para os espaços. O bloco único, em pilotis, propicia, ainda, maior liberação do solo e acaba com a sugestão de pátio interno que várias alas poderiam evocar. Desdenha o terreno destinado ao prédio, propondo a construção à beira da baía de Guanabara, de modo a ser visto por aqueles que chegavam de navio, tomando-o um marco da cidade.<sup>17</sup> Elabora, antes de sua volta, outro croqui, dessa feita para o terreno da Esplanada do Castelo, onde o prédio é finalmente construído. É esse risco seu que servirá de base para o projeto final da equipe brasileira, obtido após uma série de modificações propostas, em sua quase totalidade, por Oscar Niemeyer.

Oscar Niemeyer foi o membro da equipe brasileira que mais tempo conviveu com Le Corbusier, pois ficava à sua disposição, como desenhista, no escritório onde trabalhavam, de propriedade do arquiteto Carlos Leão. É atribuída a tal convívio a surpresa da revelação do arquiteto: “... quem era o *enfant gaté* de Le Corbusier era o Oscar Niemeyer. Como era jovem e desenhava muito bem, Oscar Niemeyer passou a ser o ‘sacristão’ de Le Corbusier. Ele não fazia nada sem o Oscar. O Oscar convertia as suas idéias logo em desenhos. ... Cada dia Oscar Niemeyer crescia e desenvolvia mais sua capacidade.” (Capanema, depoimento ao CPDOC/FGV, 1985)

Após a partida do mestre europeu, o futuro arquiteto de Brasília passa a ter ascendência sobre o grupo, solucionando os aspectos de maior relevo no projeto. Lucio Costa, reconhecendo tal liderança, retira-se, sem ressentimentos, do grupo; convoca-o, inclusive, para, junto com ele, projetarem o Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, em 1939. De acordo com Costa, “o maior legado de Le Corbusier foi o próprio Oscar Niemeyer, embora, me parece ter-lhe passado despercebido, também, em sua temporada brasileira, o enorme talento de Niemeyer. Perguntava-me sempre por Carlos Leão, o arquiteto do grupo que lhe causara melhor impressão: *Et Leon, comment va-t-il?*” (Costa: 1989).

Na historiografia arquitetônica, a “revelação” de Niemeyer, até então aluno medíocre e arquiteto discreto, é o ponto mágico de um momento

17. O terreno proposto por Le Corbusier situava-se onde hoje estão construídos a Casa d’Italia e a Maison de France.

mítico: Le Corbusier, como um Moisés, entrega as tábuas da "modernidade" a Oscar Niemeyer que, tocado pelo gênio do mestre, vê despertar a sua própria genialidade na condução do projeto da sede do MIES, origem da arquitetura moderna brasileira, que obterá reconhecimento e prestígio internacionais. Segundo Bruand (1981), para Oscar Niemeyer, "cujas preocupações fundamentais eram já de ordem formal, o fato de constatar pessoalmente a importância que as mesmas tinham para Le Corbusier significou uma verdadeira libertação, possibilitando-lhe lançar-se audaciosamente pelo caminho que viria a torná-lo internacionalmente conhecido".

De 1935, ano da realização do concurso, até 1945, data de sua inauguração, longo embate é travado a respeito do prédio, transformado no objeto por excelência da disputa entre neocoloniais e modernos – tratava-se, afinal, de materializar obra monumental, da sede do ministério encarregado de traçar as diretrizes "culturais" da nação; o aval estético governamental é, portanto, disputado palmo a palmo.

Giavam as discussões em torno de três elementos: passado, vínculo com o Brasil e futuro. As duas correntes<sup>18</sup> reivindicavam para si o primado desses três elementos. Os neocoloniais, ligados aos conservadores reformistas dos anos 20,<sup>19</sup> alegavam que, no culto à tradição colonial, localizava-se o nacionalismo da proposta. Por outro lado, a crença na tradição forneceria as raízes das quais brotaria o futuro, que para eles é essencialmente restaurador, devendo recuperar os valores de um Brasil pretérito: "A única estrada que nos conduzirá à verdade é a estrada do passado... A volta ao espírito tradicional da arte brasileira não significa uma homenagem fetichista ao passado esquecido, mas a volta ao bom-senso... Qualquer monumento colonial representa um esforço muito maior do que as arapucas de cimento armado, diante das quais nos extasiamos." (Mariano: 1943b)

Os modernos, por seu turno, alegavam que a leitura neocolonial do passado era superficial, estando restritas as suas construções a meros patifes arquitetônicos. Examinada profundamente, forte ligação surgiria entre os princípios estruturais da arquitetura colonial e da moderna. No dizer de Lucio Costa (1931): "Admiro cada vez mais a arquitetura antiga e muito particularmente a nossa arquitetura antiga... Foi Bahia e Recife, foram as velhas cidades de Minas que, aos poucos, me abriram os olhos e me fizeram compreender a verdadeira arquitetura..." Apontavam seme-

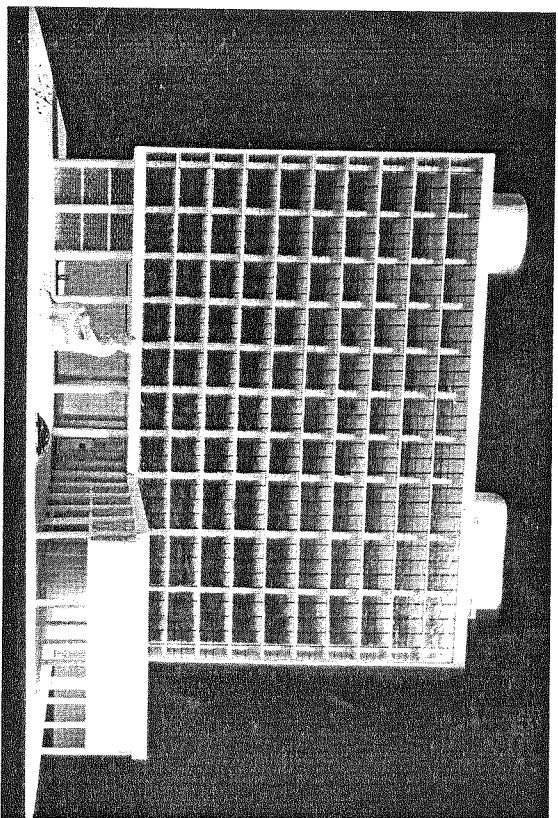
lhanças estruturais entre as casas "tradicionais" sobre estacas e o pilotis, a estrutura em madeira das casas coloniais era comparada ao esqueleto de concreto armado e relacionavam-se as grandes extensões caídas da arquitetura "tradicional" à pureza do novo modo de construir. Dessa forma, a arquitetura moderna brasileira, embora característica de condições técnicas e sociais novas, se proporia a reinterpretar, através de uma leitura estrutural e de técnicas de seu tempo, a tradição construtiva brasileira. Essa argumentação, além de decisiva no caso da sede do MIES, é central para outra grande vitória dos modernos: a criação e o domínio dos postos principais do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

A base teórica da retratuação de valores, com vistas à formação de uma nova "identidade" nacional, era elaborada, no campo arquitetônico, por Lucio Costa, em consonância com os postulados modernos estabelecidos pela vanguarda literária da época – Oswald de Andrade e Mário de Andrade propugnavam, também, o casamento de uma vanguarda erudita com elementos tradicionais e populares. Pode ser cogitada, também, certa homologia das formas literárias e arquitetônicas dentro de um pensamento geral moderno. Seria possível, em *démarche* análoga àquela de Panofsky (1967) ao relacionar a forma das catedrais góticas ao pensamento escultórico, pensar-se relacionalmente as formas escritas e visuais da época. A conceção literária de Graciliano Ramos teria um correspondente nas estruturas simplificadas a partir da máxima de Mies van der Rohe "menos é mais", assim como o realismo e a busca da "verdade" literária associar-se-iam à aparência do prédio como a expressão de uma verdade estrutural. A reinvenção de linguagens universais aproximaria, ainda, alguns escritores como o Drummond da primeira fase e Oswald de Andrade das obras de Oscar Niemeyer.

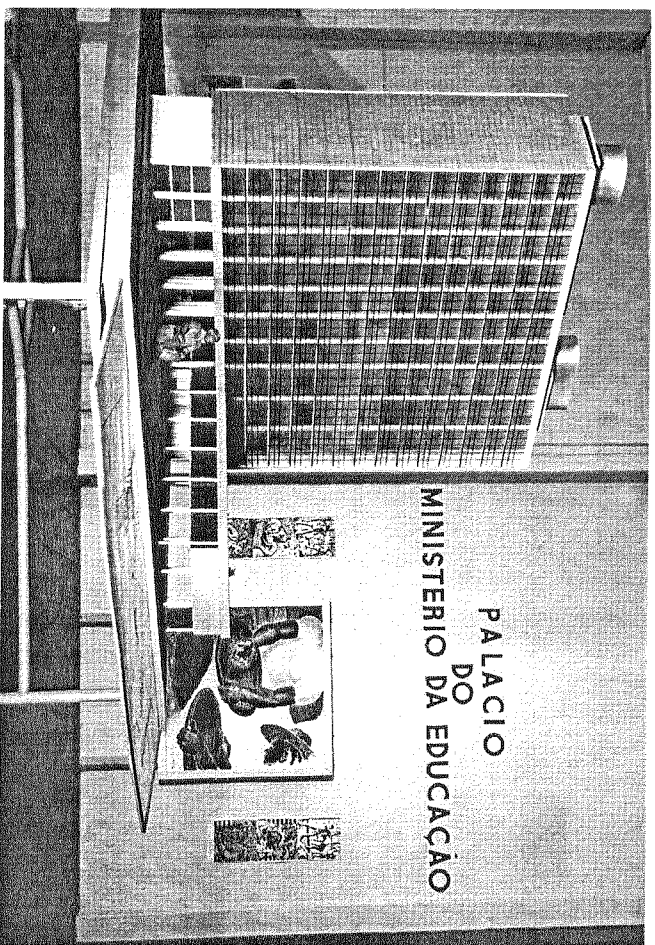
A reivindicção do novo não era, contudo, exclusividade dos modernos: Correia de Araújo, professor, futuro diretor da Erba e partidário do neocolonial, escreveu a Capanema em 1937: "O moderno é a arte criando, bem diferente do modernismo, que é o conjunto de princípios em voga em certos meios que se julgam avançados." (apud Lissovski e Sá: 1986) Logram os modernos, entretanto, escapar dessa pecha de granudade inconsequente, mostrando como o seu "novo" tem um vínculo com o "espírito do passado" e, ao mesmo tempo, com uma previsão "científica" do futuro. O elo com o passado não é acionado somente no que toca às raízes coloniais brasileiras. Lucio Costa refere-se às colunas do Partenon para refutar acusação do mesmo Correia de Araújo acerca da fragilidade simbólica da nova sede construída em pilotis, formando um ministério "sem bases". Uma antevisão do futuro é a argumentação central dos modernos, que, nas palavras de

18. Nesse momento, limitavam-se a duas as correntes arquitetônicas, uma vez que os acadêmicos passaram a apoiar e se confundir com os neocoloniais, autodesignando-se todos "tradicionalistas".

19. Em relação ao conservadorismo reformista dos anos 20, ver Lippi: 1986.



Maquete do prédio ainda em apenas 10 pavimentos-tipo. Em destaque, a escultura "O homem brasileiro" de Celso Antônio, posteriormente abandonada.



A sede do Ministério da Educação na Exposição do Estado Novo, em 1938. Note-se ainda a presença da escultura "O homem brasileiro", de Celso Antônio.

Le Corbusier, estão construindo para uma nova era, com técnicas e princípios espaciais revolucionários.

Não é difícil avaliar o impacto positivo dessa argumentação em Capanema: em carta ao presidente Vargas, em 14 de junho de 1937, o ministro refere-se às obras de arte que seriam colocadas no prédio, destacando:

... a principal delas será a estátua do homem, do homem brasileiro. ... O homem estará sentado num soco. Será nu, como o *Penseur* de Rodin. Mas o seu aspecto será o da calma, do domínio, da afirmação. A estátua terá cerca de 11 metros de altura. ... A concepção, parece-me, é grandiosa. Há, na obra planejada, qualquer coisa de parecido com os colossos de Memnon, em Tebas, ou com as estátuas do templo de Amon, em Karnak. ... A estátua ficará localizada numa grande área, em frente do edifício. O edifício e a estátua se completarão, de maneira exata e necessária. (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV)

O ministro, entretanto, fica tão decepcionado ao ver o aspecto do "homem brasileiro" no esboço do escultor Celso Antônio — com feições sertanejas, barrigudo e de compleição pouco atlética —, que envia, em agosto de 1937, as seguintes perguntas a Oliveira Vianna, Roquete Pinto, Rocha Vaz (diretor do Instituto de Ciência da Individualidade) e Fróes da Fonseca: "Como será o corpo do homem brasileiro, do futuro homem brasileiro, não do homem vulgar ou inferior, mas do melhor exemplar da raça? Qual a sua altura? O seu volume? A sua cor? Como será a sua cabeça? A forma de seu rosto? A sua fisionomia?"

