

Universidade de Brasília
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pesquisa e Pós-Graduação - PPG

**Modernidades brasileiras:
a obra de Milton Ramos**

Dissertação defendida no dia 05 de Dezembro de 2008

Banca examinadora:

Prof. Dr. Andrey Rosenthal Schlee

Prof. Dr^a Sylvia Ficher

Prof. Dr. Eduardo Pierrotti Rossetti

Prof. Dr. José Manoel Morales Sanchez

Universidade de Brasília
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

**Modernidades brasileiras:
a obra de Milton Ramos**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do
título de Mestre em Arquitetura

Orientador

Prof. Dr. Andrey Rosenthal Schlee

Brasília, 2008

Para minha família
e para Joana,
dedico este trabalho.

Agradecimentos

Andrey Rosenthal Schlee, mais que um orientador,
um amigo com quem muito aprendi neste e em outros
momentos

Aos professores Emilia Stenzel, Frank Svensson,
Gabriela Izar, Gabriel Dorfman, José Manoel Sanchez e
Sylvia Ficher, pelas assertivas precisas, fundamentais para
o desenvolvimento deste recorrido.

Aos arquitetos Gilson Paranhos, Paulo Henrique
Paranhos, Aleixo Furtado, Marcílio Mendes Ferreira, José
Galbinski, pelos importantes depoimentos e contribuições
para o desenvolvimento do trabalho. Ao arquiteto Danilo
Matoso por incentivar a pesquisa sobre este tema.

A arquiteta Ana Cristina Ramos, sem quem esta
pesquisa não poderia ter sido realizada, agradeço pelas
preciosas contribuições a respeito de seu pai, o arquiteto
Milton Ramos.

A Carolina Pescatori e Lia Tostes, pelo auxílio nas
diversas traduções.

Aos funcionários do Arquivo Público do Distrito
Federal e da Administração Regional de Brasília por
receberem minhas solicitações

A Joana França, por toda dedicação com a qual
acompanhou, encorajou, foteleceu e contribuiu para esta
pesquisa. Dedico grande agradecimento.

Aos amigos próximos e distantes, mas sempre
presentes, por tornar possível e me ajudar a começar e
terminar este trabalho.

Apresentação

O tema proposto neste recorrido tem a finalidade de ampliar a compreensão acerca de características projetivas que ensejaram o desenvolvimento de uma arquitetura moderna brasileira em Brasília. Neste sentido, o levantamento e análise da obra de criadores do período pode auxiliar no desenvolvimento de temas recorrentes da questão apontada. Iniciei o levantamento e estudo da obra do arquiteto Milton Ramos em 2007 e esperava publicar o trabalho a tempo de lhe remeter uma cópia. Não foi possível. Seu falecimento no dia 02 de Agosto de 2008 entristeceu familiares, amigos, arquitetos e grande número de admiradores. Milton Ramos foi sem dúvida arquiteto de grande destaque dentre aqueles que presenciaram um momento de afirmação da modernidade arquitetônica no Brasil e seu posterior desenvolvimento. É figura chave na realização da cidade nova a que Brasília viria encarnar, tendo contribuído para esta realização com edifícios de excepcional riqueza plástica e construtiva. Moderno na formação e pelo ambiente cultural que vivenciou no Rio de Janeiro que vinha se transformando radicalmente desde a década de 1930, Milton é responsável por uma obra de coerência e resultado, sendo expoente entre uma geração que se viu diante dos desafios de transformação vindicados por um país que há muito buscava sua identidade.

Formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil em dezembro de 1958, vem para Brasília apenas dois meses depois em busca de ampliar sua experiência profissional, o que de fato acontece, quando passa a integrar o quadro de profissionais da Construtora Pederneiras S.A, oportunidade que se soma a outras de igual importância, e que fizeram com que Milton se tornasse personalidade notória dentre os arquitetos responsáveis pela realização de Brasília em todas as escalas previstas no plano urbanístico de Lucio Costa. O êxito como construtor lhe confere uma imensa capacidade de realização e anos seguintes ao abrir o próprio escritório, a oportunidade de projetar certa variedade de temas de importância histórica e artística para Brasília.

Milton foi sempre lembrado por contribuições preciosas na execução de algumas obras de Oscar Niemeyer, a mais notável o Palácio do Itamaraty, em que a riqueza no trato de inúmeras soluções é essencial para a distinção e integridade deste edifício. Mas cabe ressaltar que sua obra figura dentre as mais profícuas de uma geração fundamental para compreensão de nossa arquitetura e possui contundente autonomia propositiva, conciliando características construtivas e espaciais em edifícios onde prevalece o rigor pelo detalhe, a distinção no tratamento de volumes e superfícies e uma criteriosa solução de elementos estruturais.

Escrevo esta breve apresentação como quem se debruçou com paixão e vontade sobre a obra desse mestre nos meses recentes e mesmo não tendo a oportunidade de desfrutar de seu convívio, posso reiterar o depoimento que colhi daqueles que puderam: de um homem leal, convicto, fiel a si mesmo e aos seus, comprometido com as causas pelas quais se empenhou.

Índice

Resumo - Abstract	02
Introdução	03
Parte 1 - Tipo e tipologia	
Capítulo I - Sobre o Conceito de Tipo e sua Evolução	06
Capítulo II - Modernidades Capitais	27
Parte 2 - A obra de Milton Ramos	
Capítulo III - Milton Ramos, trajetória profissional	48
Capítulo IV - Casas de Milton Ramos	72
Capítulo V - Os blocos de superquadra	115
Capítulo VI - Escalas e Equipamentos Públicos	142
Conclusões	168
Bibliografia	176
Anexo	
Panorama da Obra	181

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo ampliar a documentação e conhecimento da arquitetura moderna brasileira, mais especificamente, daquela que se realiza em Brasília, após sua inauguração e tem como principal objeto de levantamento, análise e discussão a obra do arquiteto Milton Ramos (1929–2008). A proposta desse recorrido é que seja feito um estudo delimitado e vertical, como forma de aclarar questões que porventura não tenham sido abordadas detidamente em demais publicações que têm objetivo geral semelhante ao aqui proposto. O trabalho é constituído de duas partes. Na primeira seção é proposta uma discussão acerca do conceito de tipo e tipologia e de sua transformação ao longo do tempo verificável na leitura de diversas reflexões críticas, desde a definição pioneira de Quatremère de Quincy, até as leituras e acepções presentes em formulações elaboradas a partir da segunda metade do século XX. Com isso, pretende-se observar a pertinência da categoria para melhor compreensão das linguagens que se desenvolvem com a modernidade arquitetônica brasileira. A segunda parte situa características distintivas da geração moderna que atua em Brasília, especialmente durante as décadas de 1960 e 1970, e que foram essenciais para a afirmação e realização dessa cidade. É nesse contexto que se situa a obra de Milton Ramos, objeto histórico fundamental para a compreensão do período de discussão proposto nesta dissertação.

ABSTRACT

This thesis aims to augment the documentation and knowledge of the Brazilian modern architecture, more specifically, the one produced in Brasília after its inauguration, through the documentation, analysis and discussion of the work of architect Milton Ramos (1929 – 2008). The proposal is to develop a well-delimited and vertical study, as means to enlighten issues that, eventually, were not addressed in the existing literature. This study is composed of two parts. The first section proposes a discussion about the concept of type and typology, and their transformation through time verified in several critiques, from the pioneering definition of Quatremère de Quincy, to the readings and interpretations presented in formulations developed in the second half of the twentieth century. Thus, the intention is to observe the pertinence of these categories for the better understanding of the architectural languages developed during the Brazilian modernity. The second part situates distinctive characteristics of the modern Brazilian architects' generation that worked in Brasília, especially during the 1960s and 1970s, which were essential to the affirmation and concretization of that city. It is in this context that Milton Ramos' work is situated, a fundamental historic object for the comprehension of the period here discussed.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo continuar um processo de estudo e auxiliar a compreensão do desenvolvimento de linguagens que permearam a produção da arquitetura brasileira após a inauguração de Brasília em 1960. Nesta abordagem não se pretende esgotar as análises necessárias para o entendimento definitivo da arquitetura moderna que se realiza no período, mas apenas explorar determinadas questões que possam vir a esclarecer o âmbito de suas propostas conceituais e de sua inserção no debate contemporâneo. A história da arquitetura brasileira também da conta de determinados passos de nossa história social. As predisposições que presidiram a implantação e ulterior desenvolvimento de uma nova linguagem em solo nacional – de raízes próprias, mas aberta às influências européias – podem ser consideradas dentro de um amplo conjunto, desde a significativa influência do Estado, às mudanças no ensino e postura patrimonial, capitaneada por um grupo de intelectuais, cuja figura de Lucio Costa é a de maior destaque.

