

PROTÓTIPO E MONUMENTO, UM MINISTÉRIO, O MINISTÉRIO

1. TRÊS ESTUDOS E UMA SOLUÇÃO

Marco inaugural de uma arquitetura erudita brasileira explicitamente filiada à arquitetura moderna européia dos anos 20 em sua vertente corbusiana, o atual Palácio da Cultura e antigo Ministério da Educação e Saúde Pública tem sido unanimemente considerado um dos prédios mais significativos deste século, no âmbito do país e do estrangeiro. Os principais episódios de seu processo de concepção e materialização são bastante conhecidos. Durante o ano de 35 se desenvolve e julga concurso de ante-projetos para o mesmo. O terreno previsto para o concurso era quadra doada pela Prefeitura do Rio de Janeiro, limitada pelas ruas Araújo Porto Alegre, Imprensa, Pedro Lessa e Graça Aranha e localizada na Esplanada resultante do arrasamento do morro do Castelo, em urbanização que se fazia seguindo plano elaborado de 27 a 30 pelo arquiteto francês Alfred Agache. Entre janeiro e março de 36, apoiado por seus assessores mais diretos, o ministro Gustavo Capanema anula o concurso e contrata Lúcio Costa para elaborar novo projeto para o mesmo terreno. Lúcio constitui equipe integrada por Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcellos, apresentando em maio um primeiro risco. Em julho chega Le Corbusier ao Brasil, convidado para consultor do projeto com a renúncia do presidente Getúlio Vargas. Propõe de imediato a troca do terreno por outro que lhe parecia mais favorável na Beira Mar, elaborando risco para este terreno. A impossibilidade de viabilizar tal troca fez com que Capanema insistisse em obter de Corbusier uma alternativa de solução para o terreno original. Riscada às pressas, essa alternativa não entusiasmou. ¹Após a partida de Corbusier, a equipe brasileira voltou a trabalhar, chegando a uma solução definitiva no final de 36. Esta começa a construir-se em 37 e é inaugurada por Getúlio em 45.

Os quatro riscos mencionados são também bastante conhecidos. A proposta original brasileira acomoda os espaços de trabalho em volume em forma de U, com o corpo principal disposto perpendicularmente à Graça Aranha e duas alas sobre pilotis alinhada com essa avenida e com a rua da Imprensa. O ingresso se faria desde a Araújo Porto Alegre, em eixo com volume trapezoidal para auditório. Este avançava em espaço aberto com frente para a Pedro Lessa, na direção da Baía da Guanabara. O risco corbusiano para a Beira-Mar acomoda os espaços de trabalho em um bloco linear alongado, todas as salas voltadas para a Baía e acessíveis por corredor cujas extremidades apresentam dois corpos avançados abrigando circulações verticais e serviços. O bloco elevado sobre pilotis de 4 m de altura se intercepta perpendicularmente por bloco de dois pavimentos, ligeiramente descentrado e abrigando em linha salão de exposições sobre pilotis, avançado em direção ao mar e auditório trapezoidal em direção à cidade. A alternativa corbusiana para o terreno da Esplanada mantém os espaços de trabalho em bloco linear sobre pilotis de 4m de altura

no alinhamento da Graça Aranha, com um único corpo avançado para circulação vertical e serviços na extremidade junto à Pedro Lessa. Ao longo desta rua se implantam o salão de exposições e auditório, conformando-se assim um espaço aberto quadrangular limitado por edificação em dois de seus lados adjacentes. O risco definitivo da equipe brasileira tem planimetricamente feição de T, constando basicamente de dois blocos de altura desigual que dividem a quadra em dois espaços abertos quadrangulares. A perna do T é o bloco mais alto, prisma retangular de 14 pavimentos elevados sobre pilotis de 10 m de altura que abriga os espaços de trabalho e ocupa a mesma posição do corpo principal do primeiro risco da equipe brasileira. O bloco mais baixo, da altura do pilotis, contém o auditório e o salão de exposições e se desenvolve horizontalmente em dois pavimentos ao longo da testada da rua da Imprensa. Simplificadamente, pode descrever-se como uma caixa retangular penetrada em um de seus lados menores por parte de um volume trapezoidal mais alto, o eixo de simetria deste volume coincidindo com o eixo longitudinal da caixa. A intersecção dos dois blocos acomoda nos dois pavimentos serviços, circulações e vestíbulos. O salão de exposições se localiza no nível superior da caixa avançando em direção à Pedro Lessa, acessos ao auditório e estrado de conferência na direção da Araújo Porto Alegre, o auditório propriamente dito ocupando obviamente o volume trapezoidal.

A disposição dos blocos e espaços abertos sobre a quadra revela avaliação bastante consistente da hierarquia de cada uma de suas ruas limitrofes dentro da trama do entorno. A composição se abre para a Graça Aranha, Araújo Porto Alegre e Pedro Lessa, a primeira com porte de avenida, as duas últimas constituindo a conexão mais imediata com a avenida Rio Branco, espinha mais movimentada do centro do Rio. Fechando-se relativamente para a rua da Imprensa, ratificada a sua condição de travessa. Desde qualquer uma, porém, a organização elevacional do Ministério se visualiza tripartida, comportando nitidamente um ático, um corpo principal e um embasamento.