Todos respondem que o modelo deverá ser o homem branco. Para Roquete Pinto, "um dos Leucodermos; de preferência o moreno, que parece bem próximo do mediterrâneo, o branco mais facilmente aclimatado no país. ... Os meus estudos provaram que é para ele que tendem os outros tipos, mesmo mulatos e caboclos" (carta a Capanema, em 30 ago 1937). Rocha Vaz cita Oliveira Vianna e recomenda que o modelo deve representar "não só os tipos brancóides, resultantes da evolução arianizante dos nossos mestiços, como também representantes de todas as raças eutropéias aqui afluentes, sejam os colonos aqui fixados, sejam os descendentes deles" (carta a Capanema, em 14 set 1937).

Roquete Pinto, em pequeno bilhete posterior, altera a posição do modelo até então concebida pelo ministro: "Penso que o homem brasileiro deve ser representado na posição de quem marcha... Sentado? Nunca." (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV)

Celso Antônio, por sua vez, recusa-se a receber a comissão de cientistas para examinar se o seu trabalho "satisfaz plenamente o objetivo visado, que é a ereção de uma estátua do homem brasileiro" tomando como base estudos antropométricos rigorosos que prevíssem a feição futura do homem nacional.

Capanema reage, em ofício de 14 de dezembro de 1937:

O Ministério não pode abrir mão de exercer essa fiscalização de maneira completa. ... Se, portanto, o escultor Celso Antônio se recusa a submeter o seu trabalho ao exame da comissão. ... o Ministério da Educação se vê obrigado a declarar sem mais efeito o entendimento celebrado com o mesmo escultor, o qual poderá continuar o seu trabalho no ateliê de propriedade federal, que ora ocupa, até que seja concluído, mas em caráter particular, isto é, o trabalho passa a ser uma criação livre do artista, e de sua exclusiva propriedade. (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV)

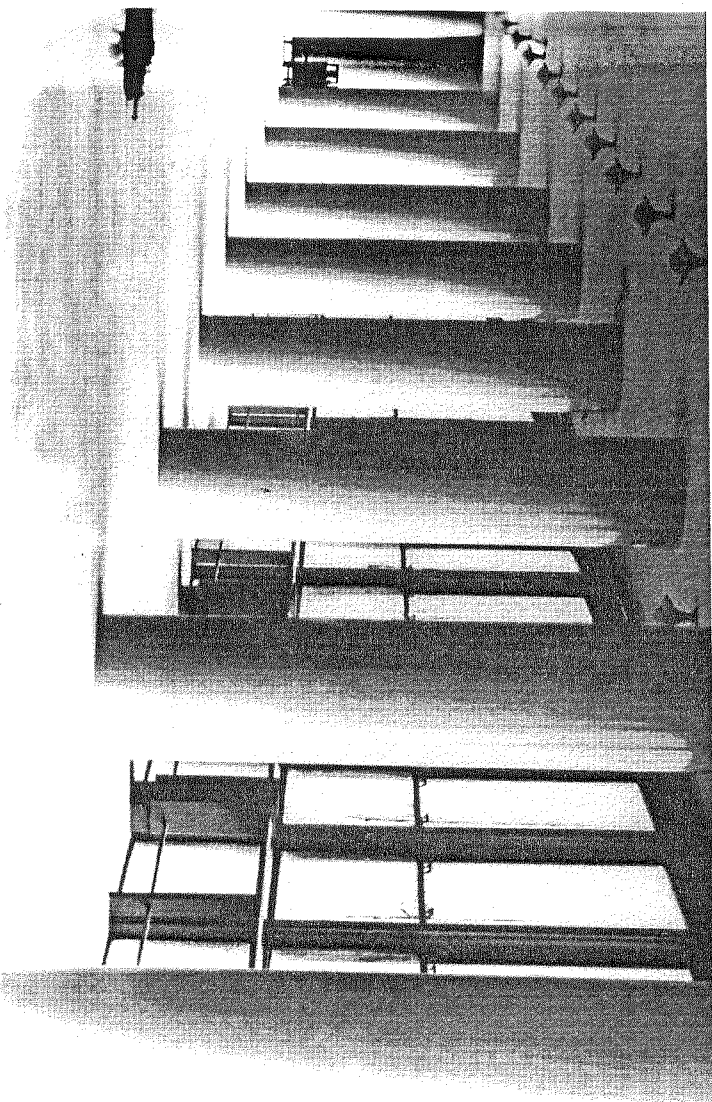
Em 1 de fevereiro de 1938, o ministro "condena", definitivamente, o trabalho de Celso Antônio, solicitando que Mário de Andrade encomende a obra a Brecheret:

Venho pedir a você um favor. Tudo confidencialmente. O trabalho que está sendo, aqui, elaborado, para a ereção da estátua do homem brasileiro, não me parece que chegará a bom termo. ... E julgo que terei que começar o trabalho de novo. Abriu concurso foi a primeira idéia. Mas concurso não tem dado certo aqui no Ministério. ... Você diga ao Brecheret, como coisa sua, que não faça trabalho estilizado nem decorativo. Seguir o rumo dos grandes escultores de hoje: Maillol, Despiau etc. O homem estará sentado e deverá ser uma figura sólida, forte, de brasileiro. Nada de rapaz bonito. Um tipo moreno, de boa qualidade, com o semblante denunciando a inteligência, a elevação, a coragem, a capacidade de criar e realizar. Você imagine outras coisas que devam, ainda, ser ditas ao Brecheret e lhe dê o meu recado, sem lhe mostrar esta carta. (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV)

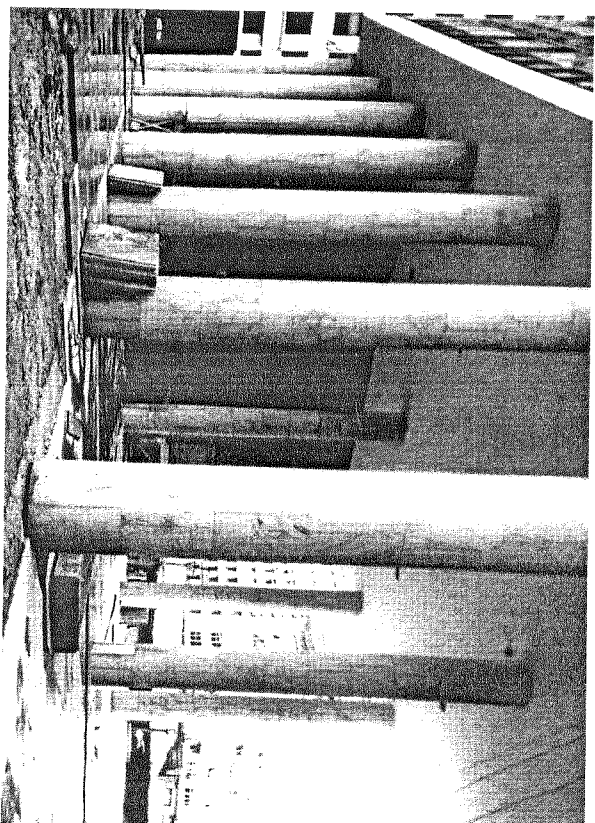
Os arquitetos modernos ganham a disputa do MES, importante passo para o domínio do campo arquitetônico, argumentando que suas construções eram, a um só tempo, novas, nacionais e estruturalmente ligadas ao passado.

Vencido o embate das idéias, restava aos modernos provar, ainda, dois fatores: a funcionalidade de seu projeto e a adequação à "majestosidade" que a sede de um ministério deveria ter. Dúvidas quanto à funcionalidade eram colocadas por conta de ser o primeiro projeto mundial de um edifício moderno em grande porte com pano de vidro.<sup>20</sup> No que toca à praticidade, não foi muito difícil aos modernos, cuja corrente arquitetônica era chamada de funcionalista por alguns críticos internacionais, demonstrar a eficácia de seus

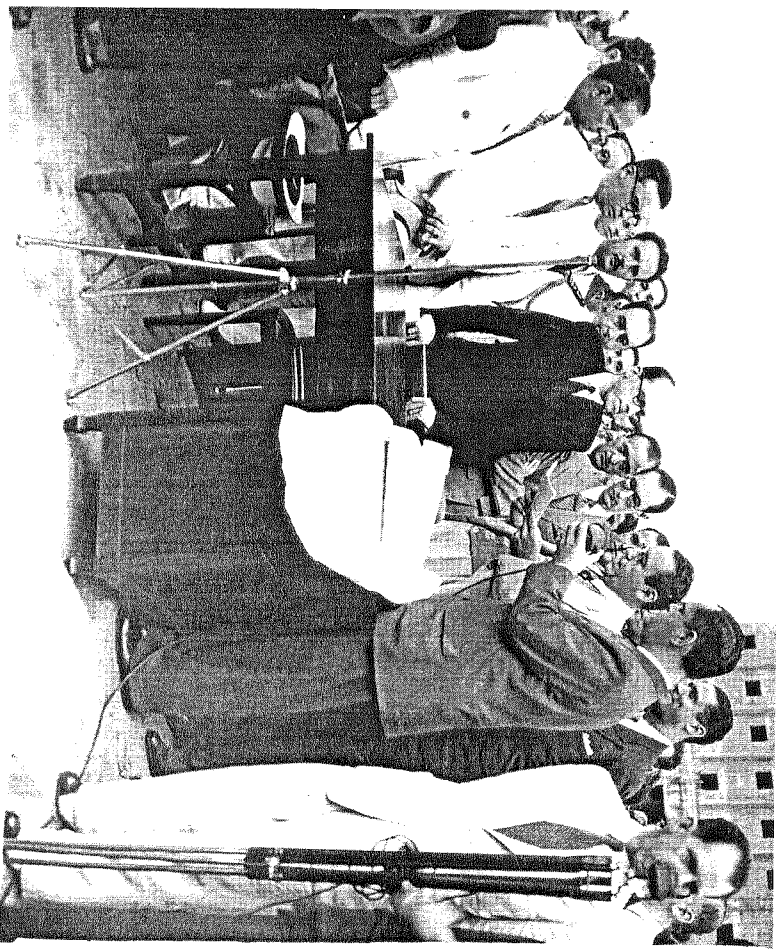
20. Lucio Costa dá o seguinte depoimento a esse respeito: "Quando levei o Oscar comigo a Nova York, em 1938, para fazer o Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional, não havia lá nenhum edifício com fachada envidraçada e o Ministério da Educação já estava em construção, de modo que o Brasil antecipou a aplicação inovadora da chamada *curtain wall* ou *mur rideau, pan de verre*, como os franceses dizem. ... Essas fachadas envidraçadas que marcam o estilo americano para o público em geral, na realidade não foi nada americano, mas uma coisa europeia e aplicada pela primeira vez no Brasil, na América do Sul, em escala monumental. Isso é muito significativo." (revista *Projeto*, out 1987)



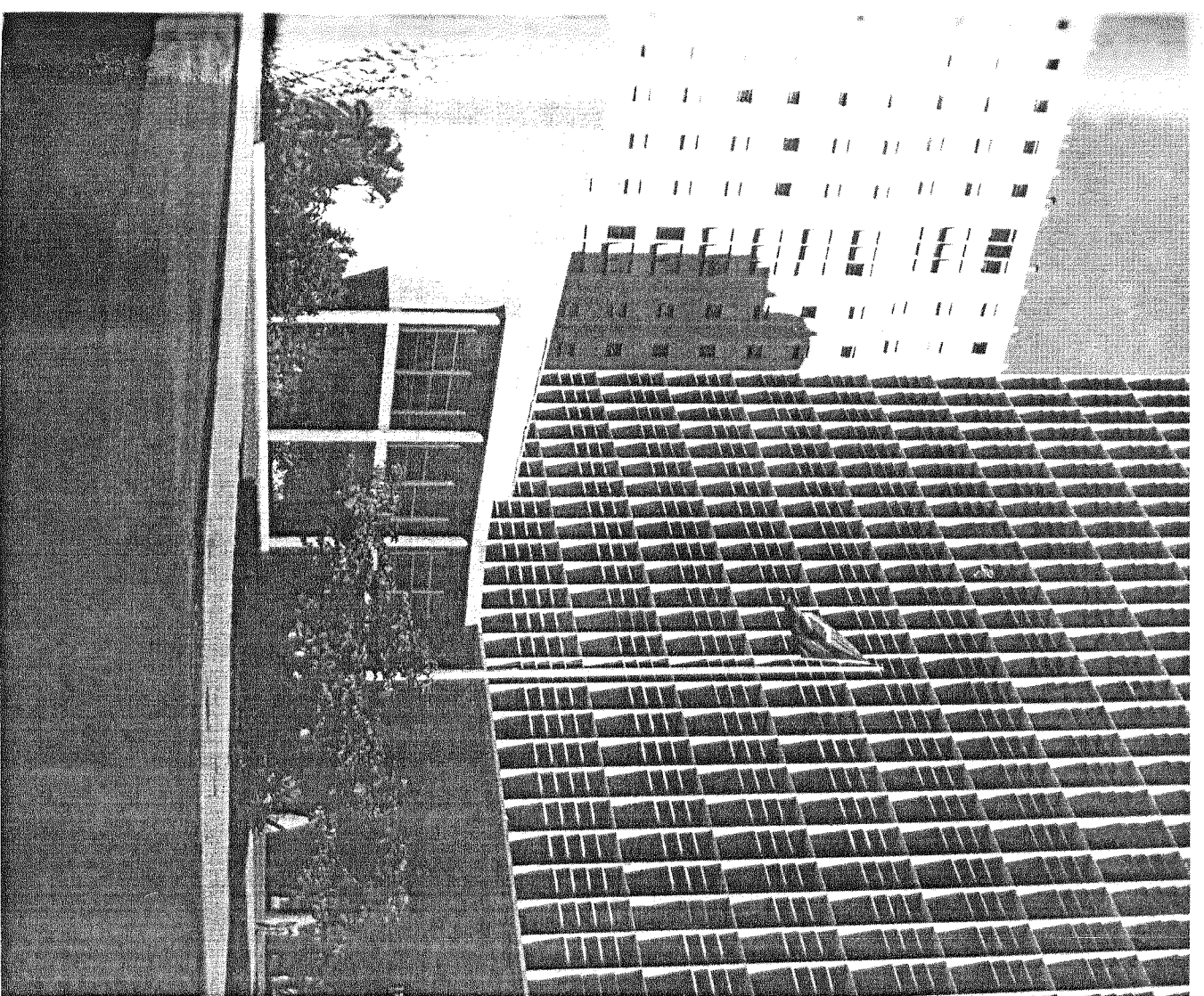
Vista interna de um pavimento do MES, ainda durante a obra.