No entanto, as vanguardas brasileiras se desenvolvem dentro de circunstâncias distintas daquelas encontradas nas sociedades européias do pós-II Guerra. Na Europa, a urgência de reconstrução em meados da década de 1940 ressalta a aplicação de determinados ideais propalados pelos vanguardistas no que se refere a propostas construtivas de caráter socializador. Estes ideais se fizeram presentes em amplos grupos de discussão, porém, não de maneira homogênea; apesar da enorme confiança no maquinismo e da transformação perene que seria proporcionada pela máquina¹, encontrou oposição tanto no academicismo de cunho eclético; quanto nos diversos discursos, ênfases e posturas agrupadas sob a vasta denominação de *modernidade*.

Além da catástrofe das guerras, os desmontes do sistema colonialista de alguns estados e a crise econômica de 1929 colocaram em suspensão a pertinência da civilização almejada nessa era do funcionalismo. Ao lado das grandes abstrações, surgem questões

¹ SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 4ª ed. São Paulo: Nobel, 1991.

acerca das contradições e possíveis equívocos presentes em torno de uma matriz conceitual fortemente apoiada em uma idéia de futuro. Surge assim, uma variedade de caminhos, opções formais e alinhamentos teóricos que desde sempre convulsionaram escolas, movimentos e grupos organizados em torno de determinados temas.

Se nos Estados Unidos a influência preponderante das vanguardas será dada a partir da migração de mestres europeus, no Brasil situação análoga será dada pela presença de um mestre suíço, Le Corbusier, que se não estabeleceu aqui raízes próprias, mas lançou bases decisivas aos capítulos da arquitetura nacional. Guardando certo distanciamento com os questionamentos vivenciados na Europa, a vanguarda moderna brasileira vinha desenvolvendo a alguns anos bases essenciais para sua realização. Também aqui tal acontecimento não se dá de maneira uniforme, sendo que a arquitetura produzida dentro da tradição acadêmica ainda representava campo discursivo de grande significado, seguindo concomitante àquela dos ideais modernistas. O exemplo brilhante dessa arquitetura racionalista carioca ficou conhecido internacionalmente com notória rapidez², sua aceitação e divulgação permitiram que seu método projetivo, de acento corbusiano, mas com vertentes próprias, fosse vastamente difundido dentre profissionais, reforçada pelas idéias de identidade que evocava.

Também no panorama brasileiro o que parecia ser uma plena validação da vertente moderna ocorreu dentro de determinados conflitos internos. Da inauguração do Ministério de Educação e Saúde Pública ao episódio de Brasília, a direção dos acontecimentos será preponderantemente creditada à arquitetura carioca. No entanto, surge a partir daí um conjunto de propostas não alinhadas já na década de 1950, e mais do que isso, seu relativo reconhecimento, com as formulações críticas do início da década de 1970.

Dentre estas propostas não coincidentes podemos situar a Escola do Brutalismo Paulista como uma das que logrou maior condição de realização, sendo reconhecida apenas recentemente por uma série de estudos sobre conceitos, obras e criadores.³ Num país continental em suas dimensões, dissimile na cultura e regionalismos, a emergência de diversas linguagens modernas sucedeu-se sob imperativos aliados à ordem racionalista européia, mas com muitas particularidades que levaram à construção de uma linguagem múltipla e plural em formas e significados.

Até meados da década de 1950 o Brasil podia ser considerado ainda um país de inter-relações restritas. O advento de Brasília representou um passo decisivo para o desenvolvimento interior, tanto quanto para afirmação da possibilidade de um país moderno. Para a arquitetura a cidade é constantemente referenciada como um ponto de inflexão para o processo de modernização do país. A ambivalência e multiplicidade dessa nova capital seriam pouco a pouco reafirmadas; para além da dimensão expressiva de seus espaços, a cidade é reiteradamente colocada num patamar que lhe impõe de pronto

² Por meio de alguns episódios significativos da nossa historiografia, com a Exposição *Brazil Builds* realizada no MoMa, e o sucesso do Pavilhão Brasileiro de Oscar Niemeyer e Lucio Costa na Exposição Internacional de 1939 em Nova Iorque. QUEZADO DECKKER, Zilah. *Brazil built: The architecture of the modern movement in brazil*. London: Spon, 2001.

³ ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura Brasileira, Escola paulista e as Casas de Paulo Mendes da Rocha*. Dissertação de Mestrado: UFRGS, 2001.

todas as falências da nossa modernização – sejam elas espaciais ou não – atribuindo a ela o ponto final de uma linha evolutiva.

Sendo assim, os estudos sobre a arquitetura brasileira após a década de 1960 ocorrem de maneira a se valorizar esse aspecto de episódio derradeiro da arquitetura no país, efetuando uma série de exclusões, por vezes convidativas, mas injustas em sua maioria. O período posterior à inauguração da capital é marcado pela historiografia como um hiato seguido pela diversidade de tendências que vieram a ocorrer a partir de então, cada qual fechada dentro de argumentos próprios, estruturados sob determinadas relações de causa-efeito.

Dentro desse panorama a arquitetura realizada em Brasília parece carecer de um conjunto mais bem estruturado de apontamentos capazes de explicitar sua concretização. Se no amplo cenário internacional as obras de epígonos da construção da capital são tomadas como únicos exemplares característicos do período, deve-se considerar que a produção da geração pioneira de arquitetos que migraram para a cidade em busca de materialização profissional é de fundamental importância para que possamos entender a cidade em sua inteireza. Afinal, não só da excepcionalidade vive a capital federal, mas esta se realiza no conjunto de todas as escalas representadas em seu Plano Piloto e na difícil relação que se estabelece com as cidades satélites.

Será essencial o estudo de determinadas características plásticas, construtivas e conceituais da produção que se desenvolve após este período de afirmação e hegemonia da Escola Carioca, procurando na análise das obras, a matéria fundamental para que se possam verificar as diferenças presentes em propostas que reiteradamente recebem a adjetivação comum de *modernas*. A idéia de um estudo dessa natureza não é nova, nem inédita, e cabe ressaltar que o enfoque aqui proposto não se faz suficiente para dar resultado acabado ao tema, cuja imagem final, é bem provável, nunca estará nítida por inteiro. No entanto, duas angulações propositivas estão presentes no corpo deste recorrido e objetivam dar novos modos de leitura a objetos consagrados pela historiografia recente e suprir determinadas lacunas de interlocução. A maioria das realizações que serão aqui estudadas compreende o período de 1959-1979, embora não estejam totalmente limitadas por estas datas. Neste estudo serão verificadas congruências e diferenças deste período de intensa produção, representativo para a arquitetura brasileira.

A primeira idéia aqui levantada diz respeito ao referencial teórico presente nesta argumentação, qual seja, o conceito de *tipo* em arquitetura, desde a acepção pioneira de Quatremère de Quincy, às atualidades desta categoria, que ganham foro constituído com maior clareza em meados do século XX. Esta escolha surge a partir de um conjunto de hipóteses levantadas com a delimitação do problema de pesquisa, quanto à continuidade de um projeto moderno para a arquitetura nacional de períodos recentes e de suas correlações ou desvinculação entre forma e conteúdo discursivo. Além dos conceitos fundamentais acerca do *tipo* e tipologias, este recorrido propõe uma interpretação a partir da permanência desta categoria no âmbito de discussão do movimento moderno, pois, mesmo que sua influência tenha sido negada e subtraída de reflexões críticas no âmbito das vanguardas, a mesma continua como importante recurso para análise de obras, sendo que o que se observa não é seu esgotamento, mas sim sua transformação.

Na outra ponta de nossos argumentos está a obra do arquiteto Milton Ramos, escolhida como objeto de estudos para esclarecer o itinerário da geração migrante que veio a se constituir em Brasília uma linguagem relativamente autônoma, embora tributária das mesmas

premissas encontradas no ambiente moderno da Escola Racionalista Carioca. A obra de Milton Ramos guarda nuance propositiva com relação às demais manifestações tanto de seus coetâneos, como daquelas de personagens principais dos primeiros anos do modernismo no Brasil.

Importa também a este estudo esclarecer questões referentes à maneira de projetar de arquitetos que encontraram em Brasília um ambiente inédito no que se refere a determinadas condições simbólicas, espaciais ou programáticas. O ambiente moderno de Brasília difere do restante do país pela escala do empreendimento. No Rio de Janeiro o grupo organizado em torno de Lucio Costa encontrou contexto consolidado por normativas urbanísticas, sendo o espaço aberto do vazio simbólico e do objeto isolado uma exceção. Em Brasília, prevalece um modernismo pleno, que coloca novos problemas de ordem urbana e se faz confiante em todas as suas possibilidades de realização.

Estas culturas urbanas muito distintas, no entanto, guardam alguns resultados formais muito semelhantes, que variam de acordo com a natureza de cada lugar e com a escala em que se inserem. Os blocos de superquadra se assemelham a unidades de habitação coletiva européias, mas trazem em si alguns matizes decorrentes de um pensamento urbanístico próprio que Brasília termina por configurar.