O ático do Ministério é constituído pelo complexo de volumes curvilíneos e retilíneos revestidos de partilhas de vidro azul que acomodam salões para restaurante e suas dependências, caixas d'água e casas de máquinas e se dispõem em recuo no teto do bloco vertical, circundados por terraço linear. O corpo principal é constituído pelo próprio bloco administrativo vertical. É estruturado por uma grelha de colunas e pilares dispostas ao longo de onze linhas transversais e três longitudinais, as colunas exteriores ligeiramente recuadas em relação aos bordos das lajes e às fachadas. A fachada sul para a Pedro Lessa é completamente envidraçada, a fachada norte para a Araújo Porto Alegre envidraçada e protegida por grelha de concreto incorporando brise-soleil móveis, as duas empenas cegas e revestidas com placas de granito. Junto à empena da rua da Imprensa se dispõem sanitários, escada e bateria de elevadores para o público e o ministro, arranjo similar para funcionários se encontrando junto à empena da Graça Aranha. Apenas o primeiro de seus quatorze pavimentos não tem seus espaços de trabalho subdivididos por ta-

biques de madeira a meia-altura. Reservado para o ministro, ele se diferencia por possuir salas compartimentadas até o teto, altura um pouco maior e acesso ao teto do salão de exposições ajardinado por Burle Marx. O embasamento compreende o bloco horizontal, o pilotis sob o bloco administrativo e os espaços abertos do terreno, constituindo formal e funcionalmente o setor mais complexo da composição.

Mais precisamente, o limite superior desse embasamento é a laje de piso do pavimento do ministro, que se prolonga de um lado conformando o terraço do salão de exposições e de outro abraçando parcialmente o teto mais elevado do auditório, inclinado em um sentido e curvo em outro. É embasamento que se apresenta poroso, intercalando volumes fechados e espaços vazados. O espaço do pilotis sob o bloco administrativo não é contínuo. As três primeiras colunas de suas fileiras externas a partir da Graça Aranha se superpõem à caixa abrigando vestíbulo de funcionários. O espaço de cinco por dois intercolúnios adjacente constitui pórtico de acesso pontuado por dezoito colunas circulares, flanqueado pela caixa do vestíbulo de funcionários e pelo bloco horizontal, inserto entre a primeira e a quarta linha de colunas a partir da rua da Imprensa. Este também é poroso ao nível térreo, comportando vazio para acesso veicular coberto entre espaço trapezoidal fechado de serviço sob o auditório e a caixa do vestíbulo de público e do ministro, flanqueada no lado oposto por pilotis de um pavimento de altura sob salão de exposições. Pode ser visto, porém, desde alguns ângulos, como composição de volume trapezoidal e caixa retangular virtualmente fechada por colunatas externas nas suas fachadas maiores, colunatas com a mesma altura da colunata do pórtico e solidárias à laje de entrepiso através de pequenos consolos. Os planos verticais entre laje de cobertura e laje de entrepiso se encontram entretanto efetivamente fechados por panos de vidro nessas fachadas e por paredes cegas junto à Pedro Lessa e Araújo Porto Alegre, delimitando visivelmente acessos laterais ao auditório e o salão de exposições elevados. Internamente, o salão de exposições é estruturado por duas linhas de colunas, inscrevendo-se na nave central que estas definem uma grande escada circular que estabelece conexão com o vestíbulo térreo, o centro da escada disposto sobre eixo de simetria longitudinal comum ao salão, vestíbulo e auditório. A título de curiosidade, pode-se notar que o espaço de serviço sob o auditório foi pensado, em determinado momento, como garagem e o pilotis sob o auditório como estacionamento coberto. Entre junho de 44 e a inauguração o salão foi expandido em mais um intercolúnio, acessível diretamente por escada fechada. Essa expansão acarretou modificação do traçado original da Pedro Lessa que não chegou a ser executado, unificando-se mais tarde a quadra do Ministério com a quadra em frente.²

O revestimento de colunas e trechos de fachada não envidraçados do embasamento é feito com placas de granito ou pares de azulejos concebidos por Portinari. De granito também são as lajes que pavimentam o piso do pórtico, do pilotis sob o salão de exposições e do acesso veicular coberto e as esplanadas

prolongando o pórtico, flanqueadas ao longo das testadas da Graça Aranha e Pedro Lessa por bandas de pedra portuguesa onde se inscrevem grandes canteiros curvilíneos. Maciços de vegetação se colam às fachadas norte e oeste do auditório. Uma mureta baixa paralela  essa fachada oeste separa canal para o carro do ministro da esplanada pedestre, constituindo curiosamente elemento que baliza com muito vigor o encaminhamento à entrada principal do prédio desde a Araújo Porto Alegre.

2. UM PASSEIO ARQUITETÔNICO

São as intersecções da Graça Aranha com a Araújo Porto Alegre e com a Pedro Lessa os pontos de acesso e visualização privilegiados ao Ministério, desencorajando-se as aproximações frontais a qualquer fachada do edifício. As fachadas menores dos dois blocos são cegas. Aproximação pelo trecho compreendido entre o meio da quadra da Graça Aranha e Araújo Porto Alegre mostra o auditório em foco, mas seu fechamento e sua inclinação fazem desviar o olhar para a lateral do campo de visão, onde o vazado do pórtico sugere encontrar-se ali a entrada principal do edifício. Aproximação a partir do trecho compreendido entre o meio da quadra da Graça Aranha e a Pedro Lessa mostra o salão de exposições à frente, mas a transparência de seus pilotis remete de forma análoga o olhar para a lateral. Em ambos os casos, os canteiros ao longo da avenida operam em parte como barreiras, insinuando dvida sobre a primazia da mesma e favorecendo aparentemente uma aproximação desde a Araújo Porto Alegre ou a Pedro Lessa. Entretanto, uma aproximação frontal por essas ruas também se revela frustrante. se o bloco vertical se mostra agora em foco, a transparência do pórtico se torna máxima e propõe novamente a lateralidade das entradas. Assim se enfatiza uma rota preferencial oblíqua e se enfatiza o impacto das visões diagonais de esquina, as únicas em que a composição pode perceber-se quase por completo e as únicas em que a intersecção dos dois blocos aparece em foco, denunciando a localização correta da entrada principal.