Detalhe da colunata do MES, nos acabamentos para a inauguração do prédio.



Roque Pinto discursa, tendo à sua direita Carlos Drummond de Andrade e o ministro Gustavo Capanema, durante a cerimônia de lançamento da pedra fundamental do prédio do MES, em 24 de abril de 1937. Ao fundo, a obra da sede do Ministério do Trabalho.



Prédio do MES, tendo ao fundo a sede do Ministério do Trabalho.

prédios. Drummond registra, em seu diário, as impressões do primeiro dia de trabalho – 22 de abril de 1944 – no gabinete da sede recém-concluída:

Dias de adaptação à luz intensa, natural, que substitui as lâmpadas acesas durante o dia; as divisões baixas de madeira, em lugar de paredes; aos móveis padronizados (antes, obedeciam à fantasia dos diretores ou ao acaso dos fornecimentos). Novos hábitos são ensaiados. Da falta de conforto durante anos devemos passar a condições ideais de trabalho. Abgar Renault resmunga discretamente: Prefiro o antigo... (Andrade: 1985)

A monumentalidade foi preocupação dominante no projeto da sede do MES, passando, inclusive, a ser uma das principais tônicas da atuação profissional dos arquitetos modernos brasileiros. Projetos de centros cívicos e monumentos ocupam o sexto lugar entre aqueles mais usuais na obra de Niemeyer. A procura da escala monumental está presente quase sempre, mesmo em tipos de prédios nos quais seria menos esperada, como é o caso das moradias populares. De acordo com Lucio Costa (1985), o projeto de Reidy para camadas populares, Pedregulho, é simbólico de como deveria morar a população trabalhadora: "... que a isto se reduz a arquitetura, por cuja graça o programa estritamente utilitário e funcional de habitação popular se transmuta em beleza, adquirindo sentido urbano e *monumental*. *Monumentalidade* prenunciadora de uma nova era, de maior equilíbrio, mais senso comum e lucidez." (grifos meus)

A idéia de fazer prédios exemplares e paradigmáticos é acionada como justificativa para a própria obra. Carmen Portinho, diretora do Departamento de Habitação Popular à época da construção do projeto de Reidy, assim defende a monumentalidade do empreendimento: "Pedregulho foi feito para chamar a atenção do mundo todo. Le Corbusier, em sua visita de 1962, fez os maiores elogios, dizendo jamais ter tido ocasião de fazer obra tão completa como a que realizamos." Resta, contudo, a indagação acerca do sentimento dos usuários de tais mensagens éticas modelares, que parecem ter como destinatários principais os próprios arquitetos.

A produção de uma obra monumental, no caso do MES, começa na própria ocupação do prédio, criando enorme praça na acanhada estrutura urbana das "ruas-corredores" no Centro do Rio de Janeiro. Tal efeito é obtido, também, com a verticalização do prédio em 14 pavimentos e a utilização de pilotis em escala monumental, contribuição de Oscar Niemeyer, que duplica a altura estabelecida por Le Corbusier para as colunas. O bloco do auditório, portaria e salão de exposições, desse modo, atravessa por baixo da lâmina vertical, sem interceptá-la, fazendo com que o espaço entre as colunas, embaixo desse

grande bloco, funcione como parte coberta do jardim público criado pelo paisagista Roberto Burle Marx – utilizando, pela primeira vez, espécimes da flora nacional considerados, até então, pouco dignos para tal fim.

Lucio Costa estava ciente da necessidade de contornar alguns princípios de economia e simplicidade, advogados como justificativa ética da arquitetura moderna,<sup>21</sup> de modo que o edifício impusesse um ar de respeito e obras de arte em vários pontos do prédio, sem fêni, entretanto, as linhas "puras", desprovidas de ornatos, que o caracterizavam como moderno: "A boa qualidade do material de acabamento, além de satisfazer às conveniências de uma aparência digna, resulta, afinal, com o tempo, em economia, porquanto sendo ele melhor, maior será a sua duração", afirma com habilidade Costa, em 1938, ciente da necessidade de conciliar, no jeito moderno de fazer monumentos, economia e luxo, simplicidade e imponência.

Portinari realizou um grande afresco sobre os principais ciclos econômicos da história brasileira na sala de reuniões anexa ao gabinete do ministro, além dos murais em azulejos azuis e brancos nas fachadas do térreo e nos pilotis – merecem esses painéis externos o poema "Azul e branco", de Manuel Bandeira. Celso Antônio, além do polêmico e descartado "homem brasileiro", efetivou escultura de nu feminino destinada, originalmente, ao terraço-jardim anexo à sala ministerial. Bruno Giorgi realizou escultura de um jovem casal, simbolizando a juventude brasileira – o escultor foi, inspirado em suas formas sem lhe pedir permissão ou pagar *royalties*. O suíço Jacques Lipchitz tem a sua maquete, 27 vezes menor que o projeto pretendido, colocada na fachada curva do auditório – o anedotário popular passa a chamar a obra *Prometeu acorrentado de Bataias agarrando um frango*, lembrando o então goleiro do Fluminense e da seleção nacional de futebol.

Os arquitetos, na memória justificativa (texto em que explicam o plano arquitetônico), afirmam não terem realizado o projeto "em determinado estilo – o que seria lamentável – mas com 'estilo' no melhor sentido da palavra" (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV). Fez parte desse "estilo" fornecer soluções engenhosas sem desobedecer, contudo, ao programa esperado, na época, para um prédio público: no saguão de entrada, por exemplo, dispuseram

21. Para Le Corbusier (1923), a eliminação de ornatos e a realização de casas em série tinham como princípio moral "um certo laço entre a habitação do rico e a do pobre, uma decência na habitação do rico". Jencks (1975) aponta como uma das falácias da arquitetura moderna a argumentação de que esta seria um estilo barato de construir. Cita o exemplo de Mies van der Rohe, cujo lema "menos é mais" advogava o uso de poucos elementos para obter mais beleza. Jencks mostra como Rohe se permitia no luxo e esbanjamento dos poucos materiais para alcançar mais rendimento estético, resultando em obras caríssimas.

uma enorme parede em tijolos de vidro que, além de iluminar o espaço, propicia sugestivo efeito plástico e reduz o obrigatório busto de Getúlio a um perfil surreal contra o painel de luz. Conseguiram, dessa forma, evitar o pesado oficialismo do qual o espaço poderia ter sido presa, sem deixar de atender à prescrição obrigatória para ministérios do Estado Novo. Lucio Costa, ainda na memória justificativa, finaliza: "O ministério a cujo cargo se acham os destinos da arte no país terá dado, assim – na construção da própria casa –, o exemplo a seguir, restituindo à arquitetura, depois de mais de um século de desnoiteio, o verdadeiro rumo – fiel em seu espírito aos princípios tradicionais." (Arquivo Capanema, CPDOC/FGV)

Sobre o prédio, durante e após sua construção, fortes críticas:

Era o único edifício moderno no Rio e era muito ridicularizado. A princípio a reação era de combate. Fui, durante anos a fio, combatido, ridicularizado por todo o mundo. Aquela edificação era conhecido no Rio de Janeiro como 'Capanema Maru', nome que o povo lhe dava porque tinha a forma de navio, e 'Maru' eram os navios japoneses que frequentavam muito o porto do Rio de Janeiro. (Capanema, depoimento ao CPDOC/FGV, 1985)

No plano internacional, entretanto, a reação positiva foi imediata. Atraídos pela repercussão do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York, projeto de Costa e Niemeyer, o arquiteto Philip Goodwin e o fotógrafo Kidder-Smith passam seis meses do ano de 1942 no Brasil, sob os auspícios do Instituto Norte-Americano de Arquitetos, de modo a preparar o bem-sucedido projeto "Brazil Builds", livro e exposição para o Moma, em Nova York.

O prédio do MES era a grande estrela da mostra, merecendo o seguinte comentário de Goodwin: "O Rio de Janeiro possui o mais belo edifício governamental do hemisfério ocidental, o Ministério da Educação e Saúde." (*New York Sun*, 15 jan 1943) No *New York Times*, sai elogioso artigo em sua edição de 13 de janeiro de 1943, ilustrado por foto do MES, com a seguinte legenda: "O prédio do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, considerado a mais avançada estrutura arquitetônica do mundo." "Brazil Builds" e outros aspectos das relações culturais e trocas arquitetônicas entre o Brasil e os EUA serão examinadas, em detalhes, na Parte IV, "O bom vizinho constrói".

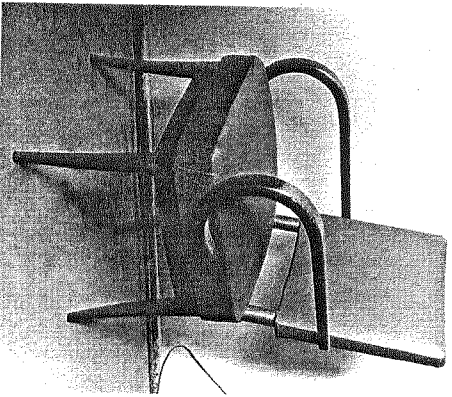
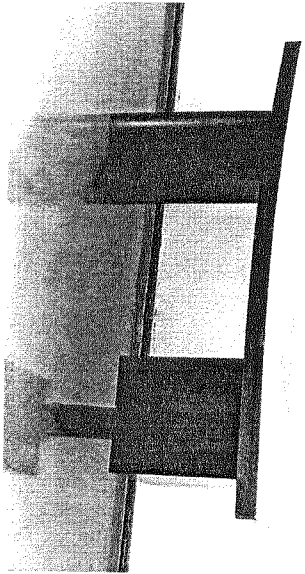
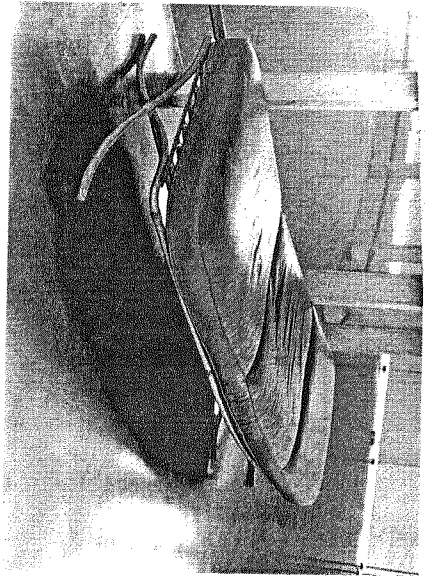
A repercussão na Europa, possivelmente por conta da guerra mundial, demora um pouco mais: em setembro de 1947, a revista francesa *Architecture d'aujourd'hui* publica um número especial sobre a arquitetura moderna brasileira, destacando, em artigo de seis páginas, o prédio do MES. A vitória dos modernos no concurso de seleção desse projeto, na primazia de criação de um órgão de patrimônio e na afirmação de um discurso ético, elegendo a habitação popular como objeto privilegiado de atuação, torna-os dominantes no campo arquitetônico, havendo tecido argumentos em todos os flancos de



"Mulher sentada", escultura de Adriana Janacopulos.