A dissertação está definida em duas seções, como meio de se compreender um universo complexo segundo ângulos de aproximação que permitam a montagem de uma estrutura descritiva, cada qual abrindo outros campos de interesse, mas que por vezes não serão contemplados por inteiro nesta abordagem. Na **primeira parte**, será analisada a natureza do tipo, desde a definição fundamental aos escritos e reflexões críticas mais recentes, com o intuito de verificar a validade desta categoria à observação crítica que será feita em seguida. Nesta primeira seção também será realizado um estudo de características essenciais ao entendimento das abordagens que aqui serão efetuadas, na qual foram realizadas confrontações entre criadores e construção de discursos, essenciais ao entendimento da multiplicidade projetiva encontrada em Brasília. A **segunda parte** é dedicada à exposição crítica da obra do arquiteto Milton Ramos, que se inicia com uma explanação panorâmica de sua trajetória e segue tendo como referência alguns tipos modernos encontrados nas escalas do Plano Piloto de Brasília. Estudo esse que se realiza não com a meta de esgotar o estudo de suas obras, mas de dar o devido desdobramento ao seu conjunto.

Este recorrido se encerra com conclusões abertas, assumindo a postura aqui de que nossas investigações se encontram em processo, cujo rumo e porto dependem da montagem dessa rica e longa arte que é a arquitetura brasileira.



Capítulo I

Sobre o conceito de Tipo e sua evolução.

A historiografia da arquitetura demonstra que muitas são as perspectivas de abordagem quanto ao espaço responsável por sua constituição, ou ao menos pelos aspectos que lhes são mais imediatos. Tradições e expressões de épocas distintas recebem interpretações nas quais elementos compositivos são organizados de maneira interdependente, cuja presença no campo social se conecta em diferentes especificidades. Tempos e modos de construção operam para o campo da cultura uma organização de sentidos nos quais a distância se percebe por meio das filiações escolhidas, estas presentes na maneira mútua pela qual os referidos elementos arquitetônicos se relacionam.

Na distinção vitruviana sobre os fundamentos e requisitos da arquitetura, percebemos uma correspondência clara entre atributos – para dar maior proximidade à terminologia adotada, entre forma e função. *Firmitas, Venustas e Utilitas*, tornam-se categorias que designariam um aspecto construtivo, compositivo ou de utilidade, onde a presença criadora da mentalidade artística deveria endereçar suas energias. A teoria de Vitruvius em seu contexto representa a floração plena de uma tradição construtiva que só viria a ser encarada com reticências muitos séculos depois, pelos chamados arquitetos da revolução, nos umbrais da modernidade. Sua presença constitutiva articula uma possibilidade – a par de outras de igual importância, mas cuja presença neste trabalho não se faz possível – entre o impulso dirigido de afirmação futura e o empenho de categorização e explanação do maior número de fenômenos por uma quantidade inversamente proporcional de enunciados.

Por sua vez, o espaço construído recebe animações da memória e da consciência social, onde a evocação de aparências pretéritas tende a se acumular numa designação comum e para tal, surgem algumas categorias, dentre as quais podemos situar o conceito de *tipo* e tipologias.

Na definição mais imediata do Dicionário Aurélio¹ *tipo*, do grego *typos* (cunho, molde, sinal), é aquilo que inspira fé como modelo; coisa que reúne em si os caracteres distintivos de uma classe. Na definição de Abbagnano o *tipo* pode ser entendido “no sentido de modelo, forma ou esquema, ou conjunto coligado de características que pode ser repetido por um número indefinido de

1 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1986

exemplares.”² Na crítica histórica mais difundida para a arquitetura a aparição do tipo como formulação mais acabada é dada pela obra de Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849) de princípios do séc. XIX – tributária direta da *Encyclopédie* francesa de meados da década de 1740³. As enciclopédias guardam características que vinham se constituindo desde o séc. XIV no que se refere aos modos de organizar e diferenciar os campos de conhecimento, Quatremère se debruça sobre a natureza da arte, sua razão propositiva e a essência perene responsável por amalgamá-la no decurso dos séculos. De reflexão platônica, seu discurso se filia a estruturas fundamentais, essências que denotam perfis e traços geradores da arquitetura como arte. Ainda que participe dos conjuntos de processos da cultura, suas investigações são de filiação metafísica. Para ele arquitetura e retórica podem ser associadas às *fine arts* e com isso, forma construída e discursiva participam da mesma estrutura dialética, fato que as torna em certa medida manifestações auto-referentes.

Da *arché*⁴ emanam os princípios que integram a arquitetura na unidade do mundo por meio de uma atividade que será tão mais bem alcançada quanto maior sua filiação a determinadas regras. As formulações de Quatremère se guiarão no sentido da origem e da verdade da criação artística, e não o fará necessariamente na recorrência restrita ao mito fundador, mas sim, por meio da caracterização de congruências capazes de dar dimensão demonstrativa a suas assertivas.

Quatremère de Quincy ocupava o cargo de Secretário Permanente da Academia de Paris e deve-se ressaltar que as preocupações presentes em seus escritos eram compartilhadas com pensadores de sua época, preocupados com a resposta da arquitetura às questões de composição, caráter, originalidade e coerência plástica de determinado edifício.⁵ Dentre os escritos de Quatremère, daremos particular atenção ao *Dictionnaire historique d'architecture*⁶ no qual se pode ler uma enumeração de verbetes fundamentais, que buscavam ser sólidos pilares de uma teoria original da arte e da arquitetura.

Esta proveniência para situar fatos e eventos se insere na prospecção comparativa dos fenômenos, pois, aos compararmos os termos, discursos diversos passam a se correlacionar sob características comuns, surgem assim, abstrações, metáforas e novas bases teóricas. Os modelos de teóricos, ou as diferentes maneiras de se dispor as teorias, versam sobre temas fundadores

2 ABBAGNANO, Nicola. Dicionário Filosófico, Mestre Jou, p. 922.

3 Entre 1782 e 1832 é publicada na França a *Encyclopédie méthodique par ordre des matières*, versão expandida da *Encyclopédie* compilada por Diderot, revisada e organizada em volumes arranjados por conteúdo e não por ordem alfabética. A contribuição de Quatremère ao compêndio se refere à Arquitetura.

4 “A origem etimológica da palavra arquitetura, entre os gregos, decorre da necessidade de distinguir algumas obras providas de significado existencial maior do que outras, que apresentavam soluções meramente técnicas e pragmáticas. Assim, precedendo o termo *tektonikos* (carpinteiro, fabricante, construção), acrescentou-se o radical *arché* (origem, começo, princípio, autoridade.” BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

5 ROSENAU, Helen. *A Cidade Ideal. Evolução Arquitetônica na Europa*. Lisboa: Editora Presença, 1983

6 As obras de Quatremère não possuem até o momento uma publicação brasileira. Foram consultadas diversas traduções para que se pudesse realizar um estudo comparativo entre termos assumidos em cada língua. As traduções aparecem sempre referenciadas à: QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. *Diccionario de arquitectura: voces teóricas*. 1ª Ed. Buenos Aires: Nobuko, 2007.



01. Quatremère de Quincy (1755-1849), autor de uma teoria pioneira sobre o tipo em arquitetura. Fonte:wikipedia.org. 10/29/2008

não muito dissimiles. Se para Diderot a arte é produto “da simetria e da imitação” Quatremère dá uma nova rota a essa distinção ao enunciar uma imitação sensível e outra abstrata:

“Temos reconhecido que há na arquitetura duas espécies de imitação, uma sensível e outra abstrata: uma se apóia sobre os primeiros modelos de habitação originais em cada país, a outra tem como base o conhecimento das leis da natureza e das impressões que nossa alma recebe da visão e das relações dos objetos.”⁷

Tal enunciado ilustra uma grande propriedade encontrada na obra de Quatremère: a conjugação de teorias dispersas que em sua época rivalizavam em determinados aspectos relacionais. Se os dicionários modernos⁸ se pautam pela definição curta e etimológica dos termos, estes livros ganharam consistência no século XIX por discorrerem mais detidamente sobre os mesmos, em descrições nas quais cada qual era em essência um ensaio. O *Dictionnaire historique* de Quatremère está organizado por ordem alfabética; principia com verbetes sobre arte como modo de conhecimento e se estende a classificações e categorias abrangentes. Ainda que a idéia mais cara a este recorrido seja o *tipo*, a possibilidade de desenvolvimento do capítulo só se faz possível mediante o entendimento de algumas definições anteriores da obra de Quatremère.

⁷ Idem, p-29.