A mesma preferência pelo encaminhamento oblíquo e pela dispersão do interesse para a lateral se manifesta no interior do vstbulo do público. Por qualquer de uma de suas duas portas que se entre, a configuração do balcão de atendimento, disposição de elevadores e disposição da entrada para a escada circular levando ao salão de exposições conspiram com êxito para desviar a atenção do plano frontal. Apesar da coincidência entre centro da escada e eixo longitudinal do vstbulo e do salão de exposições, a chegada a este se faz também em oblíqua, descobrindo a comunicação lateral entre salão e auditório. A própria centralização da escada associadas à parede cega do fundo do salão reiteram a importância de uma rota periférica dentro da caixa retangular do mesmo. Através de seus panos de vidro longitudinais, cidade, esplanada e pórtico se oferecem novamente  contemplação, perspectiva luminosa precedendo ao mergulho no recôndito do auditório, previsivelmente simétrico em relação ao estrado de conferência que é seu foco.

Esplanada, pórtico, vestíbulo, salão de exposições e auditório integram o que se poderia chamar de circuito cerimonial da composição, que se completaria tomando o elevador o pavimento imediatamente acima e visitando em sequência o grande salão de espera, o salão de recepções onde Portinari pintou friso contínuo junto ao teto tendo como tema os grandes ciclos econômicos brasileiros e, por fim, o terraço-jardim à sua frente. O circuito mais prosaico se faz tomando um dos elevadores de duas portas no térreo, a chegada a qualquer um dos pavimentos do bloco vertical se fazendo pela porta oposta à porta correspondente nos vestíbulos do público e do ministro. O esquema original de circulação no pavimento tipo que diferenciava circulação para o público de circulação de funcionários foi abandonada em 45, mantendo-se entretanto a sua visualização como um grande espaço único e a curvatura dos tabiques de madeira quando interessa reforçar expressivamente o encaminhamento. Como em todos os espaços do prédio inexistem vigas à vista, os pilares e as colunas parecem ser interrupções lineares dos volumes onde se encontram.

3. UM PROTÓTIPO

Boa parte dos comentários favoráveis ao edifício do Ministério tem se apoiado em leituras que o valorizam enquanto realização prototípica ou, mais simplesmente como protótipo que podia e devia ser replicado.

Já em 1943, Philip Goodwin o apresenta como solução padrão para um dos programas mais comuns da sociedade contemporânea, afirmando que a originalidade de cada pormenor seu era consequência de um estudo carinhoso e atento dos problemas operacionais de um prédio de escritórios em clima tropical.³ Subentende-se que seja ele uma solução exemplar, ilustrativa da aplicação de uma metodologia funcionalista de projeto, à maneira de um Pavilhão Suíço. Apoiada na idéia de correlação entre especialização e eficiência operativa de um artefato utilitário e na idéia de correspondência bi-unívoca entre forma e função, essa metodologia propunha que o projeto não fosse mais que a tradução literal dos organogramas e fluxogramas operacionais que otimizariam o atendimento das atividades a se acomodarem arquitetonicamente. Em versão mais simplificada, prescrevia a correspondência entre os grandes setores funcionais de um programa e sua expressão volumétrica. Implicava tacitamente a distinção entre o conjunto de situações repetitivas de um programa, acomodáveis em prismas retangulares, e as situações especiais exigindo geometria particular. O Pavilhão Suíço se decompunha em prisma abrigando o conjunto de dormitórios e respectiva galeria de acesso e em pilotis, teto-terraço, caixa de escada e volume térreo irregular para ingresso e alojamento do diretor. Esses quatro elementos diferenciados correspondiam a situações programáticas especiais. De maneira análoga, o Ministério se decompunha em prisma abrigando o conjunto de espaços de trabalho mais

seus serviços e circulações e em teto-terraço, pilotis, auditório, vestíbulo e salão de exposições, que eram programaticamente situações especiais.

Dentro dessa ótica, o Ministério daria testemunho irrefutável da autoridade da função enquanto matriz formal. Essa autoridade se exerce, contudo, em, correlação com a autoridade da tecnologia característica da modernidade. É a partir da aliança entre função, materiais e procedimentos construtivos que Le Corbusier havia estabelecido os seus cinco pontos de uma arquitetura nova, defendido o pano de vidro e inventado o brise-soleil. Concretizado com pilotis, teto-terraço, pano de vidro, brise-soleil, plantas e fachadas livres, o Ministério se vê igualmente elogiado como solução exemplar de aplicação em edifício de grande porte dos elementos de arquitetura e esquemas compositivos corbusianos, enfatizando-se a pertinência de seu emprego em nosso meio, dadas as condições ambientais dominantes no país.

A convergência entre elementos de arquitetura legitimados por uma construção moderna e elementos de arquitetura das cidades mineiras do século XVIII é também assinalada com frequência. O pilotis se aproxima das palafitas em encosta, a estrutura independente de concreto armado se aproxima da estrutura em madeira vedada por taipa de sebe ou por grandes caixilharias contínuas ora envidraçadas, ora treliçadas, assimiláveis sem dificuldades ao pano de vidro e ao brise-soleil. O conselho corbusiano de emprego de pedras brasileiras e painéis de azulejos para revestimento de paredes era justificável não só por disponibilidades locais e facilidade de manutenção em clima úmido, como também por atualizar precedentes da construção colonial e imperial no país. O Ministério se toma por uma solução exemplar de linguagem formal moderna e internacionalmente válida, mas com sabor brasileiro, respaldada pela autoridade da história da arquitetura enquanto tradição construtiva racional e nacional, dela derivando sua emblematicidade expressiva.⁴

Não é impertinente recordar aqui que essa visão da tradição construtiva brasileira selecionava preferencialmente um momento de fausto econômico, onde se postulavam por primeira vez aspirações de independência e unidade nacionais, no marco de uma cultura urbana essencialmente mercantil. Entretanto, as ruas-corredor e os quarteirões fechados que caracterizavam as cidades onde essa cultura se desenvolvera pareciam agora anacrônicos, obsoletos, ineficientes. Le Corbusier e a vanguarda modernista européia estavam engajados desde os anos 20 na articulação de um novo paradigma de projeto para a cidade do século XX. O Ministério se toma também por solução exemplar antecipatória do centro de negócios da Cidade Ideal propugnada pela Carta de Atenas do CIAM de 1933, a cidade das torres e barras em pilotis sobre um grande parque, onde a cor local seria assegurada pela utilização da vegetação nativa, como as palmeiras imperiais que tanto haviam impressionado Le Corbusier ou as espécies exóticas que encantavam Burle Marx.⁵