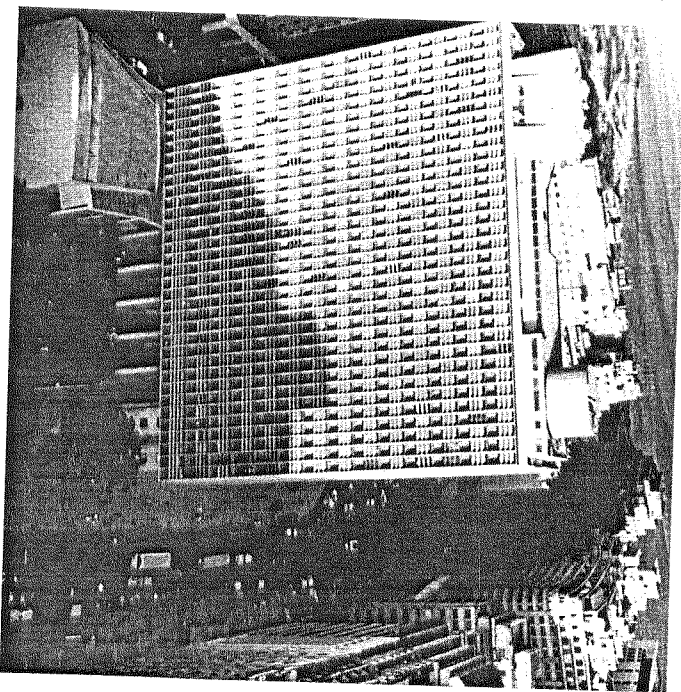
Getúlio Vargas, Gustavo Capanema e outros admiram a escultura "Mulher reclinada", de Celso Antônio, no jardim privativo do ministro durante a inauguração do prédio do MES.



Móveis do MES  
desenhados pela  
equipe moderna, muito  
provavelmente por  
Lucio Costa e Oscar  
Niemeyer.



Ciclos econômicos na visão de Cândido Portinari.



Ministério da Educação e Saúde, apelidado pelos adversários na imprensa de "Capanema Maru": alusão jocosa à semelhança com os transatlânticos da linha Maru que faziam a ligação Brasil-Japão.



um debate retomado a partir de então em outros termos, constituindo novos enunciados para esse mesmo campo.

É fato significativo dessa vitória moderna que os livros sobre a história da arquitetura brasileira, a partir do final dos anos 40, discutam os outros movimentos sob a ótica dessa corrente. Desse modo, para Briand (1981), "o estilo neocolonial constituiu-se numa transição necessária entre o ecletismo de caráter histórico, do qual era parte intrínseca, e o advento de um racionalismo moderno". O mesmo autor interpreta alguns aspectos positivos, encontrados no "execrável" ecletismo, como o "germe dos elementos de uma reação salutar que não demorou em se manifestar". Anacronismos estilísticos são, igualmente, comendados por Lemos (1989), ao elogiar Victor Dubugras baseado em preocupações com a "verdade estrutural", um dos pontos centrais do ideário moderno, inexistente, entretanto, na época aludida: "Esse arquiteto teve um incrível senso de espaço, fazendo-o realmente decorrente de um muito bem definido sistema estrutural sempre aparente e não admitindo falsidades ou escamoteamentos, tão ao gosto de seus contemporâneos. ..."

Não é de estranhar que a corrente dominante conte a história a seu modo. Mais significativo é o fato de um próspero arquiteto, Wladimir Alves de Souza, professor catedrático da Faculdade de Arquitetura, membro de setores conservadores da profissão, atuante em projetos para as elites, relatar-nos assim a sua carreira: "Esforcei-me para fazer as coisas bem feitas, mas fiz coisa demais. Fiz o que não é considerado muito louvável: decoração e casas nos estilos que os clientes me pediam. Não consegui ser 'moderno'. Mas fiz dois projetos bem 'modernos': o do Banco Lar Brasileiro e a casa para abrigar a coleção moderna de Raimundo Castro Maia."

O reconhecimento da derrota está presente em artigo de José Mariano, antigo líder neocolonial: "Ora, se o próprio edifício do Ministério da Educação, que deveria ser o aparelho propulsor da cultura nacional, condena ostensivamente a arquitetura clássica, que esperanças poderão restar a nós, passadistas, sobre a conduta das gerações vindouras?" (*A Gazeta*, 22 set 1944)

Um último aspecto que talvez auxilie na compreensão da vitória dos modernos é a existência de inúmeros pontos coincidentes no ideário corbusiano e no discurso de intelectuais ligados ao Estado Novo. No Brasil, falava-se em "construção do homem novo", ao passo que Le Corbusier se referia a um "espírito novo" e à necessidade de criar novas mentalidades de morar. Para os intelectuais e ideólogos do Estado Novo, o trabalho seria "o meio por excelência da superação dos graves problemas socioeconômicos, a revalorização do homem para evitar o 'caos'" (cf. Gomes: 1982); no reformismo corbusiano, a categoria arquitetura substitui a categoria trabalho: "A engrenagem social, profundamente perturbada, oscila entre uma melhoria de importância histórica ou uma catástrofe. É uma questão de construção que está na chave do equilíbrio rompido

hoje: arquitetura ou revolução." (Le Corbusier: 1923) O aspecto pedagógico novamente une o arquiteto e o discurso estado-novista: enquanto o primeiro quer "ensinar a morar", os ideólogos brasileiros falam em "civilizar por cima" (cf. Lippi: 1986). Outro ponto coincidente diz respeito à busca de homogeneidade: enquanto no Brasil buscava-se construir uma nacionalidade em oposição a regionalismos, o arquiteto franco-suíço almejava estilo internacional de larga aplicação, que terminasse com interpretações nacionalistas de construir.

A condição de dominantes acarreta, no caso dos modernos, a legitimação em face de largos setores governamentais. Produzem nova gama de questões no interior do campo arquitetônico e, ao mesmo tempo, "inventam" um ativo mercado de prédios públicos. O eixo de reconhecimento e prestígio profissionais é alterado, passando da academia para a atuação estatal – construção de cidades, monumentos ou estudos eruditos de patrimônio. A atividade universitária fica nas mãos de antigos acadêmicos ou neocoloniais "convertidos" que, sobretudo nos anos 50, defendiam em suas aulas os princípios modernos, enquanto executavam, geralmente para particulares, obras com outro caráter estilístico.

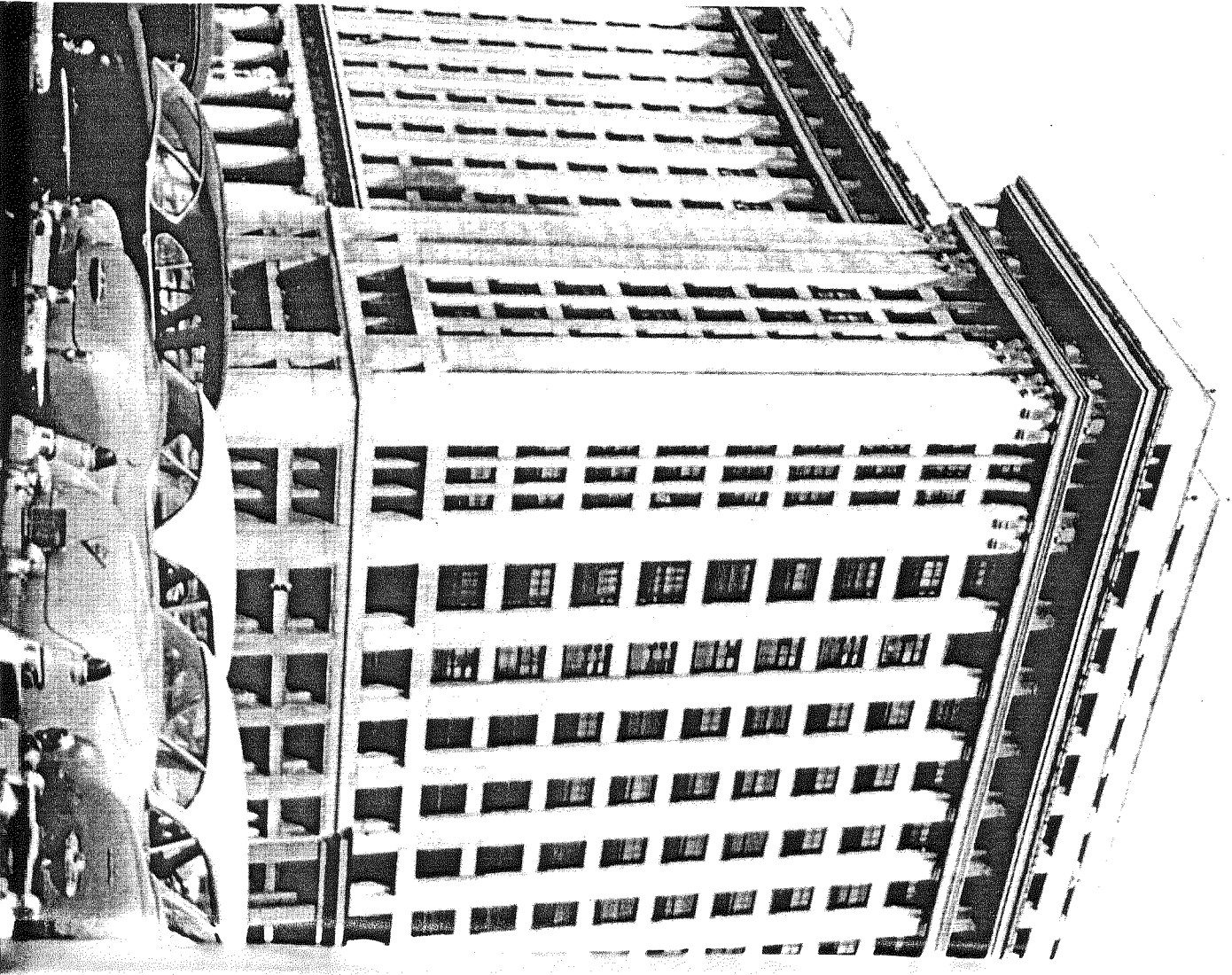
O setor do ensino foi o único no qual os tradicionalistas continuaram a dominar, mantendo ao largo os profissionais modernos. A Faculdade de Arquitetura da UFRJ não mantinha em seus quadros nenhum dos arquitetos considerados mais significativos da nova corrente. Afonso Eduardo Reidy perdeu o concurso para catedrático da cadeira de projeto, tendo sido escolhido o muito menos expressivo Paulo Camargo de Almeida. O crítico de arte Mário Pedrosa, com uma tese pioneira sobre arte abstrata e *gestalt*, depois internacionalmente reconhecida, foi preterido na cadeira de história da arte pelo político, dono de estabelecimentos de ensino e historiador Flexa Ribeiro.

O estilo moderno era, entretanto, pelo menos durante os anos 70, louvado nas aulas teóricas com diapositivos, efetuadas geralmente no Auditório Archimedes Memória, sendo dado especial destaque para o prédio do MEF, apontado como ponto culminante de um processo evolutivo da arquitetura nacional.

A academia carioca parece – após haver rechaçado os modernos durante o episódio da recusa violenta, pela Congregação da Universidade do Brasil, de seus planos para a cidade universitária – ter criado um "modernismo sem modernos", mundo à parte, cujo acesso e regras somente os acadêmicos dominavam:

O Sérgio Bernardes chegou a dar algumas aulas, mas era um farsante... O Afonso Reidy era um rapaz de inteligência extraordinária, de extremo bom-gosto, magnífica arquitetura, mas fez um concurso lamentável... Lucio Costa detestava o magistério e não quis ensinar. Era incapaz de dar uma conferência, de fazer um discurso, de elaborar uma explanação verbal... (depoimento de Wladimir Alves de Souza em 1989)

## Ministério da Fazenda



Ministério da Fazenda.

O processo de escolha do projeto e construção da sede do Ministério da Fazenda (MF), embora com resultado diverso, foi muito semelhante àquele do Ministério da Educação e Saúde. Em 1934, na gestão do ministro Artur da Souza Costa, foi autorizada, pelo presidente Getúlio Vargas, no bojo do esforço para a remodelação da cidade do Rio de Janeiro, a construção de um prédio que abrigasse todas as repartições subordinadas ao Ministério da Fazenda e Tribunal de Contas. Foi decidido que a nova sede seria edificada na esquina da avenida Passos com a travessa de Belas Artes. Para tanto, o edifício da Academia Real de Belas Artes, construído por Grandjean de Montigny, foi demolido por determinação do Governo.<sup>1</sup>

Em 1936, foi aberto concurso público para elaboração do projeto, no qual participaram 28 concorrentes do Rio e São Paulo. O júri era composto por José Belens de Almeida – diretor-geral da Fazenda Nacional e presidente da comissão julgadora –, Hilton Jesus Gadret – funcionário do Ministério e secretário da comissão – e os quatro engenheiros-arquitetos: Paulo Fragoso, Albino dos Santos Froufe, Aristides de F. Figueiredo e Magno de Carvalho. Paulo Fragoso era o engenheiro-calculista mais solicitado de sua época no Rio de Janeiro, sendo simpatizante do estilo moderno. Albino dos Santos Froufe era carioca e, igualmente, engenheiro-calculista. Magno de Carvalho, indicado como representante do Instituto Central dos Arquitetos, era um arquiteto neocolonial

1. A disputa do centro simbólico da cidade se dá aqui em sua face mais violenta: um prédio, antiga sede da escola mais importante do pólo artístico no século XIX, é demolido para ceder espaço à sede do órgão máximo do pólo econômico do Estado Novo. Do prédio demolido foi conservado apenas o seu pórtico, remontado pelo Sphan no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

paulistano, sendo o seu projeto mais conhecido aquele da igreja Nossa Senhora do Brasil, no Jardim América. Aristides Figueiredo era arquiteto tradicionalista, professor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio e um dos autores do projeto do novo prédio da Alfândega, construído a partir de 1940.