⁸ Tomar aqui como referência a designação o aspecto de dicionário como livro em que se dispõe e estuda um determinado campo do conhecimento. Portanto, dizem respeito não somente à classificação das palavras por categorias gramaticais. Há notícias de grandes dicionários gregos já no século III a.C; mas só no século XIX, se compuseram como obras técnicas mais bem classificáveis.

Que é a arquitetura?

Por abrangência e vocábulo, *arquitetura* é dos primeiros termos abordados nos tópicos do referido *Dictionnaire historique*. Entretanto o verbete encontra-se consideravelmente reduzido em relação à primeira publicação enciclopédica que data de 1788. Quatremère atribui à arquitetura o significado simples e amplamente difundido em sua época, *arte de edificar*, no qual *arte* pode tanto receber a conotação da atividade material, quanto da natureza do objeto; descreve com igual capacidade a arte do ceramista e a aquela do poeta.

No entanto, um gênero de trabalho por vezes é composto de uma parte que pode ser caracterizada como mecânica (e se diz *métier*), e outra que depende unicamente da faculdade do intelecto e se chama *arte*. Desse modo, as atividades de desenho encarnam um duplo princípio no domínio de suas ações: não se dirá sobre arquitetura somente em relação ao edificar em si e que se limite à necessidade física, mas antes que almeje a combinação de ordem, da inteligência e do prazer moral.

“Filha do prazer e da necessidade”, tanto quanto tributária da glória, do gosto, do gênio das nações, a arquitetura, segundo Quatremère se fez a partir de três tipos fundamentais: a caverna, a tenda e a cabana, que corresponderiam à organização primitiva do caçador, do pastor nômade e do agricultor:

“Quatremère propôs três tipos originais da arquitetura: a caverna, a tenda e a cabana e que foram desenvolvidas, respectivamente, por sociedades de caçadores, pastores e agricultores. Conseqüentemente, viu a excessiva solidez da arquitetura religiosa egípcia com seus interiores escuros e cavernosos, como uma evidência de sua derivação a partir da caverna, de maneira oposta, a leveza da arquitetura chinesa em madeira poderia ser explicada por comparação à tenda, enquanto que a cabana de madeira, o tipo da arquitetura grega, ocupava um território ameno, sendo o único tipo por princípio.”⁹

A passagem nos remete ao texto clássico *Essai sur l'architecture* do Abade Marc-Antoine Laugier. Publicado primeiro anonimamente em 1753, a primeira parte do texto discorre sobre o homem em seu estado primitivo, provido apenas de instintos, descansando numa extensão gramada, até que as forças intempestivas do tempo lhe obrigam a procurar abrigo. Ele primeiro corre ao bosque, mas a chuva o incomoda; tenta então abrigo na caverna, mas a escuridão e o ar pesado o expulsam. Avista então alguns galhos e alinha verticalmente quatro deles num perímetro quadrado. Sobre o topo dessas peças, dispõe quatro galhos verticais e depois os arremata com arestas inclinadas cobertas por folhas. Estes três elementos – colunas entablamentos e frontão – constituem o que há de essencial na arquitetura, tudo o mais, seria assim estranho.¹⁰ Quatremère segue o mesmo esquema de filiação discursiva e soma que o aspecto das colunas assemelha-se ao padrão de crescimento das ramagens, quão mais

9 [Quatremère proposed three original architectural types: the cave, the tent and the hut which developed, respectively, with societies of hunters, shepherders and farmers. Light could be shed on historical developments by emphasizing the genealogical lineage from each of these types, especially with regard to the expression of character. Accordingly, he saw the excessive solidity of Egyptian religious architecture with its dark and cavernous interiors, as evidence of its derivation from the cave, by contrast, the lightness of Chinese architecture in wood could be explained in comparison with the tent; while the wooden hut, the type for Greek architecture, occupied a just and temperate middle, and was the only principled type.] YOUNES, Samir. *The True, the Fictive, and the Real: The Historical Dictionary of Quatremère de Quincy*. Londres: Papadakis Publisher. 1999

10 Ver: MALLGRAVE, Harry Francis. *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*. Londres. Cambridge University Press. 2005.

primitivo seja sua fisionomia, mais especificamente, o dórico, cuja semelhança a tal esquema de proporção seria nítida. Continuando a descrição desta arquitetura primitiva, cada parte que lhe surge agregada, está relacionada à determinada necessidade prática e que no fim está associada a determinado sistema de proporções – em semelhança ao corpo humano – que somente a madeira e o ofício da carpintaria poderiam dar cabo.¹¹

O tipo.

O verbete *tipo* aparece pela primeira vez no capítulo sobre arquitetura publicado na *Encyclopédie méthodique* (III tomo; 1825) e reeditado no *Dictionnaire historique d'architecture* (II tomo; 1832). As definições que contém, serviram a diversas análises posteriores nas quais o *tipo* surge como ideal acadêmico de ordenação, disposição e de leitura das formas em relação ao uso que lhe seriam atribuídas. Na distinção geral de Quatremère, *tipo* “Vem da palavra grega **tupox** que expressa, em um sentido geral e também aplicável a várias gradações ou variantes da mesma idéia, *modelo, matriz, forma, figura em relevo ou baixo relevo.*”¹²

Ainda que a idéia deixe entrever uma possibilidade classificatória de determinadas aparências ou procedimentos, há a indicação de que a idéia de *tipo* é antes metafórica que técnica, ainda que em muitas *artes mecânicas* seu automatismo se faça visível¹³. Caso da tipografia, pois, o tipo de matriz móvel permite a composição de um conteúdo ilimitado, por meio de determinado número de tipos ou caracteres. Com isso chega-se a uma especificidade constitutiva que leva ao surgimento de outra particularidade para enfrentamento da questão: tipo e modelo, idéias próximas e semelhantes, mas que guardam aspecto diferente em seu conteúdo:

“A palavra tipo não apresenta tanto a imagem de uma coisa a ser copiada ou imitada perfeitamente, mas a idéia de um elemento que deve por si, servir de regra para o modelo. Assim não se dirá (ou ao menos, não deveria dizer-se) que uma estátua, uma composição pictórica acabada tenha servido de tipo à cópia que destes possa via a se fazer; mas se um fragmento, um **esquício**, o pensamento de um mestre, uma descrição relativamente vaga, dá origem na imaginação de um artista a uma obra, diremos que o *tipo* terá servido a uma ou outra idéia, motivo ou entendimento.”¹⁴

Assim, o *tipo* não se basta apenas na designação de uma obra em relevo (escultura) ou de um edifício, é categoria com a qual determinadas relações se fazem presentes, um meio de descrever o conjunto de possibilidades entre forma e linguagem, entre execução prática e regras pretéritas; e nesse sentido, o modelo é um objeto que será repetido tal qual é, enquanto o *tipo* é

11 QUATREMÈRE DE QUINCY . Op. cit., p. 88.

12 [“Viene de la palabra griega **tupox** que expressa, en un sentido general y también aplicable a muchas gradaciones o variantes de la misma Idea, *modelo, matriz, impronta, forma, figura em relieve o bajorrelieve.*”]
Ibidem, p.89

13 Ibidem, p.92

14 Ibidem, p.241

categoria com a qual cada criador pode conceber obras de resultados formais diferentes. “Tudo é preciso e dado no modelo; tudo é mais ou menos vago no tipo.”¹⁵

O *tipo*, pois, apresentaria ao sentimento e ao espírito elementos cognoscíveis à razão elementar, ao núcleo donde se organizam os meios de desenvolvimento à arquitetura. Nada provém do nada e, ainda que presenciemos possíveis transformações posteriores, tais como as variações formais às quais determinados objetos estão suscetíveis, Quatremère afirma que gêneros de conhecimento deixaram sempre manifesto ao sentimento, seu sentido elementar. Assim nos chegam toda ordem de coisas, “e uma das principais ocupações da ciência e da filosofia, para afirmar os argumentos, é a busca da origem da razão primitiva. Isto é o que deve ser chamado de *tipo* em arquitetura, como em todos os outros ramos das invenções e instituições humanas.”¹⁶

No entanto, tal definição não se vale de uma mesma origem fundamental para designar arquiteturas separadas por lapsos espaciais, o princípio originário à formação do *tipo* guarda propriedades mínimas a determinadas características materiais e da cultura. Ainda que a pedra talhada possa dar a conhecer uma origem monumental da arte da arquitetura, o legado de sociedades que guardam um princípio de *incivilidade* dá maior contribuição por meio “das necessidades mínimas de homens e famílias reunidas sob o mesmo teto.”¹⁷ Quatremère recorre aos relatos de viajantes a assentamentos exóticos e afirma que o emprego da madeira nas diversas combinações possíveis e segundo as necessidades das construções, converte-se num tipo que, aperfeiçoado pelo *gosto* e creditado por sua aplicação anterior, deveria subsistir também nas obras em pedra. Portanto, cada gênero (ordem, classe, maneira) de arquitetura é tributário de um tipo, “o princípio sobre o qual é moldada a duração de uma arte aperfeiçoada em suas regras e práticas.”¹⁸

Os verbetes em Quatremère constituem essencialmente manifestos de teoria da arquitetura e como tal, estão sujeitos à confrontação. Desse modo a teoria acima apresentada apoiada sobre a natureza e essência das coisas e evidências de qualquer arquitetura encontra, segundo nosso autor, duas sortes de adversários. Os primeiros colocam que a arquitetura não pode nem ser, nem promover a imagem de alguma criação da natureza física e material e desautorizam qualquer criação que não se refira aos objetos sensíveis. Aos fazê-lo, supõem a *imitação* somente ao nível do que o modelo pode manifestar e não reconhecem outras articulações, sejam “por analogia, por relação intelectual, por aplicação de princípios, por apropriação de maneiras, de combinações, de razões e de sistemas etc.”¹⁹ Rejeitam também tudo aquilo que em arquitetura se conhece sobre a metáfora e o fazem por que esta é necessariamente material. Assim, Quatremère reitera a separação entre o tipo, como razão originária, e modelo como coisa completa, mas cuja presença se restringe a uma semelhança formal. Para ele, ao não se realizar a distinção entre tais categorias, fica a arquitetura passível de caprichos e fantasias, um jogo em que cada um é dono da composição.