4. UM MONUMENTO

Em paralelo a essa exaltação do Ministério como protótipo, o seu estatuto de monumento é insistentemente registrado e apreciado. Em *The Need for a New Monumentality* de 1944, Sigfried Giedion propõe ser a reconquista da expressão monumental a tarefa mais difícil e perigosa que a arquitetura moderna devia enfrentar de imediato, afirmando que o Ministério é um passo nessa direção.⁶ Em 1950, Stamo Papadaki observa que o Ministério é o único prédio de sua década que tinha com êxito intentado expressar uma arquitetura cívica a partir de meios contemporâneos, subentendendo a equação arquitetura cívica= monumento.⁷ Em 1956, Henrique Mindlin fala do Ministério como aplicação pioneira das idéias corbusianas em escala monumental e afirma que a monumentalidade do prédio é expressão verdadeira do programa.⁸

Na verdade, já em sua proposição inicial o programa do Ministério não se confundia com o programa de um prédio de escritórios comum. Como Paulo Sá e Maurício Lissovsky mostraram em *O Novo em Construção*, Capanema queria um prédio que retratasse a instituição que dirigia, por ele pensada como instrumento de um projeto cultural visando preparar, compor e aperfeiçoar o homem brasileiro- “destinado a viver pela nação, nela integrado de corpo e alma”.⁹ Por extensão, o prédio devia ser também um retrato da nacionalidade que se edificasse nova, mas assente sobre o patrimônio herdado do passado.

Capanema queria um monumento, e a idéia de monumento denota etimologicamente objeto que rememora ou comemora pessoa, evento, instituição, idéias consideradas exemplares por sua excepcionalidade ou transcendência. Um monumento arquitetônico é veículo de atualização e condensação de convicções partilhadas por uma comunidade. É máquina de recordar desafiando o tempo, associada a ritos cuja formalidade ou cerimônia não são da esfera do cotidiano ou do corrente. Por outro lado, “além de ser uma memória, um monumento é também um ato do presente. Não é somente o reflexo de algo valioso no passado, mas também um reflexo de nossa atitude frente a seus valores que será transferida para o futuro”- como diz com muita propriedade o americano Romualdo Giurgola.¹⁰

5. AS ESTRATÉGIAS DE MEMORABILIDADE

Não cabe dúvida que tanto Lúcio Costa como Le Corbusier tinham plena consciência dos requerimentos monumentais que o projeto do Ministério devia satisfazer. Ao propor a troca de terreno, Le Corbusier dizia que caso a construção se fizesse na Esplanada do Castelo, seria de se prever sua posterior “submersão num conjunto arquitetônico de tal natureza que de nenhuma maneira e apesar de toda a perfeição do prédio seria possível atingir uma impressão de nobreza e grandiosidade”.¹¹ Lúcio Costa escreve em carta de 1938 a Capanema que o Ministério é prédio público de significação não apenas utilitária mas também representativa, onde há “necessidade de se traduzir de

maneira adequada idéia de prestígio e dignidade logicamente sempre associada à noção de coisa pública...essa idéia se manifesta...por uma certa nobreza de intenção revelada nas proporções monumentais da obra e na simplicidade e boa qualidade de seu acabamento.”¹²

Para poder operar como máquina de recordar, o monumento precisa ser marco memorável e duradouro. A boa qualidade do acabamento é garantia de durabilidade. A simplicidade entende-se mais enquanto simplicidade volumétrica a serviço da memorabilidade, que a história mostra ser facilitada por um certo grau de abstração formal, bem como por tamanho e escala incomuns e uma fisionomia grave, mas associada à ornamentação de riqueza extraordinária. Não é irrelevante que na mesma carta Lúcio mencione a importância do Ministério apresentar condignamente uma coleção de pinturas e esculturas encomendadas especialmente para o mesmo, ou que os azulejos de Portinari não sejam revestimento decorativo constituído pela repetição de um único módulo padrão, mas painéis abstrato-figurativos lembrando os painéis de azulejos em velhos claustros brasileiros.

Por outro lado, já na memória do projeto, em 1937, Lúcio falava da unidade, proporção e pureza plástica do prédio como seus atributos distintivos na paisagem. Como Le Corbusier, sabe que diferenciação do contexto e recurso básico para assegurar memorabilidade ao monumento. Em parte, essa diferenciação se busca pela composição, que subverte as normas da rua-corredor e do quarteirão fechado do tecido urbano à sua volta. Que o contraste e intencional, as próprias palavras de Lúcio confirmam: “Com esse partido, criamos um espaço livre necessário em volta do prédio que, localizado numa quadra circundada por ruas relativamente estreitas e de construções no alinhamento, fica em posição de destaque em relação aos demais edifícios”.¹³O partido da composição se soma à unidade, proporção e pureza ou simplicidade volumétrica do prédio para estabelecer um contraste ambiental e reforçar, por conseguinte, as denotações monumentais do Ministério.

Com efeito, o desatendimento da norma de edificação perimetral completa da quadra prescrita pelo Plano Agache se constata nos três riscos feitos para a mesma. Todos eles propõem alguma continuidade entre espaço ou espaços abertos dentro da quadra e os espaços abertos das ruas à sua volta, abandonando parcialmente a sua concepção como ruas-corredor e revertendo a identificação de espaço aberto de quadra com o domínio privado do território urbano. A subversão das idéias de rua-corredor e quarteirão fechado se radicaliza no risco definitivo, com a disposição do bloco mais alto da composição no eixo central transversal da quadra. Na fachada da rua da Imprensa, o bloco horizontal e a empena no bloco vertical respeitam o alinhamento, mas o bloco vertical se recorta nitidamente no horizonte como objeto isolado, extraordinário em seu entorno. Nas outras fachadas, a presença de espaços abertos diante dos blocos edificados permite pecebê-los ao mesmo tempo como fundo definitório desses espaços e como foco de atenção excepcional.