A décima reunião do júri, em 16 de dezembro de 1936, foi convocada por já haverem seus membros atribuído notas isoladas aos concorrentes, estando, assim, habilitados para o julgamento final:

Foi explicado ao sr. diretor geral presidente da comissão o método adotado para apreciação dos trabalhos, o qual consistiu em apreciar cada projeto de *per si*, anotando-se os defeitos e as qualidades quanto ao partido, circulação nos diversos pavimentos, distribuição de elevadores, escadas e instalações sanitárias, orientação, insolação, distribuição das repartições e salas de trabalho, capacidade das mesmas, estrutura, área a construir e composição arquitetônica. ... A segunda preliminar referiu-se à apreciação ou não dos trabalhos que exorbitaram a área fixada no edital como sendo a máxima prevista para a construção. Por maioria dos votos ficou deliberado que a comissão concedia uma tolerância de cinco por cento de excesso sobre o total fixado no edital. (Ata da décima reunião do concurso de projetos para o edifício do Ministério da Fazenda; Arquivo do MIF)

A undécima reunião da comissão, para o julgamento e classificação final dos anteprojetos apresentados, teve lugar no dia seguinte, 17 de dezembro de 1936: "Pelo engenheiro Magno de Carvalho foram lidas as observações que a maioria da comissão havia concordado em anotar sobre cada um dos trabalhos, as quais, verificou-se, coincidem, salvo em ligeiros detalhes, com as de outros membros da comissão." Segundo essas observações, os projetos que "reuniam maior número de qualidades eram os de número 5, 6, 7 e 8", dos quais passamos a transcrever as apreciações:

Projeto 5 (Wladimir Alves de Souza e Enéas Silva):

Partido bom; ótima circulação no primeiro pavimento e boa nos demais; boa colocação dos elevadores; boa iluminação, exceto nos halls superiores que precisam ser iluminados através dos elevadores; insolação bem estudada; rampa para acesso aos pavimentos inconvenientes; estrutura bem distribuída, exceto no corpo avançado; superfície total: vinte e nove mil e trezentos metros quadrados, inclusive sobreloja; composição arquitetônica regular na fachada principal e boa nas demais.

Projeto 6 (Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e José de Souza Reis):

... bom partido; boa circulação no primeiro pavimento; separação de circulação do público e dos funcionários nos demais pavimentos; insolação estudada convenientemente; pouca iluminação nas salas orientadas para Este e obrigação de serem divididas por meias paredes e balcões; boa estrutura; superfície total a construir: trinta mil e quatrocentos metros quadrados; composição arquitetônica: sofrível.

Projeto 7 (F.F. Saldanha, Carlos Porto e Tupy Brack):

... bom partido; boa circulação no primeiro pavimento; boa colocação de elevadores; ótima colocação de escadas; boa localização de instalações sanitárias; boa circulação nos pavimentos; sobreloja auxiliar no primeiro pavimento; boa iluminação; insolação bem estudada; boa estrutura; superfície total a construir: trinta e dois mil e quatrocentos metros quadrados; excedeu ao gabarito da planta de situação; composição arquitetônica muito boa.

Projeto 8 (Paulo de Camargo de Almeida):

... bom partido; boa circulação; boa iluminação; rampas de acesso aos pavimentos inconvenientes; insolação bem estudada; estrutura boa, exceto no segundo e terceiro pavimentos; superfície a construir: trinta e quatro mil e seiscentos metros quadrados, aproximadamente; composição arquitetônica boa; projeto de estrutura de todos os pavimentos: não pedida. (Ata da décima primeira reunião do concurso de projetos para o edifício do Ministério da Fazenda; Arquivo do MIF)

Apesar da apreciação positiva de suas qualidades, foram desclassificados, por exceder em mais de 5% a área construída fixada, os projetos 7 e 8. A eliminação do projeto de Saldanha, Porto e Brack teve a oposição de Magno de Carvalho e Fragoso, que fizeram a seguinte declaração de voto:

... em suas opiniões o projeto número 7, embora exorbite um pouco em área, é o que apresenta maior número de qualidades, tendo demonstrado o seu autor perfeita compreensão do assunto ... conseguiu dar ao edifício o aspecto monumental indispensável a um palácio ministerial. Assim considerando que a finalidade do concurso é indicar ao Ministério da Fazenda um bom arquiteto votam, não obstante ter o projeto ... desobedecido um pouco ao edital, pela sua classificação em primeiro lugar.

O engenheiro Froufe concorda com os dois colegas do júri mas "votava, pesando, pela sua desclassificação em vista do edital" (op. cit.).

Tendo restado apenas dois planos – os de números 5 e 6 – e sendo três os prêmios a serem conferidos, "foi, de acordo com as notas da comissão, indicado unanimemente o de número um (1) para entrar no cotejo final". O plano 1 (Rafael Galvão) havia obtido as seguintes apreciações:

... bom partido; boa circulação no primeiro pavimento e regular nos demais; instalações sanitárias do público e dos funcionários apropriadamente colocadas; espera dos elevadores em local de circulação; algumas salas fracamente iluminadas devido à composição arquitetônica das fachadas; insolação inconveniente em algumas salas orientadas para Norte e Oeste, porém bem cuidada na maioria; estrutura antieconômica; composição arquitetônica sem originalidade; superfície de acordo com o edital. (op. cit.)

Foi proposto pelo jurado Fragoço, e aceito pela comissão, um sistema de média ponderada para o julgamento final, que consistia em que os jurados, individualmente, atribuísem a cada trabalho uma nota de zero a dez em sete itens, que teriam diferentes pesos: partido (2,5), circulação (2), orientação (1,5), instalações sanitárias e das repartições (1,5), estrutura (1), composição arquitetônica (1) e cumprimento do edital (0,5).

Aristides Figueiredo declarou que "embora estivesse de acordo com o sistema proposto de conferir-se notas" votava pela desclassificação de todos, pois "nenhum dos concorrentes conseguiu satisfazer plenamente as condições exigidas para a construção do edifício do Ministério da Fazenda". Fragoço pediu "que ficasse consignado em ata o seu protesto e a sua estranheza pelo fato de ter o engenheiro Aristides somente externado essa opinião naquela ocasião", sendo apoiado por Magno de Carvalho e Froufe (op. cit.). Antes de iniciada a votação, Paulo Fragoço declarou que:

... em virtude de haver atualmente duas escolas de arquitetura que se combatem e ser ele *partidário decidido de uma delas*, se considerava suspenso para opinar a respeito do item "composição arquitetônica" e assim sendo para que sua opinião pessoal não viesse a influir no resultado final e, apesar de não ter o edital estipulado preferência por qualquer escola, resolvia acompanhar sempre, nesse item, o voto do representante do Instituto de Arquitetos do Brasil. (op. cit., grifos meus)

Encerradas todas as discussões, procedeu-se à votação que confere a vitória ao projeto de número 5 (Wladimir Alves de Souza e Enéas Silva), com média ponderada de 7,54; em segundo lugar, o projeto 6 (Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e José de Souza Reis), com a média de 7,31 e, finalmente, em terceiro, aquele de número 1 (Rafael Galvão), com 5,49 de média. O trabalho da equipe de Niemeyer obteve a maior nota de todo o certame no item estrutura (9,6), assim como foi considerado o melhor no que toca à circulação (8,2), havendo sido superado por aquele de Alves de Souza e Enéas Silva no que toca a partido (7,4 contra 7,0), instalações (7,2 contra 6,4) e, sobretudo, orientação (8,8 contra 7,2) e composição arquitetônica (6,4 contra 5,0).

O item partido arquitetônico (peso 2,5) concerne à avaliação global da filosofia projetual, e composição arquitetônica (peso 1), ao julgamento estético das formas adotadas: são, portanto, aqueles que implicam valorização de escolhas estilísticas. Acompanhar os votos dos jurados nesses pontos é revelador de suas tendências e simpatias: Aristides Figueiredo, que, anteriormente, havia solicitado a anulação de todo o concurso, confere a nota mais alta de composição arquitetônica ao projeto neoclássico de Rafael Galvão (6,0); a mais baixa de todo o concurso àquele de Niemeyer e equipe (3,0),

e uma nota intermediária (4,0) ao projeto moderno mais convencional vencedor. Gadret, representante do Ministério da Fazenda, acompanha-lhes os votos em relação aos projetos de Galvão (6,0) e Niemeyer e equipe (3,0), conferindo 7,0 ao plano de Alves de Souza e Enéas Silva. Paulo Fragoço, após se declarar impedido de opinar quanto à composição, "traí" suas simpatias modernistas ao conferir, no quesito partido arquitetônico, a nota 8,0 aos trabalhos modernos e 6,0 ao neoclássico de Galvão. Froufe privilegia os dois projetos modernos, conferindo-lhes o grau 8,0 em relação a partido, e 6,0 ao projeto de Galvão; no que toca à composição, atribui 7,0 aos primeiros e 4,0 àquele neoclássico. Magno de Carvalho, representante do Instituto de Arquitetos, valoriza a proposta "intermediária" de Alves de Souza e parceiro (nota 7,0 em partido e em composição) e rejeita os extremos, atribuindo notas mais baixas (6,0 nos dois itens) ao projeto inovador de Niemeyer e equipe, assim como ao tradicionalista, de Rafael Galvão (6,0 em partido e 4,0 em composição).

No dia 19 de dezembro de 1936, realiza-se uma décima segunda reunião, desta feita na presença de autoridades e imprensa, para a divulgação dos resultados e atribuição dos três prêmios, além das menções honrosas conferidas aos trabalhos 7 (Fimino Saldanha, Carlos Porto e Tupy Brack) e 8 (Paulo Camargo de Almeida).

A revista *A Casa*<sup>2</sup> publica, em seu primeiro número de 1937, artigo sobre a exposição dos projetos premiados no concurso: "Mais um edifício ministerial vai surgir. O velho pardieiro em que, durante muitos anos, funcionou o Ministério da Fazenda será dentro em breve demolido, para no mesmo local se construir um novo edifício dotado de instalações modernas e higiênicas." Pela primeira vez, uma publicação tende-se ao universo modernista, buscando englobar todos os projetos nesse rótulo, mesmo que atribuindo categorias eufêmicas aos estilos não modernos: propostas francamente neoclássicas são rebarzadas "modernas de espírito clássico": "De início cabe assinalar as duas tendências que se verificam no gênero da arquitetura: o moderno dentro do espírito clássico e o moderno revolucionário, preconizado por Le Corbusier. Venceu a última." Assim se refere ao projeto de Niemeyer, Moreira e Reis: "É o trabalho mais moderno que vimos na exposição. Não se trata, positivamente, do *modernismo* comum dos espíritos imitadores. Os autores do projeto em aprego estudaram racional e lealmente a sua arquitetura. Daí aque-

2. *A Casa*, revista de arquitetura e engenharia, foi fundada como órgão oficial da Associação de Construtores Cíveis do Rio de Janeiro em 1923, havendo sido publicada até finais da década de 1940. Não possuía uma orientação de estilos definida, nela convivendo artigos técnicos de construções e topografia com projetos de tendências diversas nas áreas de urbanismo e arte decorativa.

le vasto 'brise-soleil' de 80 metros, como se fosse um mastrodômico radiador de automóvel" (grifos originais). É conferido destaque ao projeto neoclássico de Galvão — colaborador frequente da revista —, o único a merecer ilustração de sua fachada no artigo:

Rafael Galvão compôs a sua arquitetura no classicismo helênico das grandes composições públicas de que os americanos são os arautos. Não podemos dizer qual das duas correntes deve ser preferida. Se o neoclássico diz bem com o caráter monumental pela sobriedade e distinção de linhas, nem por isso o espírito da arquitetura moderna, preocupada com o equilíbrio do conjunto, é menos adequado a esse gênero de edifícios públicos.

Em relação ao projeto vencedor, de Alves de Souza e Enéas Silva, observa o artigo: "Desenvolvido em linhas modernas de feição racional, predomina na fachada principal o 'brise-soleil', motivo, de resto, preferido por quase todos que lograram classificação."