Ainda segundo Quatremère, outros adversários impõem ao *tipo* uma rigidez, que implica na condição de uma cópia idêntica. Reconhecem sua idéia mais não avançam na compreensão sobre o aperfeiçoamento e evolução que perpassa as tradições. Segundo eles, as colunas deveriam continuar à semelhança das árvores; os capitéis aos ramos; o tímpano deveria ser subtraído do

15 Ibidem, p.242

16 Ibidem, p.242

17 Ibidem, p.242

18 Ibidem, p.243

19 Ibidem, p.243

frontão e assim por diante, numa aproximação mais *natural* e *primitiva* à já referida origem da arquitetura.

Têm-se então, segundo Quatremère que, tanto os primeiros quanto os segundos adversários confundem a idéia do *tipo*, modelo imaginativo, com a idéia material do modelo prático, acabam correndo assim em duas vias contrárias: uns no sentido da desvinculação da arquitetura às regras pretéritas, deixando suas amaras soltas num vazio incomunicável; outros conduzindo a arte ao legado de uma servidão imitativa que destruiria o próprio espírito da *imitação*.

Como dito, a leitura de grande parte das distinções presentes no *Dictionnaire historique* só se faz inteira em relação a demais perspectivas por meio de vocábulos complementares. Assim sendo, o *tipo* pode ser comparado ou complementado por uma série de noções. A primeira e mais imediata é *caráter*. O artigo sobre *tipo* termina por convocar um acordo conceitual do conceito como possibilidade tangível, este, por fim, seria constituído por certas formas gerais e características que o edifício recebe. Se tal compreensão não se faz possível nessa abstração, Quatremère reitera que ninguém deixara de concordar que uma série de móveis e utensílios como poltronas e vestimentas têm um *tipo* necessário aos usos a que se destinam. Cada coisa tem não o seu modelo, mas sim o *tipo* correspondente às condições naturais. Diz ele que a forma mais adequada para um vaso é a redonda e não a poligonal e quem não irá concordar que a forma do dorso de um homem não deva ser o *tipo* de um espaldar de um assento? Ou que a forma redonda não seja o único *tipo* razoável para uma cabeça?

Princípio que pode ser estendido aos edifícios que guardem em seus resultados formais o germe das características que lhe são primitivas. Surge assim numa primeira aproximação o termo *caráter* que em um sentido mais próximo significa distinção, a marca de um objeto qualquer. Para Quatremère são três os modos de se falar sobre o caráter: 1) Faz-se uso da palavra de maneira elogiosa a determinada obra, para distinguir sua qualidade, força e grandeza; 2) quando a obra tem algo que a difere em qualidade, mas num sentido estrito da *originalidade* 3) Quando a obra pode ser adjetivada por meio do termo *seu caráter*.

O tema do *caráter* encontra no Dicionário Histórico uma propriedade operativa de diálogo entre tempo e materialidade, constitui-se assim como uma categoria acima de tudo histórica, cuja operatividade está na capacidade de confrontar tempos distintos na compreensão das fisionomias. O caráter pode assim, ser tomado “como sinônimo da propriedade demonstrativa daquilo que o edifício é e daquilo que deve ser (...)”²⁰ Mais ainda, permite ver no jogo de manifestações sensíveis as estruturas internas de determinado edifício: pelas formas da planta e da fachada, cuja correlação se dá de maneira intelectual e ainda assim segundo Quatremère, aos olhos mais sensíveis; com a escolha, a medida e a maneira dos ornamentos; e pelas massas e tipo dos materiais empregados.

Os temas de *tipo* e de *caráter* se tangenciam na maneira pela qual dialogam com esses elementos constitutivos responsáveis pela imagem e reconhecimento das edificações. Diz nosso autor: “Se a forma da planta e da elevação circular é exteriormente o signo distintivo e por

20 Ibidem, p.116.

conseqüência o caráter próprio de um teatro, nos parece que se peca manifestadamente contra esta natureza, aplicando sem necessidade a forma circular a outros edifícios (...).²¹

“O temor de cometer um erro, precipita-te no vício.”²² é a frase que Quatremère empresta para dizer que os monumentos da arte antiga foram durante muito o *tipo* sobre o qual os mestres regularam a concepção de seus edifícios, dando forma ao gosto das épocas. Motivo que serve de exemplo à diferença entre copistas e imitadores, pois, esta consiste antes na “simplicidade das plantas de acordo com a fachada, a pureza do estilo, o respeito aos tipos, a observação das proporções, em conjunto e em particular, das ordens (...)”²³ são todos usos modernos e criteriosos da forma. O que rivaliza com a ambição por uma vã originalidade movida contra os princípios dos antigos, em favor de uma espécie de novidade; esta, tomada inadvertidamente pela *invenção*, sem se notar que se há algo de novo em todas as invenções, não é sempre que há *invenção* em qualquer novidade.²⁴

O termo *imitação* em Quatremère é tomado em estreita relação com o sujeito, diz-se da faculdade do espírito em exercer a criação na linguagem das artes. No verbete sobre *tipo* há a idéia de que nada provém do nada e de maneira semelhante se diz sobre a *invenção* que não se cria nada essencialmente novo; o que se faz é encontrar novas combinações para diferentes elementos. Tal hipótese encontra duas separações possíveis ao seu entendimento: primeiro que as diferentes mentalidades e inclinações do sujeito, o leva a buscar no mundo diferentes referências; segundo que estas referências poderão ser transmitidas, pelo gesto criador, de maneiras distintas. Há ainda, segundo nosso autor, a maior capacidade de alguns mestres em realizar uma *imitação* com *invenção*, ainda que cada arte esteja limitada por determinada ordem de objetos imitáveis.

Os verbetes do *Dictionnaire historique* de Quatremère guardam em sua estrutura porção considerável das contingências do contexto francês e europeu de sua época. No entanto, revelam permanências de discurso que em tempos recentes permeou o embate crítico da arte e da cultura. Por este e outros motivos, algumas reflexões críticas ganharam corpo séculos depois, onde as apreensões de alguns conceitos passados tomaram lugar na teoria e na crítica.

Está presente no corpo deste recorrido a preocupação em discutir *o tipo* dentro de um campo de possibilidades e enfrentamentos, com apoio em leituras históricas; chaves que pudessem dar outras razões a determinados fenômenos da cultura. Falamos em especial das vanguardas e do moderno quando a agitação de perspectivas tentou deixar patente que os termos do passado não poderiam mais estar aliados ao presente. Nesse sentido, *o tipo* perde espaço nas discussões por questões diversas que adiante serão abordadas, embora seu raciocínio se faça sempre presente em diversos campos do conhecimento e da arte.

21 [*Si la forma de la planta y de la alzada circular es exteriormente el signo distintivo y por consecuencia el carácter próprio de un teatro, nos parece que se peca manifestadamente contra la indicación de la naturaleza, aplicando sin necesidad la forma circular a otros edificios como se hace por ejemplo em aquellos destinados a mercados de granos y harinas.*] Ibidem, p.118.