No entanto, a radical dessa subversão da figuratividade habitual da rua-corredor e do quarteirão fechado é apenas aparente. Trata-se de uma subversão já prevista por um paradigma urbano tradicional, onde a oposição tecido repetitivo/ monumento excepcional se admitia complementar. No marco desse paradigma, a rua é regra prescrita normativa e perceptivamente como um vazio figural, cujo pano de fundo são as edificações contínuas e alinhadas que definem seu volume. Por vezes, os edifícios de importância extraordinária são deliberadamente propostos como sólidos figurais, destacando-se de um fundo que é o espaço aberto da rua transformado em largo ou praça. As equações predominante - fachada de quarteirão fechado = fundo perceptivo = domínio privado; e vazio de rua-corredor = figura perceptiva = domínio público - se invertem parcialmente, com a introdução de objetos projetados como figuras esculturais que se destacam na massa repetitiva das edificações e ruas comuns, denunciando assim seu estatuto de monumentos. Essa estratégia de projeto é evidente em Ouro Preto, onde os edifícios públicos importantes se dispõem em frente de logradouros ou praças, constituindo situações de singularidade relativa dentro de um tecido ordinário de ruas-corredor e quarteirões fechados; por conseguinte, são situações de memorabilidade facilitada, em correspondência com deus dignificado coletivo excepcional.

Lúcio Costa diz a seguir em sua memória que o partido adotado “permitiu assim criar uma grande esplanada no pavimento térreo que, além de realçar a imponência do edifício, poderá ser utilizada para cerimônias de caráter cívico-cultural, de acordo com a finalidade do Ministério”.¹⁴ Tomada em conjunto com a afirmação precedente, evidencia reconhecimento da tradição urbanística secular em que o projeto do Ministério inscreve e dá pertinência do emprego de tipologias arquitetônicas consagradas por essa mesma tradição, embora modernamente reinterpretadas. Não é o caso do complexo inscrito em paisagem verde homogênea, como queria Le Corbusier em seu risco para a Beira-Mar. Nem os espaços abertos do Ministério se identificam com o espaço aberto ilimitado e indiferenciado associado à cidade da Carta de Atenas. São espaços abertos de figuratividade e funcionalidade específicas, uma e outra de antiga linhagem.

Assim, o pórtico de entrada do Ministério subdivide a esplanada pavimentada com lajes de granito em dois espaços que aludem funcional e figurativamente a adros de tempo, arquétipo do monumento sacro, ou átrios de palácios, arquétipo do monumento profano. As alusões se reforçam porque o pórtico não é o piloto totalmente aberto do Pavilhão Suíço ou o pilotis aberto em dois extremos dos dois riscos corbusianos. É um vazio entre dois cheios, feito um propileu de cinco intercolúnios como a Acrópole de Atenas ou a colunata central de um Louvre ou Petit Trianon. Penetrar nesse pórtico é penetrar em uma sala hipóstila ecoando a antecâmara do santuário daquele templo em Tebas desenhado por Choisy e reproduzido em *Vers une Architecture*.¹⁵ As colunas dessa sala permanecem esbeltas e eretas como troncos de palmeiras,

as mesmas palmeiras cujas folhas estilizadas ornamentavam capitéis egípcios e que, plantadas em maciços, seriam uma das atrações dos jardins da Cidade Universitária do Rio, riscada também em 1936 por Le Corbusier.

Penetrar no pórtico do Ministério é como penetrar num bosque de troncos de palmeiras petrificadas; e a essa petrificação do vegetal, sugerida com força, se contrapõe inversamente a insinuação de uma possível vegetalização da pedra. Os canteiros que prolongam a caixa do vestíbulo de funcionários restringe a superfície da esplanada propriamente dita àquela que efetivamente é continuação do pórtico. Em termos de locomoção e percepção a planimetria em T do edifício se vivencia como uma planimetria em H, na qual de uma das pernas só restaram fragmentos e vestígios verdes, e a outra se vê como uma ala em cuja fachada se aplicaram colunas de ordem colossal, à maneira de um Campidoglio e em desafio à economicidade técnico-constructiva. Assim, os adros do Ministério podem ser experienciados também como reverberação duplicada e incompleta daquela *cour d'honneur* do risco inicial brasileiro e na composição definitiva se podem discernir traços da planimetria em U daquele risco. Evidente neste, apenas uma sombra na solução final, é a referência ao palácio que se reitera, é Versalhes revisitado via Liga das Nações, precedente corbusiano mais afim com o Ministério.

É possível que esse conjunto de alusões tenha se produzido do inconsciente, nascido misturado a razões mais pragmáticas. Contudo, sua propriedade é indiscutível enquanto recurso de assinalação de monumento. Através da evocação de precedentes prestigiosos associados à arquitetura monumental, é a autoridade da história disciplinar que se invoca e afirma como matriz de projeto, não apenas em termos de tradição constructiva racional e nacional, mas também em termos de tradição tipológica universal.

6. OS CONTEÚDOS DA REPRESENTAÇÃO

É preciso admitir, no entanto, que essas alusões à tradição são abstratas, fragmentárias e ambíguas, que sua decodificação exige esforço e familiaridade com essa tradição e com a postura corbusiana em face dela. Na prática, essa postura é menos revolucionária que evolucionária, constituindo ao mesmo tempo afirmação de continuidade e de ruptura invocadora da história e conferindo a uma e outra igual importância.¹⁶

Se a Liga das Nações alguma referência faz a Versalhes, esta é velada ou filtrada por princípios de abstração, fragmentação ou ambiguidade, em sintonia com uma sensibilidade moderna e uma sensibilidade ao moderno. Quase paradoxalmente, essa sensibilidade tem raízes num profundo respeito pelo passado e sua arquitetura. Reproduzida fielmente, esta não passaria de cenografia *Kitsch* mistificadora, despojada da vitalidade significativa que historicamente possuía. Fidelidade à uma tradição não se mantém sem tradição parcial à mesma. parafraseando Lúcio Costa no final de *Razões de uma Nova*

Arquitetura, as formas devem variar para que o mesmo espírito subsista. ¹⁷É a própria autoridade da história disciplinar enquanto matriz de projeto que impede tanto sua invocação como autoridade exclusiva como a rememoração literal e completa dos precedentes que a integram.