O projeto vencedor, com altura de nove pavimentos e planta em forma de H, continha estilemas típicos e obrigatórios de um prédio moderno. Na descrição de Alves de Souza:<sup>3</sup> "É fácil de se ver que o nosso projeto era decididamente moderno, com uma fachada em grande plano envidraçado, com 'brise-soleil', formando um corpo central e nas alas laterais uma sucessão de faixas horizontais contrastando em sentido vertical do centro." (in Souza: 1983; grifos meus)

Da análise da foto, assim como do relato de Alves de Souza, podemos notar algumas limitações e gafes estilísticas: o pilotis é usado pelos modernos para liberar o solo da ocupação do prédio e, desse modo, acabar com a demarcação rígida interior/exterior, fazendo com que a área do térreo se integre ao espaço urbano e, por consequência, à circulação de pedestres. Trata-se de criar espécie de "praça coberta", espaço de passagem ou permanência, no caso de prédios públicos. No projeto em questão, o uso do pilotis é formal e tímido, propiciando, apenas, pequena marquise sobre a calçada.

A utilização, na mesma fachada, de grandes superfícies envidraçadas, ao lado do *brise-soleil*, é uma antinomia estilística. O pano de vidro é indicado para a fachada que não recebe sol em nenhum momento do dia (a fachada sul no caso do nosso hemisfério); o *brise-soleil*, espécie de veneziana externa fixa, é empregado nas faces do prédio submetidas a forte insolação (fachadas

norte e oeste no hemisfério sul). Pano de vidro e *brise-soleil*, juntos, na mesma fachada são inadmissíveis: o uso de um exclui, obrigatoriamente, o outro. A composição de volumes de Alves de Souza e Enéas Silva é convencional em sua simetria: o bloco central, avançado, forma um grande pórtico, elemento do vocabulário neoclássico ao qual se opunha o movimento moderno. Para o ministro Souza Costa, homem pouco afeito a sutilezas estéticas, as características neoclássicas passaram despercebidas, parecendo-lhe o projeto muito novo e despojado. Incompatível, portanto, com seu intento de fazer "o mais belo monumento arquitetônico da linda capital do Brasil" (discurso na inauguração da sede; in Souza: 1983). A desistência de construir o projeto vencedor chega a público através de entrevista do ministro, em 18 de novembro de 1937:

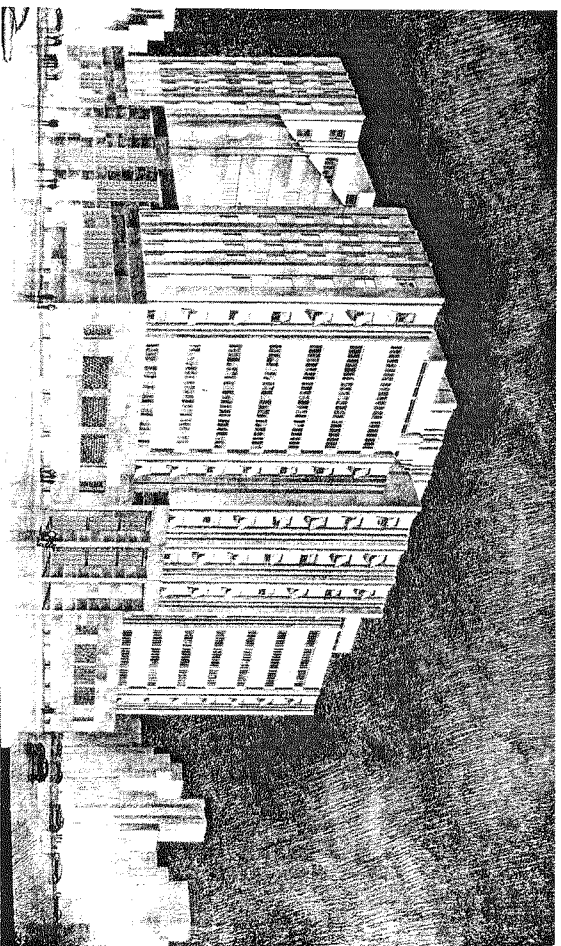
Um projeto da Câmara havia determinado, que o novo Ministério fosse feito no local do antigo. Era lei que devia se cumprir. ... Mas, agora, no novo regime o governo está à vontade para atender melhor ao interesse público. Aquela lei não será mais cumprida. Vai ser escolhido novo local para o Ministério da Fazenda. ... O projeto era para um edifício de nove pavimentos e subsolo com entrada principal pela travessa de Belas Artes. ... Agora, como é natural, será modificado de acordo com a configuração do terreno, para que possa abrigar todas as repartições da Fazenda, com a exceção da Allândega e de outros serviços autônomos. (A Noite, 18 nov 1937)

O ministro faz pagar aos arquitetos a quantia referente ao primeiro lugar no concurso, mas não assina o contrato para seu desenvolvimento e execução. Resolve, igualmente, rever a área necessária para as instalações da sede do Ministério, que passa a atingir cem mil metros quadrados, superfície quatro vezes maior do que aquela estipulada no concurso. Obtem, em permuta com a prefeitura, novo terreno na Esplanada do Castelo e o pretexto técnico do qual precisava para justificar a necessidade de um novo projeto.

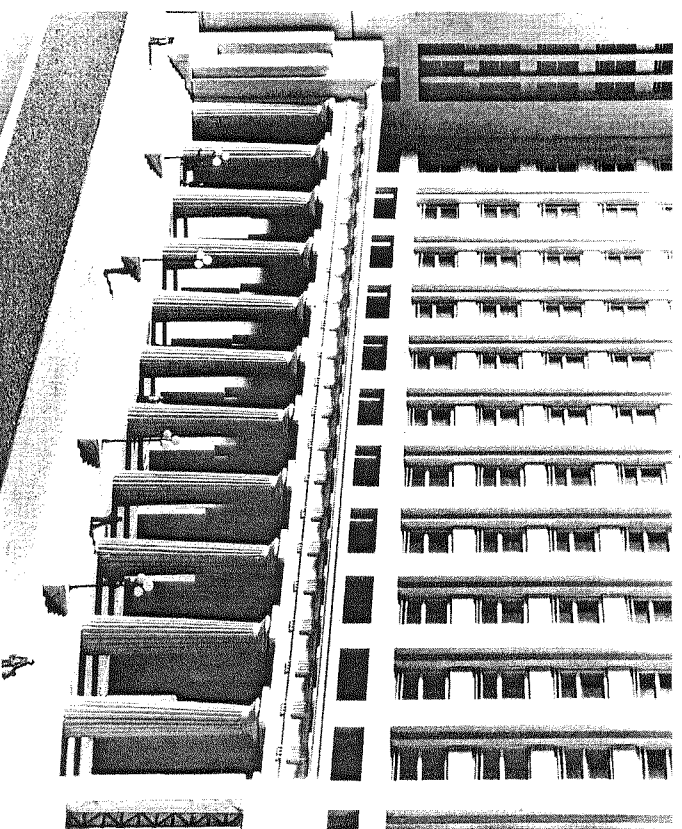
Sofrem ainda Alves de Souza e Enéas Silva outra rejeição: a do grupo moderno, que, ao contrário do caso do MES, não faz qualquer movimento em sua defesa. Para entendimento mais abrangente desse silêncio, talvez não bastem as gafes conservadoras do projeto. É importante relacionar tais "ruídos estilísticos" à análise sociológica das condições de pertencimento ao grupo moderno: crédito, baseado nas altíssimas posições ocupadas pelas famílias de Costa, Niemeyer, Reidy, Moreira e Leão, que, para integrar o grupo moderno, seria preciso bem mais do que livres escolhas estético-estilísticas.

A alta origem social não era privilégio único do grupo moderno, mas da maioria dos alunos de arquitetura da Enba (ver Durand: 1989). As famílias dos modernos talvez se diferenciassem das dos líderes acadêmicos e neoclássicos

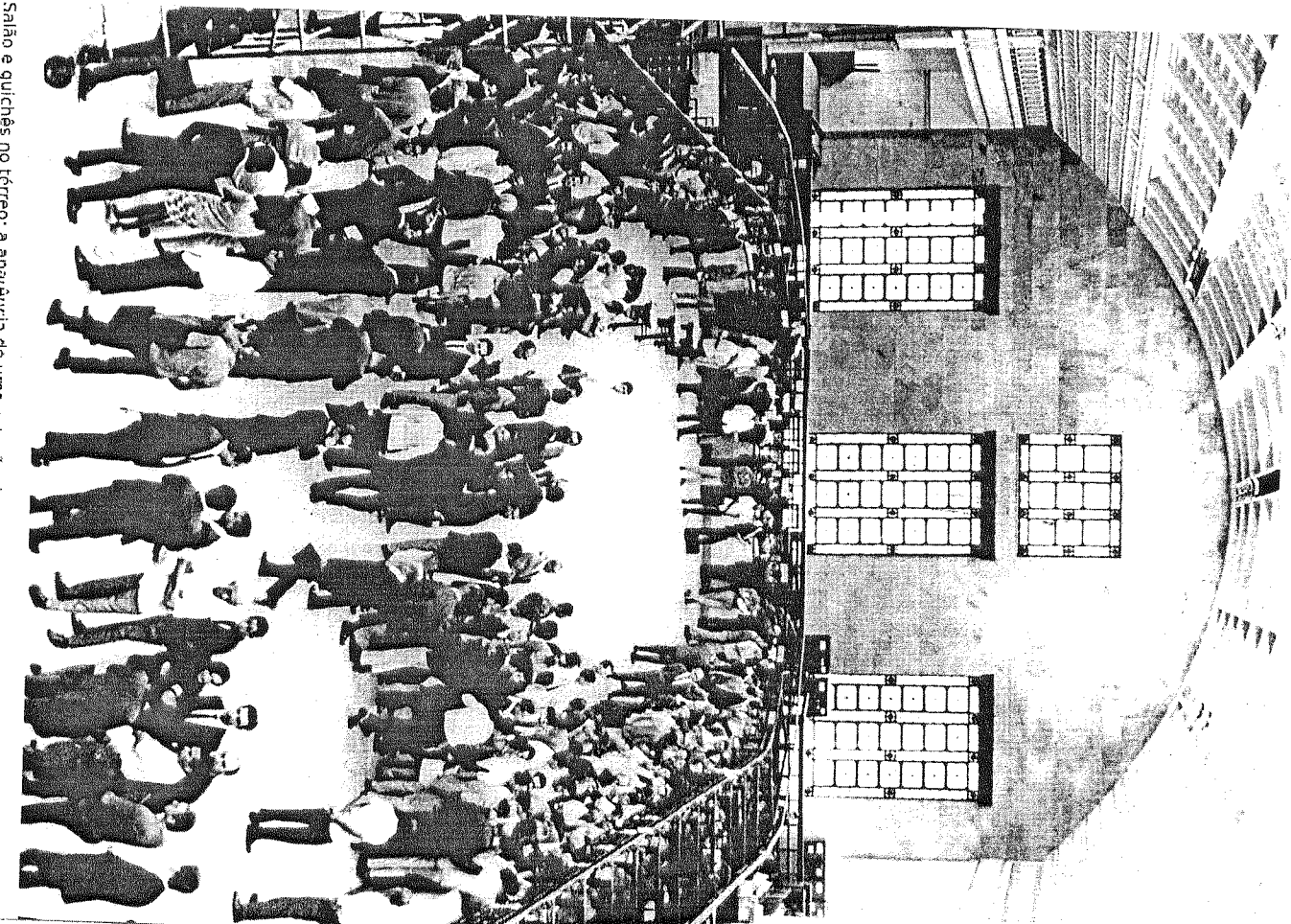
3. Nenhuma planta dos projetos do concurso está arquivada no Arquivo do Ministério da Fazenda. Inexiste, igualmente, uma vez que não foi edificado, registro na prefeitura. Enéas Silva está morto e Alves de Souza declara não possuir qualquer cópia: "É uma pena, mas com cinquenta anos de profissão meu arquivo tornou-se uma coisa tão gigantesca que fui obrigado a destruí-la maior parte. Devolvi os trabalhos mais importantes aos clientes e outros, não reutilizados, eu simplesmente destruí." (in Souza: 1983)



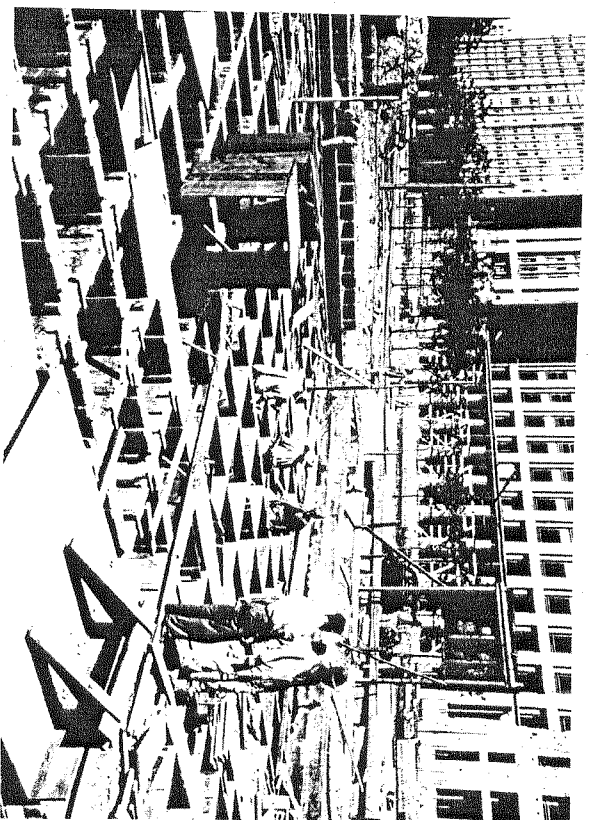
Desenho do Ministério da Fazenda, concurso de anteprojetos.