22 [*In vitium ducit culpae fuga Il timore de um fallo ci trascina al vizio.*] Ibidem, p.120

23 [*La simplicidad de las plantas, el acuerdo con la alzada, la pureza del estilo, el respeto por los tipos, la observación de las proporciones en conjunto y en particular de los ordenes, es com todo esto una juiciosa aplicación a los usos modernos de las formas, de los modelos, de los ornamentos y de las combinaciones que otros países y costumbres han hecho nacer, esto es lo que distingue la imitación que los dos siglos antes mencionados hicieron de la antigua arquitectura.*] Ibidem, p.142

24 Ibidem, p.144

As transformações do tipo

Segundo o professor Philippe Panerai²⁵ o tipo se insere numa continuidade, num processo de transformação contínuo articulando significados em determinados contextos e épocas, conciliando aspectos de projeto e elementos analíticos. Para ele, a tipologia da arquitetura realizada no momento histórico da Revolução Industrial introduziu signos precursores de ruptura, cuja leitura pode ser facilitada pelo entendimento de Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834) sobre o tipo e a tipologia. Durand situa o tipo dentro de duas classificações gerais. A primeira diz respeito a uma tipologia analítica, baseada nas propriedades geométricas de um número indeterminado de objetos arquitetônicos, revelando os esquemas básicos que os organizam. O tipo para Durand era constituído por um esquema que dialoga com determinadas constingências e que permite serem elaborados um grande número de projetos e soluções arquitetônicas.

Os signos de ruptura acima referidos por Panerai situam o debate no momento de emergência da modernidade arquitetônica, quando presenciamos uma transformação espacial significativa, bem como uma mudança de mentalidades e posturas. Se as abordagens teóricas dos primeiros modernistas retiraram o *tipo* do campo discursivo, o mesmo não se pode dizer dos autores que atingiram grande repercussão a partir da década de 1960.

Diante disso, a leitura do importante crítico e historiador Aldo Rossi sobre o conjunto edificado constituído pela cidade é fundamental naquilo que propõe como categoria analítica. Em 1966 é publicado *L'architettura della città* que traz a sedimentação de uma interpretação para a cidade além da auto-referência da arquitetura, mas como possibilidade de formação, fruto da narrativa dos homens. A cidade é, pois, uma construção, dado último da consciência coletiva, criação inseparável da vida e da memória.

A *idéia da cidade* e a *cidade ideal* talvez seja o binômio característico da teoria de Aldo Rossi, assim como as forças permanentes que colocam esse sistema em movimento; e se as estruturas ideológicas têm papel determinante para este estudo, as mesmas devem ser tomadas ante a realidade e amplitude dos fatos urbanos. No limite, sua obra é uma sistematização das possibilidades sob a luz da teoria urbana moderna, mas que não considera tal corpo teórico apenas para solução dessa *cidade moderna*, pois, esta é estrutura particular de uma realidade mais complexa, mas que deve sua materialização espaço-temporal à formações bem anteriores.

Sendo assim, dois pontos fundamentais são apresentados como hipótese ao longo do estudo: o primeiro – no caso de objeções aos estudos de caso relevantes ao discurso da obra – revela que nenhuma distinção será feita entre cidade antiga e moderna, um antes e depois quanto ao artefato; o segundo baseia-se na experiência de que “não existem exemplos de cidades articuladas exclusivamente com base em fatos urbanos modernos, ou que, pelo menos, tais cidades não são em absoluto típicas (...)”²⁶ Portanto o estudo que de Rossi é o da *realidade de fatos urbanos singulares*, e segundo o autor se dá em quatro partes: a primeira, de “descrição e classificação, portanto de problemas tipológicos”²⁷ interessa-nos particularmente, pois, se realiza a leitura do conceito fundamental de *tipo* de Quatremère, onde então se destaca a distinção deste para o *modelo* e de como podemos demonstrar sua permanência e complexidade, como enunciado que tanto precede a

25 Acerca das abordagens de Panerai sobre o tipo e seus desdobramentos nos elementos de análise urbana, ver: PANERAI, Philippe. *Análise Urbana*. Brasília: EdUnB, 2006.

26 ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

27 Rossi fala ainda da estrutura da cidade por partes da qual seria composta a segunda parte; da arquitetura da cidade e do *lôcus* em que se insere, portanto, da história urbana; por fim, a última parte do livro faz alusão à dinâmica urbana e da política como escolha.

forma quanto participa de sua constituição. Regra e modelo desempenhariam um papel próprio na conformação do objeto arquitetônico, de algo que está presente em sua constituição.

“Em termos lógicos, pode-se dizer que esse algo é uma constante. Um argumento desse tipo pressupõe conceber o fato arquitetônico como uma estrutura que se revela e é reconhecível no próprio fato. Se esse algo, que podemos chamar de elemento típico, ou simplesmente tipo, for uma constante, poderá ser encontrado em todos os fatos arquitetônicos. Também é, por conseguinte, um elemento cultural e, como tal, pode ser procurado nos diversos fatos arquitetônicos; a tipologia torna-se assim, amplamente, o modelo analítico da arquitetura, podendo ser identificada melhor ainda no nível dos fatos urbanos.”²⁸

Portanto, para Rossi, todas as formas arquitetônicas podem ser traduzidas a tipos, embora nenhum deles se identifique com uma forma, não sendo possível tratar questões formais ignorando tais pressupostos lógicos. Mesmo que a constante referenciada pelo tipo possua regras pretéritas, sua presença no fato arquitetônico reage com a técnica, com as funções, com o estilo e o caráter coletivo, particulares a cada momento arquitetônico. Dessa forma Rossi realiza um cotejamento entre memória e forma construída, na qual as condições materiais atuam dialeticamente no resultado formal, de um lado a estrutura anterior, de outro a participação coletiva que lhe afeta.

Se a planta central é um tipo determinado e constante, por exemplo, na arquitetura religiosa, sempre que se toma esta opção, criam-se motivos dialéticos com suas funções, com as técnicas de construção etc. “Enfim, podemos dizer que o tipo é a própria idéia da arquitetura, aquilo que está mais próximo da sua essência. É, portanto, aquilo que, não obstante qualquer mudança, sempre se impôs ‘ao sentimento e à razão’, como princípio da arquitetura e da cidade.”²⁹

De igual importância é a leitura de Giulio Carlo Argan sobre princípios fundamentais do tipo e, se grande parte da crítica recente sobre o tema está amparada na definição do *Dictionnaire historique d'architecture* de Quatremère, muitas e diversas são as aproximações. Em seu texto *On the Typology of Architecture*³⁰, Argan atribui lugar à tipologia na crítica daquele momento que, segundo o autor, dependeriam de alguma maneira da filosofia idealista. Situando aspectos muitos particulares ao debate, seu argumento sustenta que a propriedade do *tipo* está não somente em seu caráter alusivo, pois, “seria absurdo sustentar que o valor formal de um templo circular é maior quanto mais ele se aproxima de um *tipo* ideal de templo circular.”³¹ Tal abstração, portanto, não seria capaz de instrumentalizar a avaliação da obra de arte individual, ainda que nos antigos tratados, tanto quanto na obra de

28 ROSSI, Aldo. op. cit., p-27.

29 Ibidem, p.27

30 Publicado originalmente em *Architectural Design* n. 33, dez. 1963, pp. 564-65. Publicado também em NESBITT, Kate. *Uma Nova Agenda para a arquitetura*. São paulo: Cosac Naify, 2006, pp. 268.

31 ARGAN, Giulio Carlo. *Sobre a tipologia em arquitetura*. In: NESBITT, Kate. *Uma Nova Agenda para a arquitetura*, pp. 268.

criadores fundamentais, o *tipo* tenha lugar certo, sendo produto do processo histórico e dos modos de pensar dos arquitetos.

Além disso, Argan situa que o *tipo* se insere na discussão crítica ao confrontar a importância que os críticos idealistas atribuem a um *simbolismo ritual* para explicar determinadas formas arquitetônicas; e o faz ao lançar problema crucial: o conteúdo simbólico preexiste à criação do “tipo” e o determina ou é uma dedução *a posteriori*? Assim, a precedência só terá importância na questão em sua relação com o conteúdo simbólico e a da maneira pelo qual este é transmitido de forma mais ou menos consciente.

Fazendo referência à vaguidade e generalidade do *tipo* presente em Quatremère de Quincy, Argan reitera a impossibilidade de a categoria influir diretamente no projeto do edifício e no sucesso de sua forma, mas sua presença na história da arquitetura é facilmente atestável. Diz também que o processo de formação do *tipo* nunca se dá *a priori*, mas é sempre uma dedução a partir de casos precedentes, “quando um ‘tipo’ é definido pela prática ou pela teoria da arquitetura, ele já existia na realidade como resposta a um complexo de demandas ideológicas, religiosas ou práticas ligadas a uma determinada situação histórica em qualquer cultura.”³²

Ainda segundo Argan, o processo de determinação de um *tipo* se dá pela redução das particularidades da forma de maneira tal que permaneçam apenas as características essenciais a cada edifício, capazes lhes conferir aspecto comum, de comparação. Nesse sentido no processo de identificação de determinados tipos não se pode deixar de considerar ao menos dois fatos notórios: que as séries tipológicas não se constituem a partir de funções físicas; e que sempre será possível que as tipologias arquitetônicas formais sejam enquadradas em uma das três principais categorias gerais. Tais categorias dizem respeito: à configuração geral dos edifícios; aos elementos estruturais básicos; e aos elementos decorativos.