Os elementos de arquitetura e composição do Ministério emergem pois inconfundivelmente modernos em sua aparência. As alusões tipológicas se materializam como conotações subversivas, especialmente impactantes na organização elevacional e na organização do circuito cerimonial da composição. Se a organização elevacional do Ministério é tripartida como a do palácio clássico ou barroco, as assinalações honoríficas tradicionalmente conferidas ao embasamento, corpo principal e alas laterais se mostram nele submetidas a uma série de deslocamentos. O corpo principal é ocupado por espaços de trabalho. O único vestígio de “andar nobre” que nele subsiste é o pavimento reservado ao ministro. O embasamento não é mais apenas acomodação de mobilidade e de serviços. É onde se dispõem os espaços cobertos fechados de reunião pública tradicionalmente associados ao corpo principal e ao “andar nobre” - ocupando, no entanto, o que tradicionalmente se consideraria a posição secundária de uma ala de serviços.

Contudo, porque auditório e salão de exposições estão efetivamente elevados, configurando um mesmo bloco com vestíbulo do prédio e se apresentam assimetricamente balanceados em relação à entrada, em algum momento, sob o pórtico, é possível duvidar da identificação anterior entre bloco horizontal e embasamento, bloco administrativo e corpo principal e, em delírio surrealista, imaginar que o bloco administrativo é apenas uma espécie de frontão desmesurado de um pórtico também desmesurado diante de um palácio restrito ao bloco horizontal.

Esplanada, pórtico, vestíbulo, salão de exposições e auditório que integram em sequência o circuito cerimonial do Ministério são espaços discretos, apresentando planimetria regular e eixos de simetria em pelo menos um sentido. Contudo, esse eixos não se podem tomar nunca por eixos de movimento privilegiado, o movimento ao longo dos mesmos sendo constantemente obstaculizado ou tendo sua importância minimizada. É possível chegar da esplanada ao pórtico através do seu intercolúnio central, mas qualquer destaque que se quisesse dar-lhe seria desmentido pelo teto plano que propõe estratificação igualitária de todo o espaço interior do Ministério - exceção feita ao auditório.

A passagem do pórtico ao vestíbulo não só exige mudança de eixo de movimento como faz descobrir que o eixo longitudinal do pórtico coincide com o eixo de sua fileira central de colunas. Há coincidência entre eixo de simetria de uma das naves do pórtico e o do vestíbulo, mas parede cega e disposição da escada forçam a mudança de rota para o eixo comum ao vestíbulo, salão de exposições e auditório. Por breve momento, ao ingressar-se no vão que

conduz à escada circular, rota e eixo de simetria coincidem, para definitivamente se apartarem depois por causa dessa mesma escada.

A simetria organiza a concepção do projeto mas não sua experiência que impõe modificações de trajetória, favorece o movimento diagonal e lateral, enfatiza a importância da visão oblíqua, minimiza o interesse em qualquer foco frontal centralizado e frustra a expectativa de encontrar-se dentro do circuito um espaço que tenha simultaneamente dimensão de centro geográfico e centro hierárquico da composição, que constitua ponto de onde sua organização interior se desvele.

As perspectivas a partir das esquinas da Graça Aranha pareciam prometer que a importância óbvia da intersecção entre os dois blocos como centro seria especialmente elaborada e tal não acontece. O vestíbulo de entrada não se constitui nem aparece senão como espaço de passagem rápida sem maior atrativo, antes obscurecendo que descobrindo a natureza dos espaços adjacentes. Completo o circuito, a hierarquia de toda a intersecção- aquadrada - entre os dois blocos se registra efetivamente secundária, local de dispersão pragmática antes que de convergência simbólica. Salão de exposições, auditório e pórtico se confirmam espaços de hierarquia equivalente. No entanto, o único dentre eles que pode entreter pretensão de centro geográfico é de novo um espaço de passagem, seu próprio centro bloqueado por coluna. A "promenade architecturale" proposta pelo circuito é duplamente circular: parte da cidade e a ela retorna rondando um centro finalmente inatingível. Obviamente, terreno e entorno do Ministério não facilitavam a progressão cidade-edifício-natureza como Versalhes ou na Liga das Nações - embora o primeiro risco brasileiro contemplasse embrionariamente tal idéia e o croquis que Corbusier fez após o projeto definitivo elaborado mostre como se poderia restabelecer, se quisesse, presença frontal da natureza no terreno.

A importância desse conjunto de alusões e subversões pode lícitamente considerar-se crucial, porque é em seu conteúdo metafórico complexo que em última instância repousa a expressividade simbólica do Ministério enquanto monumento, que se pode ler representação do mundo na perspectiva de uma civilização determinada, representação da nacionalidade e sua cultura e representação da instituição que abriga.

Enquanto representação do mundo na perspectiva da civilização ocidental moderna, o Ministério sugere ser da essência desta a inexistência de centro ou ponto de vista em que se possa compreendê-la por completo, que a condição normativa de sua construção implica estratificação horizontal do espaço que neutraliza e dispersa qualquer intento de criação de um centro hierarquicamente dominante. Centros e pontos de vista são múltiplos, relativos e provisórios: dependendo da posição do observador, aquilo que é lateral ou periférico vira foco, a aproximação em diagonal é mais revelador que o ataque de frente, a atividade mais iluminadora que a contemplação passiva. Por outro

lado, esse é monumento que não nos fala de uma mediação entre cidade e natureza pela arquitetura. Contudo, se pode tomar-se o pórtico por bosque petrificado e os canteiros térreos por pavilhões vegetalizados, então a natureza se insinua fundamento da arquitetura, espaço a transpor para chegar à arquitetura como segunda natureza e com a primeira aparentada de tal modo que qualquer uma delas poderia tomar-se por sinal e vestígio da outra.