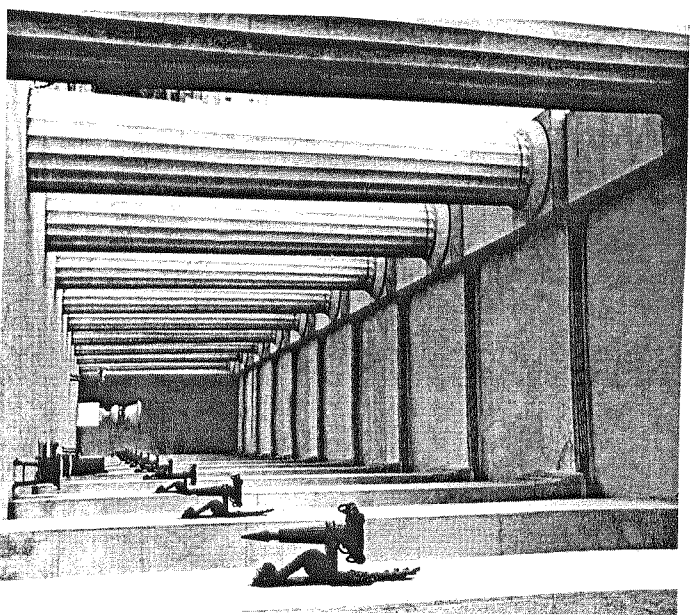
Maquete da fachada principal e pórtico do Ministério da Fazenda.



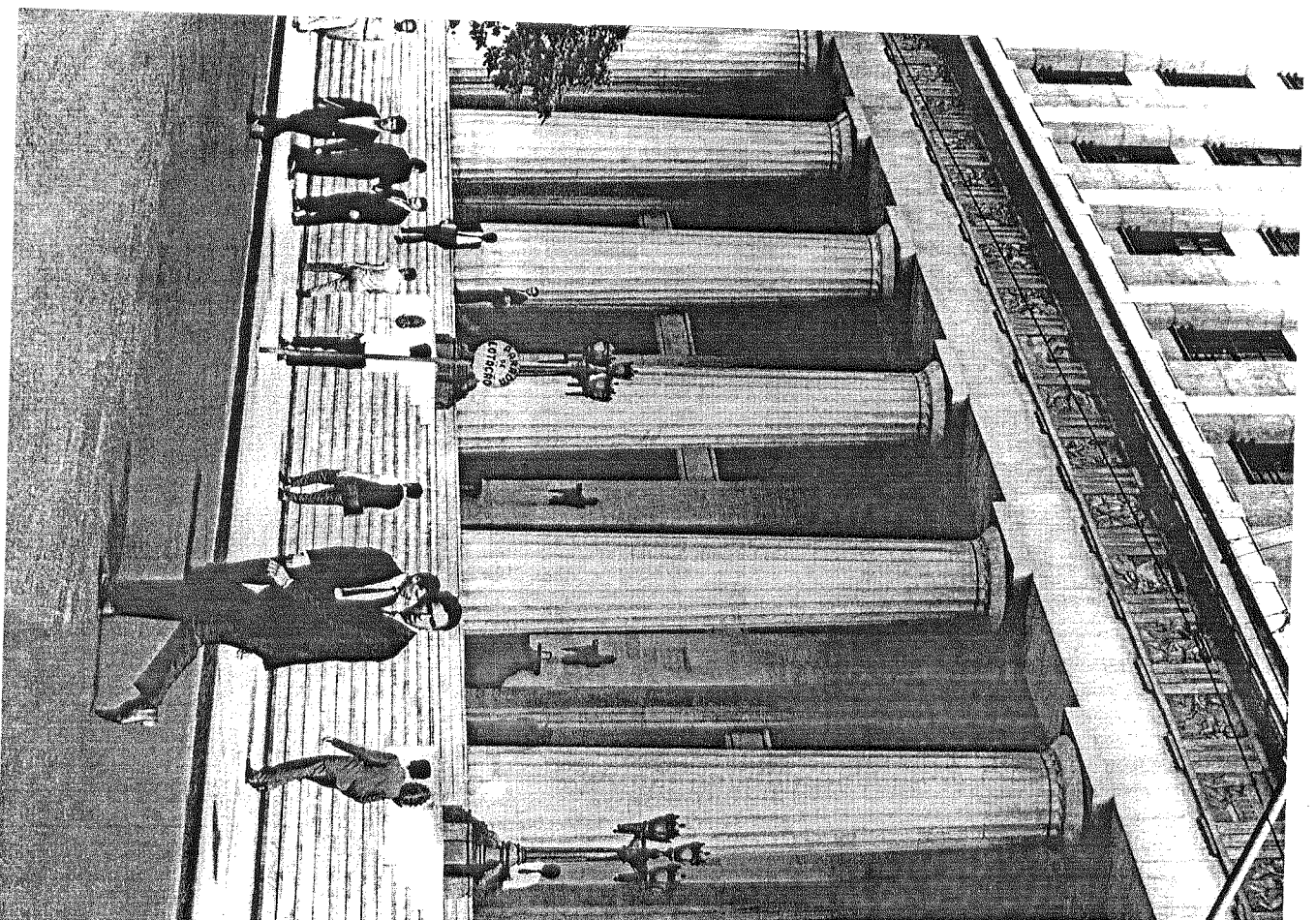
Salão e guichês no térreo: a aparência de uma estação de trens traduzia o desejo de demonstrar eficácia e pontualidade nos serviços.



Obras para a realização do monumento ao Barão do Rio Branco, em 1941. Ao fundo, os ministérios do Trabalho, já inaugurado, e o da Fazenda, ainda em obras.



Colunata do Ministério da Fazenda.



Entrada do Ministério da Fazenda.

por estarem no Rio de Janeiro há pelo menos uma geração, possuindo grandes capitais econômicos e, sobretudo, sociais e culturais. A Gustavo Barroso, Archimedes Memória, Alves de Souza e José Marianno não faltava capital econômico, pois pertenciam a abastadas famílias da “província” – Ceará, os dois primeiros, Pará e Pernambuco, respectivamente; havendo se mudado jovens para o Rio, possuíam, nesse sentido, menores capitais sociais e culturais do que Costa, Niemeyer, Moreira e Reidy (sobre diferenças entre famílias dominantes do centro e da periferia/interior, ver Bourdieu: 1989 e Charle: 1987).

Para a elaboração do novo plano é criado, em setembro de 1938, no âmbito dos quadros do próprio Ministério, um escritório técnico formado por seis arquitetos e quatro engenheiros-civis.<sup>4</sup> A chefa-executiva é delegada ao engenheiro Ary Fontoura de Azambuja, e a responsabilidade pela feitura do projeto, ao arquiteto Luiz Eduardo Frias de Moura.

O engenheiro Azambuja, amigo pessoal do ministro, assim discorre sobre o seu trabalho no comando da comissão:

Manifestei-lhe o meu ponto de vista contrário à constituição de uma comissão composta de membros com idênticas faculdades deliberativas. ... Uma comissão, teoricamente a forma ideal de cooperação, constitui, na prática, um fator de perturbação e dispersão de iniciativas especialmente no caso particular de um problema técnico que implica, essencialmente, unidade de direção. (Relatório de construção do edifício-sede do Ministério da Fazenda, 1944)

Depois de estabelecida a adoção do estilo neoclassico, por escolha do grupo em reunião com o ministro, o arquiteto Luiz Moura teve a seu encargo a elaboração e feitura dos projetos arquitetônicos e respectivos detalhes artísticos e construtivos. Submetia-os, entretanto, durante todo o processo, à apreciação de seus colegas de comissão e ao próprio Souza Costa.

A autonomia de Moura no projeto parece haver sido muito pequena. Alcides da Rocha Miranda relata que um de seus encontros com Moura se deu quando este finalizava os desenhos do anteprojeto do prédio:

Ele estava bastante aborrecido, pois havia, junto com toda a equipe, passado noites insones para concluir os desenhos. Quando estava quase tudo pronto, chegou o ministro ao escritório, retirando de seu paletó uma foto de uma construção neoclassica italiana, dizendo: “É assim que eu quero a fachada.” Toda a fachada teve que ser refeita para atender aos anseios ministeriais. (depoimento em set. 1989)

4. A comissão de construção estava constituída pelos engenheiros Ary Fontoura de Azambuja (chefe), Homero Duarte, Petronio Barcelos e Liberato Pinto (responsável pela administração), além dos arquitetos Luiz de Moura (responsável pelo projeto), Edgard Fonseca, Luiz Paulo Flores, Luiz Vilela, Otto Raulino e Rubens Torres.

Estabelece o novo projeto a ocupação global do terreno pelo prédio, à semelhança de seu congênere do Trabalho, a partir da consideração de que “o da Fazenda, de todos os ministeriais, é o que mais tende a crescer, exigindo, de início, o aproveitamento integral da área de terreno do pavimento térreo e a criação de blocos independentes nos andares superiores, cuja construção pudesse ser levada a efeito parceladamente, de acordo com as necessidades futuras de instalação” (Relatório de construção do edifício-sede do Ministério da Fazenda, 1944).

À fachada para a atual avenida Presidente Antônio Carlos foi dado tratamento especial, de modo a caracterizá-la como a principal entrada do prédio. A monumentalidade foi perseguida com a adoção de um pórtico em mármore branco, no estilo dórico primitivo, colunatas de 9,5 metros de altura e escadarias em mármore, inspiradas no Partenon de Atenas (cf. depoimento do engenheiro Azambuja). Para ornamentar a escadaria principal, estavam previstas “quatro estátuas de mármore, em harmonia com a sutuosidade da colunata”. Mas, deparou-se a comissão com “um imprevisito irremovível. Obra de valor, em estatutária, forçaria mais um concurso, entre artistas, cujo resultado, encomenda e execução demandariam tempo, escasso e precioso ...” (ofício de Azambuja ao ministro, 31 mai 1943; Arquivo do MF). Resolveu, então, adotar candelabros de bronze, concebidos pela firma de Oreste Fabbrì: duas piras do mesmo material, com os pés em forma de leão, e os quatro postes – com cinco luminárias cada, em estilo vagamente rococó e escala bastante discutível – foram distribuídos ao longo da escadaria, completando a justaposição estilística da fachada.

A composição da fachada principal desrespeita, contudo, os cânones dóricos aos quais almejava se reportar. Faltam elementos à colunata, e as proporções são incorretas. As piras de bronze e postes de iluminação guardam, entre si, estranha relação de escala: os postes são muito pequenos e as piras excessivamente grandes.

O pavimento térreo, destinado a atendimento público, é ligado às ruas do quarteirão que ocupa através de quatro grandes escadarias. Uma extensa galeria, revestida em mármore, medindo 70 metros de comprimento por 10 de largura, permite o acesso aos elevadores e aos 186 guichês de atendimento do andar térreo. Para ornamentar as galerias de ligação, foi promovido um concurso entre escultores – tendo como júri escolhido Oswaldo Teixeira, José Marianno e Atilio Corrêa Lima – para realizar uma série de baixos-relevos simbolizando as principais fontes de renda do país.<sup>5</sup> O vencedor foi Humberto Cozzo, professor de escultura na Enba, que realizou seus painéis, “modelados de uma forma clássica”, de acordo com a seguinte concepção: “As 16 métopas do lado esquerdo representando as forças



naturais; as outras 16 métopas correspondentes à parte direita do edifício as forças espirituais, industriais e comerciais. A métopa central, para onde convergem as laterais, terá uma composição representando o Estado Novo, chave e força propulsora do progresso nacional.” (carta-proposta de Humberto Cozzo a dr. Ary Azambuja, em 21 ago 1941; Arquivo do MF)

As forças econômicas naturais enfocadas são: borracha, cacau, algodão, café, trigo, mate, carvão, ferro, petróleo, pesca, açúcar, gado vacum, gado cavalar, gado caprino, pomicultura, avicultura e ouro. As forças espirituais referem-se à pintura, escultura, gravura, arquitetura, música e dança, literatura, cerâmica, teatro, siderurgia, indústria têxtil, manufatura, aviação, comércio terrestre, comércio marítimo, ciências e construção naval.

A outra peça de escultura que completa o conjunto disposto no rés-do-chão é o busto em bronze, “maior que o tamanho natural, em modelo exclusivo para o Ministério da Fazenda”, do presidente Getúlio Vargas, criação do escultor e professor da Enba Hildegardo Leão Velloso, segundo colocado no concurso para os baixos-relevos (cf. carta do artista a dr. Ary Azambuja em 18 abr 1943; Arquivo do MF).