Esta designação, portanto, justapõe séries tipológicas e trabalho de projeto e ainda que o *tipo* tenha sido ocultado por uma inércia crítica, sua presença na experiência histórica é operativa, pois, será sempre desta deduzido por conter um resíduo de formas já concretizadas em projetos ou edifícios. Dizendo de outra forma: no *tipo* os edifícios perdem seu caráter e sua verdadeira condição formal, pois, ao serem sublimados em um *tipo*, tomam o valor indefinido de uma imagem ou de um signo. Para Argan o *tipo* atua também como ação à ampliação de possibilidades presentes na escolha de determinado modelo, uma vez que este implica necessariamente num juízo de valor.

Fazendo referência a textos de Sérgio Bettini e G. K. König, Argan termina por dar valor ao tipo pelo que possui de capacidade de articulação espacial em resposta a um conjunto de exigências práticas e ideológicas. Assim, a invenção formal que ultrapassa o tipo não se refere apenas ao contexto histórico de determinada sociedade, mas se constitui em “resposta a necessidades imediatas para as quais o ‘tipo’ perdeu todo valor real. Por conseguinte, o recurso ao ‘tipo’ ocorre quando a demanda imediata à qual o artista é chamado a responder tem raízes no passado.”³³ Chega-se assim a uma distinção essencial para dar viabilidade ao *tipo* como categoria presente de projeto e análise: àquela que envolve o desenvolvimento de naturezas programáticas no curso histórico. Por exemplo, estruturas proporcionadas pelo desenvolvimento industrial resultaram em novas demandas e conseqüentemente novos *tipos*; aspectos tipológicos e inventivos

32 Ibidem, p. 269

33 Ibidem, p. 272

estão continuamente interligados, sendo que o *tipo* se constitui numa síntese esquemática de soluções do passado e o aspecto inventivo se refere ao tempo presente.

Por outro lado, a arquitetura religiosa cuja presença remonta seu enraizamento no passado, “resultou na repetição tipológica (sem valor artístico) ou em tentativas de liberar o artista de todo o precedente tipológico (como por exemplo, o projeto de Corbusier em Ronchamp). Essas novas respostas levaram à proposição de contratipos, em grande parte efêmeros ou inaceitáveis.”³⁴

Para Vitorio Gregotti o tipo deve sua significação a um conjunto maior da qual a arquitetura participa, enquanto forma de acercar-se do real. A idéia do tipo como maneira de se organizar a experiência segundo esquemas que permitam seu reconhecimento e delimitação em certo número de casos ultrapassa o entendimento da arquitetura: propõe a hipótese do tipo ideal como referência conceitual dos fenômenos. Gregotti situa o *tipo* dentro de uma transformação qualitativa em que a arquitetura se processa em épocas sucessivas. Partindo de uma organização estrutural, propõe a divisão em categorias cognoscíveis e inter-relacionadas, de tipologias lingüísticas e morfológicas que estabelecem relações exteriores em determinadas circunstâncias e intensidades. O *tipo*, portanto, não representaria apenas um esquema, mas de certa forma a própria experiência dos fenômenos, e nele pode ser observada a complexidade funcional da arquitetura que não diz respeito apenas ao objeto construído, qualquer ele que seja, mas as diversas relações que estes estabelecem entre si. O *tipo* entendido como organismo arquitetônico que se propõe solução exemplar de um determinado problema perde lugar devido à: crescente importância da tipologia construtiva e tipologia urbana; discussão sobre a estabilidade das diversas disciplinas que substanciam o tipo; crescente flexibilidade entre forma e função espacial nas épocas que sucedem o momento de emergência do *tipo*.³⁵

“Um sistema de tipos construtivos provoca um fenômeno tipológico em um nível dimensional mais amplo (urbano ou territorial) que pode ser definido, no que respeita os seus esquemas formais, a partir da “trama” do tecido mesmo, construída por repetição e segundo o grau de distribuição de um tipo determinado e de mistura com outros tipos.”³⁶

Já o professor Afonso Corona Martinez utiliza o conceito para dar demarcação ao ensaio que desenvolve sobre o processo de projeto. Para ele, em essência, a tipologia pode ser abordada sob dois ângulos principais: um que é especificamente projetual, e com ele irá lidar sob o ponto de vista da criação e do ineditismo; outro que irá abordá-la como campo de encontro entre a população e o especialista, ou seja, entre arquitetos e habitantes, num ponto de vista próximo àquele levantado por Aldo Rossi, da confrontação entre a memória e o fato urbano. Corona Martinez assinala ainda a busca por subtrair o conceito ao longo da

34 Idem.

35 GREGOTTI, Vitorio. *Território da Arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978, pp. 157 – 163.

36 Ibidem, pp. 154.

modernidade, quando exceções se transformariam em regras criando uma paisagem de objetos diferente daquelas onde prevalece uma geometria do lugar³⁷.

Aproximando-se da distinção de Argan acerca da redução das formas individuais para determinação do tipo, Corona situa que: “o tipo é como um edifício ideal que não é nenhum de seus exemplares ou modelos, mas um esquema, às vezes muito abstrato, outras, mais definido, conforme tenhamos encontrado uma série de traços idênticos para muitas ou poucas de suas partes.”³⁸ Tal esquema de abstração não retiraria a relação particular que o tipo guarda com uma dinâmica de transformação e sucessiva hibridação. Estas dependeriam tanto do condicionamento sócio-cultural quanto da personalidade criadora de um indivíduo. Ou seja, a partir de um conjunto determinado de obras articulam-se uma série de convergências que eventualmente podem se sedimentar na constituição de um *tipo*.

Para Corona Martinez cabe ressaltar ainda que determinados tipos, em certos tempos e lugares, servem a temas diferentes, sua organização estrutural pode ser relativamente neutra a certa ordem programática. Assim, a natureza temática do estudo e comportamento de tipos em um dado momento acaba se constituindo como um sistema, onde as séries tipológicas se complementam e se explicam mutuamente. “A mudança em um deles, ou em vários, mudará a forma de uso dos outros.”³⁹

Alan Colquhoun propõe uma leitura sobre o *tipo* do ponto de partida do processo de projeto e das implicações impostas pela complexidade de problemas cotidianos, onde na ausência de referências e instrumentos mais refinados de análise e classificação, o arquiteto tende a retomar antigas fórmulas para a solução de novos problemas. O argumento de Colquhoun vai na direção de que, subjacente a prática dessas idéias – consecução de formas condicionadas pelo argumento da tradição – existe uma doutrina estética. Afirma que não raras são as situações que ao processo tipológico é atribuída a idéia de que sua adoção é vestígio de uma era do artesanato e que foi se tornando menos necessária com a evolução de métodos científicos para elaboração de artefatos.

“Antes do advento da ciência moderna, tradição, hábito e imitação eram os métodos usados para a fabricação de todos os artefatos, fossem eles utilitários ou religiosos. A palavra ‘arte’ foi usada para descrever a habilidade necessária à produção de todos esses artefatos. Com o desenvolvimento da ciência moderna, o uso da palavra ‘arte’ foi aos poucos se restringindo aos artefatos que não dependiam das leis gerais da física, mas continuavam a basear-se na tradição e na concepção da forma final da obra como um ideal fixo.”⁴⁰

Para fazer ressalva a esta idéia, Colquhoun ressalta que os artefatos têm não somente um “valor de uso” – no sentido mais elementar do termo – como também incorporam um valor de “troca”. O objeto realizado por um artesão tem não somente uma imagem, como também é parte de um sistema de comunicação da sociedade. Assim, apesar do advento da ciência moderna, deve-se atribuir valores sociais e icônicos desse tipo aos produtos da tecnologia, pois, desempenham papel fundamental no desenvolvimento dos instrumentos físicos de nosso ambiente. Persiste na esfera

37 HOLANDA, Frederico de. *O Espaço de Exceção*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

38 MARTÍNEZ, Alfonso Corona. *Ensaio Sobre o Projeto*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

39 MARTINEZ, op. Cit., p. 122.

40 COLQUHOUN, Alan. *Tipologia e metodologia de projeto*. In: NESBITT, Op. cit., p. 275

da vida prática, uma vontade em dar forma ao mundo fenomênico dentro de um sistema lógico coerente e mensurável.