Enquanto representação da nacionalidade e sua cultura, o Ministério mas que sugere afirma tranquilamente a pertinência dessa nacionalidade e cultura no marco mais amplo da cultura e da civilização ocidentais, quer no passado, quer em projeto de futuro. Entre a parte Brasil e todo o Ocidente as relações se visualizam dialéticas. O Brasil do futuro está se construindo no presente informado por um passado próprio, mas este não existe isolado do passado do Ocidente; assim o passado do Ocidente se reivindica instrumental para um Brasil futuro. O Ocidente do futuro está se construindo informado por um passado em que o Brasil passado não é episódio desprezível; assim o Ocidente do futuro pode influir-se por um Brasil passado. Por outro lado, se o passado informa necessariamente todo projeto de futuro, todo projeto de futuro ilumina seletivamente um passado. Do passado brasileiro e do passado Ocidental interessam aqueles episódios cujas conotações se intuem emocional e ideologicamente afins com o esboço de um projeto de futuro, seja em termos de um futuro genérico-nação ou de um futuro específico-edifício representativo da nação. Não é um Brasil primitivo e rude que se evoca, é um Brasil cioso de suas riquezas já conquistadas e desejoso de guardá-las altivo para os seus. É um Brasil que é história e geografia entrelaçada e canta sua geografia tropical como natureza risonha e franca, paraíso passado, presente e futuro de clima ameno, onde interior e exterior se podem confundir, a terra é boa e os habitantes andam nus.

Por fim, o Ministério se faz representação da instituição que abriga. A natureza pública do seu embasamento, a penetrabilidade, porosidade e permeabilidade do mesmo e a continuidade entre piso da esplanada e pórtico declaram a acessibilidade ao público da instituição, governo, Estado com uma formalidade e um dar-se ao respeito que recusa a grandiloquência fácil e vazia. Aqui se diz possível minimizar distância entre autoridade e povo, como entre ministro e funcionário. E contudo, em retrospectiva, caberia perguntar se a identificação da administração com o corpo principal do edifício não se possa ler tanto como celebração da dignidade do trabalho como premonição profética e não necessariamente emancipatória da hegemonia burocrática.

8. AS INSTÂNCIAS DE ORIGINALIDADE

A filiação corbusiana do vocabulário e sintaxe do Ministério nunca foi um segredo; sua contribuição ao desenvolvimento desse vocabulário e dessa sintaxe foi raramente examinada, a exceção sendo o brise-soleil móvel. Cabe insistir na ausência de precedentes corbusianos para o pórtico entre dois

volumes sólidos e dois espaços abertos. A disposição similar do Carpenter Center é muito posterior e possivelmente influenciada pela disposição do Ministério, que constitui aporte notável ao repertório de soluções modernas de composição periférica- termo de Colin Rowe- ou centrífuga, em que frontalidade e centralidade são simultaneamente proclamadas e negadas. A porosidade que se associa a essa disposição caracteriza também a planta baixa do bloco horizontal e contrasta com as soluções típicas de pilotis corbusiano, exemplificáveis por Garches e Savoye. Em Garches, o pilotis fica envolvido pelas paredes exteriores, sua presença apenas se inferindo por trás das janelas horizontais. Em Savoye- ou em Cartago- a colunata perimetral do pilotis se apresenta isolada, conformando uma arcada ao longo de volume interior fechado. A organização de planos reais e virtuais obliquamente penetrados que caracteriza o interior de Garches é reproposta externalizada e contraposta à simplicidade dos espaços internos do circuito cerimonial. A extroversão se confirmará como marca registrada da arquitetura moderna brasileira e carioca; a simplicidade da planta do piso da galeria e auditório, organizada ao redor de núcleo sólido de circulação, precede realizações similares do Mies americano.

O Ministério demonstra tanto a assimilação dos procedimentos compositivos corbusianos por parte da equipe brasileira, como a assimilação de seus esforços para “tornar sensível e fazer compreender as qualidades e propriedades inerentes à finalidade de um edifício através de suas formas materiais”. A fórmula é do acadêmico Quatremère de Quincy em sua *Encyclopédie Méthodique* de 1799 e se condensa na idéia de caracterização apropriada como aliada necessária de uma composição correta na materialização da boa arquitetura. Educado numa Escola de Belas Artes instituída à imagem e semelhança de sua homônima francesa, não deviam passar despercebidas a Lúcio Costa as raízes acadêmicas de muitas idéias corbusianas. A despeito do anti-academismo manifesto do arquiteto franco-suíço, não seria implausível que Lúcio compreendesse as invenções corbusianas como resultado de uma vontade de caracterização arquitetônica da Era da Máquina, associada à vontade de caracterização arquitetônica tanto de uma versão moderna de tipos tradicionais quanto de programas sem precedentes históricos. Não é irrelevante que Lúcio mencione em sua memória do Ministério que o brise-soleil da fachada norte se adotou porque qualquer outra solução de controle climático daria ao edifício o aspecto indesejável de um edifício de apartamentos. É a compreensão profunda dos elementos, esquemas e princípios compositivos corbusianos que permite à equipe brasileira apartar-se de seu mestre.

O Ministério é hoje Palácio da Cultura e meio século nos separa de seu projeto. Seu estatuto de monumento não foi no entanto abalado pelo tempo. A excepcionalidade e a transcendência das pessoas, eventos, instituições que nos traz à memória subsiste e sua expressão arquitetônica ainda é capaz de edificar-nos, feliz e exemplar esforço de composição e caracterização apropriada de um monumento, e de um monumento moderno, e de um monumento nacional que é também prédio público, prédio público administrativo brasileiro e

urbano, e prédio público administrativo de um momento e uma locação específicas. O Ministério tem caráter de monumento. É sua valorização como protótipo que precisa ser seriamente qualificada, porque cabe reconhecer que protótipo e monumento são noções de certo modo conflitantes.