O espaço interno do andar térreo foi projetado nos moldes em que se construíam terminais de estradas de ferro, inspirado, sobretudo, naquela de Milão, projeto de Piacentini. Balcões de mármore e guichês com grades de ferro trabalhadas ocupam todo o périmetro desse pavimento. Abóbadas em tijolos de vidro fornecem iluminação natural, proveniente dos vãos entre os blocos verticais do edifício. O acesso à sobreloja é garantido por duas imponentes escadas helicoidais — próprias do vocabulário moderno — que se encontram, em flagrante contradição estilística, ornamentadas por grades de ferro e encimadas por vistosos lustres de bronze.

Uma das críticas mais veiculadas à época dizia respeito ao luxo excessivo das novas construções ministeriais, com ênfase especial para a sede da Fazenda. No relatório final da construção, preocupa-se Azambuja em fazer a defesa de certos materiais:

O Ministério da Fazenda, contrariamente ao que pensam muitos, não é um edifício de luxo. Há nele, por exemplo, abundância de mármore: ... As despesas feitas com revestimentos de mármore de finalidade puramente decorativa representam percentagem insignificante no conjunto. ... Se os halls e galerias têm lambris de mármore, isso se deve à necessidade de proteger as paredes em

locais de trânsito intenso, pois a prática e a experiência têm demonstrado sobejamente que, nos edifícios públicos, o revestimento comum em pintura acarreta vultosa despesa de conservação. ... (Relatório de construção do edifício-sede do Ministério da Fazenda; Arquivo do MF)

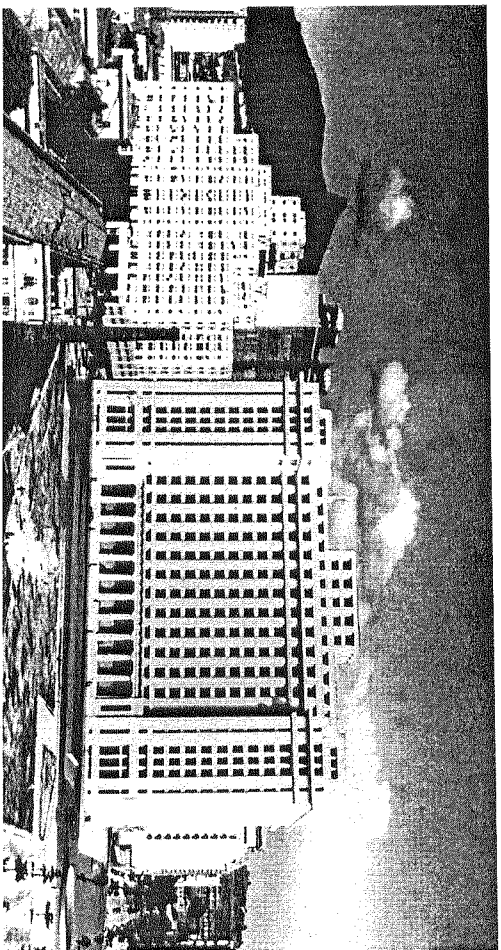
Os pavimentos-tipo, destinados a trabalho burocrático interno, são distribuídos em cinco blocos verticais, projetados em planta-livre, um dos princípios fundamentais da arquitetura moderna: a estrutura independente — sistema de pilares, vigas e lajes — responsabiliza-se pela sustentação do prédio; as paredes, liberadas dessa função, tornam-se elementos meramente divisórios, podendo ser dispostas de acordo com o desejo do usuário. As galerias de circulação foram dispostas com orientação para noroeste, de modo a proteger os escritórios da maior incidência solar. A leitura dos espaços internos desses pavimentos, projetados com preocupações de ordem funcionais, não fornece nenhum indicio da abundante justaposição estilística de suas fachadas e área de visitação pública.

É comentado hoje, entre arquitetos e funcionários lotados nos prédios do Ministério da Fazenda e no da Educação, que o primeiro é mais bem aerado, iluminado e possui melhor circulação vertical que o segundo. Não deixa de ser irônico tal fato, pois, muito mais do que a beleza plástica, a funcionalidade era a característica mais apreçada pelos modernos na defesa do seu projeto. Hoje, o atual Palácio da Cultura Gustavo Capanema reina incontestante, mas somente no que toca à magnificência de suas formas:

Não deve, entretanto, ser a melhor adequação ao clima tomada como virtude dos estilos eclético ou neoclássico. Os andares-tipo da sede da Fazenda foram tratados de acordo com os princípios funcionais modernos, possivelmente com maior propriedade e melhores resultados que os obtidos no MES.

O Salão Nobre, localizado no 10º andar, retoma, com maior luxo e pompa, a bricolagem de estilos do térreo e sobreloja. Destinado aos atos solenes da vida do Ministério, “servia às festividades e recepções promovidas pelo ministro, especialmente para homenagear as comissões de nações estrangeiras que visitam constantemente o Brasil” (depoimento do engenheiro Azambuja). A decoração do recinto foi elaborada em estilo Luís XVI, contando com exuberantes lustres de cristal oferecidos pelo Banco do Brasil. Completam o ambiente, colocados em pedestais simulando seções de colunas gregas, bustos em bronze do presidente Getúlio Vargas, do ministro Souza Costa e de D. João VI, D. Pedro I, D. Pedro II e Caxias.

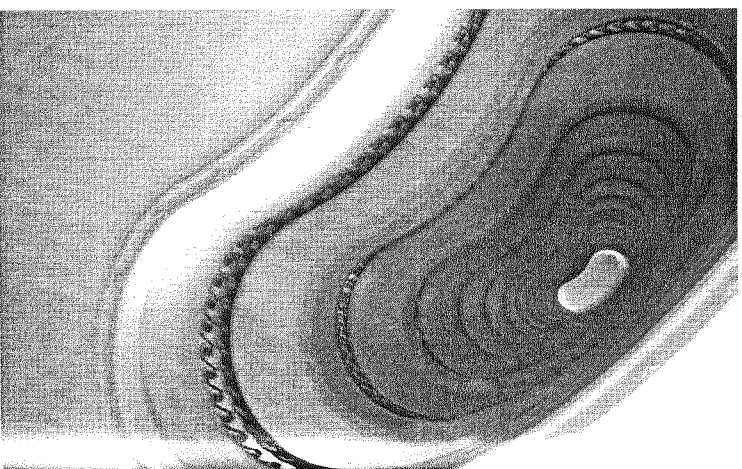
5. Os concorrentes puderam escolher os três jurados na lista de 12 nomes aprovados pelo ministro Souza Costa: Oswaldo Teixeira, Augusto Bracet, Henrique Cimbra e Manoel Constantino, pintores; Paulo Pires, Angelo Murgel, Ricardo Antunes, Firmino Saldanha e Atilio Corrêa Lima, arquitetos; Petrus Verdê, escultor; Herbert Moses, jornalista; José Maranhão Filho, escritor e crítico de arte.



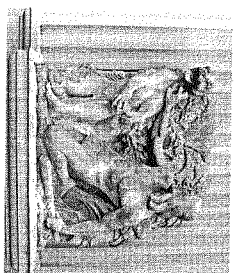
Vista geral dos três ministérios: à esquerda, o do Trabalho, com o da Educação e Saúde atrás; à direita, o da Fazenda.



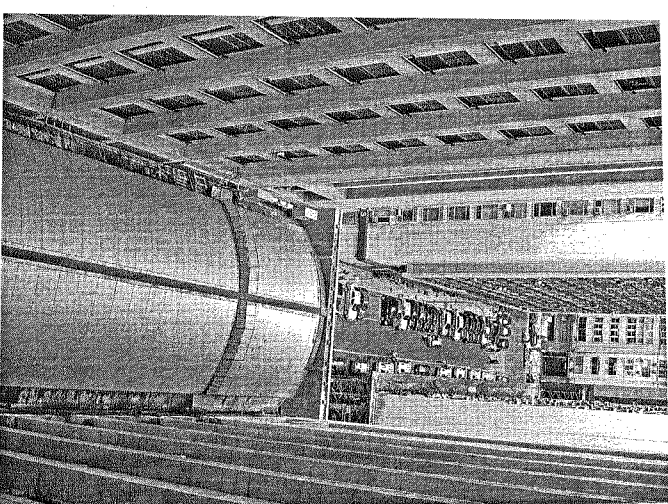
Lampadário com as armas da República nos pórticos do Ministério da Fazenda. Sua pequena escala contrasta com o gigantismo das colunas.



Vista, a partir do térreo, do vazio da escada em forma de concha: presença de um elemento modernista no prédio da Fazenda.



Escultura de Humberto Cozzo e painéis de Paulo Werneck: temática indianista no terraço-jardim.



Os vazios entre os blocos fornecem uma proteção contra o sol e propiciam uma boa ventilação nos andares-tipo.



Salão nobre do Ministério da Fazenda, decorado no que se pretendia ser um "estilo Luís XV".

jardim com refinado equipamento: uma fonte que recebia água de carrancas ligadas ao reservatório de água superior – conjunto de autoria do próprio arquiteto Luiz Moura. Cinco painéis em mosaicos, representando lendas indígenas brasileiras, estão dispostos nas empenas em volta da fonte. Ladeiam a composição duas esculturas, fundidas em cerâmica virrificada, simbolizando a mulher e o homem nativos brasileiros. Aparecem ambos em situação de domínio da natureza: a índia, lânguida, ornamentada por colar e protegida por tanga, segura a cabeça de fálca serpente; o índio, viril, aperta o pescoço de grande felino cujas feições, já domesticadas, assemelham-se às de um rels gato.

Fazia parte do anedotário carioca, à época da inauguração do prédio, que a profissão mais cobiceada no Brasil era a de administrador do Ministério da Fazenda, por conta do fausto de seu escritório, no terraço-jardim. Havia, por trás da jocosidade, um clima de indignação e fantasia, pois a ostentação estava longe dos olhos de quase todos. A presença da fonte, no terraço-jardim, adquire caráter emblemático, atraindo como um ímã o fascínio e o ódio. Fascínio por elemento tão distinto e mágico: repuxo permanente desafiando a lei da gravidade soava como algo similar aos jardins suspensos da Babilônia. Ódio pela inacessibilidade de tal maravilha.

Na edição comemorativa dos 40 anos de construção do prédio, *Arte no Palácio da Fazenda* (Souza: 1983), é evidente a irritação do engenheiro Azambuja, ainda em 1983, quando indagado sobre o terraço e a fonte.

O terraço-jardim é um elemento básico das construções modernas da época. Aparece aqui ornamentado com temas nativos, outra preocupação desse estilo, havendo sido chamado para execução dos painéis o artista Paulo Werneck, que costumava trabalhar em edificações realizadas por aquele grupo. Relata ele, assim, a sua participação na execução dos painéis: "Luiz me disse: 'Você é da corrente moderna mas sabe desenhar'... recusou, gentilmente, meus primeiros estudos: 'Estão muito avançados. Sei que você pode fazer uma coisa mais de acordo com o estilo do prédio. E assim fz.'" (in Souza: 1983)

A própria localização do terraço – no alto do prédio, distante dos olhos do público –, assim como a sua condição de jardim, fornecem a possibilidade de ser exercida em estilo próximo ao moderno a metáfora vanguardista do domínio da natureza pelo povo brasileiro, sem comprometer o estilo acadêmico que prevalecia no resto do edifício.

O estilo da sede, ao contrário do que uma leitura precipitada poderia induzir, é muito menos monoliticamente neoclássico do que louvado por seus autores e atacado por seus críticos. O prédio é eclético no sentido etimológico do termo: o estilo varia de acordo com o uso e visibilidade dos

espaços. Os múltiplos "investimentos", aliados a erros grosseiros de escala e composição, traduzem a pouca segurança estilística de seus autores. Os elementos externos, de visão mais ampla, são, de fato, predominantemente neoclássicos, e a sua pesada volumetria carrega influência da arquitetura praticada na Itália fascista. Os pavimentos de atendimento ao público assemelham-se aos espaços de uma eficiente estação de estrada de ferro europeia da época – o tom de brasilidade é conferido pelos painéis alusivos a ciclos econômicos nacionais. Os andares destinados a trabalho burocrático interno são de tal ascetismo que não destoariam se localizados em prédio funcionalista da Bauhaus. O salão nobre, espécie de vitrine de auto-apresentação do ministro para as elites nacionais e delegações estrangeiras em situações solenes, foi concretizado em livre interpretação do estilo Luís XVI. No terraço-jardim, tentaram-se aproximações com o vocabulário moderno. Tancha balbúrdia estilística despertou a curiosidade do público, o desprezo dos arquitetos modernos e o louvor presidencial:

Ao inaugurar este sólido e imponente edifício, sede condigna do Ministério da Fazenda, obra em que a capacidade construtiva, a clara inteligência e o gosto da ordem do ministro Souza Costa mais uma vez se revelaram, quero congratular-me convosco, porque assim podeis verificar, através desses argumentos irresponsáveis em cimento e ferro, como a administração progrediu e quanto se interessa pelos programas de organização técnica dos serviços, da eficiência e bem-estar do funcionalismo. (discurso de Getúlio Vargas na cerimônia de inauguração do prédio, em 10 nov 1943)