Cabe reconhecer que, no entendimento moderno, reproduzibilidade e replicabilidade quase ilimitadas são atributos essenciais de um protótipo. A novidade e a singularidade de um protótipo são, por princípio, momentâneas. Um protótipo carrega dentro de si o desejo de vulgarizar-se. Antecipa um futuro em que a cultura onde se gera o assimile como um artefato ordinário, comum, corrente, anônimo. Nasce na expectativa de que essa cultura o despotencialize de sua originalidade eventual e venha dele a fazer uso quotidiano, sem maior cerimônia. Em contraste, se o monumento é máquina de recordar e para recordar, singularidade relativa persistente no tempo e no espaço é um de seus atributos essenciais. Vulgarizado e inscrito em entorno que só contenha artefatos iguais ou similares, o monumento deixa de sê-lo.

Sem dúvida, o Ministério continua sendo solução exemplar de linguagem moderna e brasileira, ainda que a complexidade e diversidade da história e geografia do país não autorizem a dizer tratar-se da única linguagem moderna e brasileira possível. Inaceitável é reduzi-lo a um prédio de escritórios comum em uma cidade radiosa e exemplo de metodologia "funcionalista" de projeto - que só poderia ser colocada entre aspas. Entende-lo assim é despojá-lo de toda sua riqueza simbólica e postular um vínculo essencial entre a arquitetura moderna e a cidade ideal da arquitetura moderna que o próprio Ministério e sua história desmentem. Se é protótipo é protótipo monumentalizado, protótipo de monumento, de replicabilidade muito limitada enquanto forma, ainda que atual como princípio.

Tal redução é, no entanto, historicamente compreensível, em parte porque o impacto das tentativas de concretização dessa cidade ideal no Ocidente não se fez sentir antes de 60 e o Ministério foi injustamente relegado a uma espécie de limbo crítico. Em parte, porém, é possível conetá-la ao próprio risco corbusiano para a Beira-Mar. Este sim se postula como fragmento prototípico de um "rédent" radioso. Independentemente dos méritos indiscutíveis que possui, é lícito pensar que, construído, lhe faltaria a densidade memorável do Ministério brasileiro ou, porque não das próprias villas em que Corbusier havia estabelecido as bases para renovação de uma tradição compositiva e projetara casa e palácio a uma só vez. ¹⁸Há dois Corbusier e é provável que um não se entenda sem o outro. De um lado, há o Corbusier profeta, messiânico, genuinamente preocupado com a construção da utopia na terra, mas talvez por isso mesmo frequentemente dogmático e esquemático. De outro, há o Corbusier artista, poeta, mágico, elaborado, dialético, preocupado com a utopia e a contingência ao mesmo tempo. Se o Ministério permanece hoje uma das realizações arquitetônicas mais significativas do século, é porque a equipe

brasileira soube canibalizar o poeta antes que o profeta e, canibalizando-o, soube fazê-lo seu em profundidade.

□

NOTAS

¹As razões dadas por Lucio Costa na memória do projeto são orientação inconveniente para as salas de trabalho, desvantagens urbanísticas e não aproveitamento da vista para a Baía. A memória foi escrita em 1936 e publicada na coletânea de textos de Lucio Costa, *Sobre Arquitetura*, CEUA, Porto Alegre, 64, pp. 56-62.

²Conforme comparação das plantas publicadas por Philip Goodwin, *Brazil Builds*, MOMA, NY, 43 p. 111, com as plantas publicadas por Henrique Mindlin, *Modern Architecture in Brazil*, Colibris Editora, Rio, 56 p. 199 e documentação apresentada no caderno 17 do Projeto de Recuperação e Preservação do Palácio da Cultura, Fundação Pró-Memória.

³ Philip Goodwin, op. cit., pp 106

⁴Conforme documento interno da Fundação Pró-Memória.

⁵Conforme o sugere os croquis axonométricos do Ministério que sempre os apresentam descontextualizado.

⁶Publicado em Paul Zucker, *New Architecture and City Planning: a Symposium*, Philosophical Library, NY, 1944, pp. 549-568. Republicado em *The Harvard Architectural Review* IV, primavera 1984, pp. 52-61, com foto do Ministério.

⁷Stamo Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, Reinhold Publishing Co., NY, 1950, p. 49

⁸H. Mindlin, op. cit., p. 196

⁹Revista do Rio de Janeiro. Niterói, vol. 1 nº 3, pp. 17-29, 1986.

¹⁰Transcrição do fórum Monumentality and the City em *The Harvard Architectural Review* IV, p. 41

¹¹Le Corbusier, relatório em 10/08/1936, arquivo Gustavo Capanema, série F. 34.10.19.II.31.

¹²Lucio Costa, carta a Capanema, 25/3/1938, arquivo Gustavo Capanema, série F.34.10.19.IV-14, citada também em P.M.Bardi, *Lembrança de Le Corbusier*, Nobel, São Paulo, 1984.

¹³Lucio Costa, op. cit., pp. 57-8.

¹⁴Lucio Costa, op. cit., p. 58.

¹⁵Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Editions Crès, Paris, 23.

¹⁶As relações de Le Corbusier com a história foram apontadas por Colin Rowe em 1947 no ensaio *The Mathematics of the Ideal Villa*, republicado no livro de mesmo nome, MIT Press, Cambridge Mass., 76. A obra de Rowe é fundamental para a compreensão de Le Corbusier e da arquitetura moderna do entre-guerras.

¹⁷Lucio Costa, op. cit., p. 41.

¹⁸As estratégias espaciais do Ministério tem íntimo parentesco com os projetos da Maison La Roche e da Villa Garches, além do projeto da Liga das Nações. Ver Colin Rowe, op.cit. e os números especiais de *Oppositions* dedicados a Le Corbusier.