A rápida transformação desse ambiente humano possibilitou ao pensamento moderno a tentativa de modificar esses sistemas de representação que haviam sido herdados da era pré-industrial, doutrina que termina, por exemplo, na crença bioética e no maquinismo. A forma passa a ser dedutível de um processo lógico e operacional, o que contradiz qualquer teoria que priorize o aspecto icônico de determinada obra. Para Colquhoun, deve-se “considerar as qualidades estéticas e icônicas dos artefatos como decorrentes menos de uma propriedade inerente do que de uma espécie de disponibilidade ou redundância com relação ao sentimento humano.”⁴¹

Nesse sentido, na arquitetura, o método moderno de se conduzir a forma a determinado resultado deixa um vazio para a configuração final depois de satisfeitas todas as necessidades operacionais, sendo o resultado plástico decorrente de uma *intenção* e não somente produto de um processo determinista – expressão plástica e processo operativo formam, portanto, um binômio em que necessidade e expressão se colocam ao lado de fatores pragmáticos.

Colquhoun termina suas observações referindo-se aos processos de abstração da forma na pintura, e sua correspondência na arquitetura, quanto à evocação que são capazes de efetuar em nossa memória. Para ele, os métodos analíticos e indutivos de projeto, fazem com que o funcionalismo deixe um vazio no processo de elaboração da forma, preenchido por uma estética reducionista e de depuração. Assim os sistemas de apreensão e representação que configuram o mundo fenomênico, são antes quadro de referência dentro do qual orientamos ações, que veio a oferecer soluções prontas e acabadas aos problemas de cada época.

Em texto igualmente influente, intitulado *A Terceira Tipologia*, publicado dez anos após o ensaio de Colquhoun, Anthony Vidler situa que duas *tipologias* distintas vêm orientando a produção arquitetônica desde meados do século XVIII: a primeira, influenciada pela filosofia racionalista do iluminismo, propôs como base natural para a arquitetura o modelo da cabana primitiva; a segunda nasce do enfrentamento da produção em massa e propunha que dele a arquitetura retirasse seu modelo de elaboração. Com as críticas que este modelo recebe em função das objeções ao movimento moderno, o tema das tipologias em arquitetura retorna à discussão, análise e proposição, por meio de alguns críticos e criadores que se empenharam na transformação de estruturas típicas da cidade, sejam elas referenciadas a modelos pré-industriais (Aldo Rossi), seja em modelos que aludem a tipos primitivos (Léon e Rob Krier). Esse contexto ensejou a caracterização do que Vidler considera ser uma terceira tipologia.

“Poderíamos caracterizar o atributo fundamental dessa terceira tipologia como a adoção não de uma idéia abstrata, nem de uma utopia tecnológica, mas a cidade tradicional como seu foco de interesse. É a cidade que lhe oferece o material para a classificação, e as formas dos seus artefatos é que oferecem as bases de sua reorganização”⁴²

Essa teoria reflete uma concepção da cidade como o local de uma nova tipologia onde se percebe o interesse em “ressaltar a continuidade da forma e da história em contraposição à fragmentação gerada pelas tipologias elementares do passado recente.”⁴³ O conjunto da cidade articulado tanto por sua estrutura física quanto pelas formas típicas institucionais que se inserem nessa estrutura. Propõe-se, portanto, uma ontologia da cidade, que se põe em posição crítica ao movimento moderno, buscando na cidade do século XVIII o modelo para desautorizar

41 Ibidem, p. 277.

42 VIDLER, Anthony. *A terceira tipologia*. In: NESBITT, Op. cit., p.285.

43 Idem.

a fragmentação e a descontinuidade formal erguida em torno do zoneamento. No entanto, essa prática à transformação da cidade como artefato encara o conjunto de precedentes históricos de maneira a lhe retirar qualquer perspectiva nostálgica; deposita sua fé no caráter público da arquitetura, sendo a cidade e a tipologia as únicas bases possíveis para reinserção da arquitetura dentro de uma possibilidade crítica.

Em sua investigação sobre a tipologia, Rafael Moneo principia afirmando que suscitar a questão da tipologia é promover a questão da natureza em da arquitetura em si e de suas tarefas; sobre a própria natureza do objeto arquitetônico, pois, por um lado tem-se que essa deve ser considerada em seu caráter de unicidade, como fenômeno isolado; por outro lado pode ser considerada como pertencente a uma classe de objetos repetidos, caracterizados por alguns atributos gerais. Os primeiros resultados formais da arquitetura – da cabana primitiva às construções arcaicas em pedra – eram concebidas de maneira semelhante ao trabalho de outros artífices. No entanto, a atribuição *funcional* não era a única envolvida no trabalho com o objeto arquitetônico, o trabalho envolvido na produção de uma casa – tanto quanto num bote ou num cesto – pode ser entendida e concebida segundo feições formais que não só permitem como encarnam determinados processos de repetição.

O processo de concepção de uma forma implica também num processo de linguagem, no qual são atribuídos nomes às coisas mediante a possibilidade de observar nestes objetos características comuns, estruturas intrínsecas semelhantes. O tipo pode ser pensado como a possibilidade de pensar em grupos, sua extensão e validade estariam relacionadas não apenas a possibilidade de descrever o objeto, mas também de concebê-lo. Moneo situa ainda que a idéia do tipo não está relacionada apenas a referências geométricas, mas a sua presença na história e dentro de uma hierarquia da atividade social. Formas geométricas semelhantes articulam diferentes significados ao longo da história, um domo tem, além de um valor em si ocasionado por suas características, dentre as quais podemos situar a centralidade, uma série de relações que podem ser inferidas em relação, por exemplo, ao seu tamanho, proporção e escala em determinado contexto.

Quanto à crítica moderna à figura do tipo, Moneo situa que esta se articula em torno de três formulações: negação ao academicismo do séc. XIX e a maneira pela qual compreendiam a idéia do tipo – segundo os teóricos da modernidade, idéia esta muito vinculada ao imobilismo e com poucas possibilidades de futuro; uma nova idéia para o espaço caracterizada não por sua atividade – escola, hospital, igreja etc. – mas por um *espaço* no qual as atividades posteriormente poderiam vir a se desenvolver; e um terceiro argumento levantado pela teoria funcionalista – relação de causa/efeito entre exigência e forma – que almejou prover as regras da concepção arquitetônica sem recorrer a quaisquer precedentes.

A primeira idéia comparece na teoria de Gropius para a prática projetual em que é possível empreender o processo de projeto e construção sem referências a exemplos anteriores. A segunda pode ser expressa por meio da obra de Mies van der Rohe, onde, segundo nosso autor, o purismo encontra suas manifestações mais contundentes, em que a identificação entre forma, volume e atividade é diluída em favor do arranjo de volumes puros dentro de uma rígida disposição espacial. A terceira crítica apontada por Moneo, de acento funcionalista, enfatiza a questão de que a arquitetura não estaria determinada por formas e tipologias, mas deveria promover determinada solução dentro de um contexto específico.

Moneo observa que, apesar desta crítica se posicionar deliberadamente contra as tipologias, ela ao mesmo tempo propõe as bases para um novo entendimento da idéia de tipo, pois, os elementos comuns passam a ser definidos e identificados em função de seu uso: o uso da tipologia comparece na ênfase da circulação ou noutros dimensionamentos, na escolha da orientação etc. Para dar exemplo, Moneo recorre à obra de Alexander Klein, mais especificamente, em sua tentativa de

sistematizar todos os elementos da habitação unifamiliar em sua obra *Das Einfamilienhaus*. Dentro desta abordagem a teoria sobre o tipo passa a ser instrumento de projeto conjugando a tão fundamental quanto abstrata caracterização de Quatremère com aquela definida pela academia do séc. XIX.

“O conceito de tipo em si é aberto à mudança na medida em que significa a consciência dos fatos atuais, incluindo, certamente, o reconhecimento da possibilidade de mudança. (...) O tipo pode ser desse modo pensado como a *armação dentro da qual opera a mudança*, um termo necessário à continuidade dialética que a história requer. Desta perspectiva o tipo antes de ser um “mecanismo congelado” à produção arquitetônica, torna-se um meio de negar o passado, tanto quanto uma maneira de se encarar o futuro.”⁴⁴

O tipo promove assim uma possibilidade de reconhecimento e inteligibilidade, de reordenamento da experiência e de caracterização objetiva. Traz consigo a própria noção da arte de encarar o futuro, de servir como caractere à atividade de projeto. Se o foi para tantos períodos da história, também o será nas vanguardas, ainda que dentro de determinadas condições distintas.

Permanência e Possibilidade do tipo no Movimento Moderno

Dentre as discussões acerca do tipo, podemos enumerar uma seqüência de leitura na qual seja possível propor sua permanência ou validade. O quão significativo seria o desprendimento entre as formas históricas e o procedimento moderno? De que maneira o tipo poderia ser empregado, na leitura de eventos importantes para a formação de uma cultura capaz de circunscrever a modernidade arquitetônica como se deu no país? A angulação deste recorrido se inicia com este debate, e para tal, veremos como é possível que se faça uma interpretação acerca da persistência do tipo no movimento moderno, seja como instrumento operativo, seja como categoria classificatória.

Revoluções das estruturas e finalidades dos eventos se deram em diversos campos do conhecimento e da cultura ao longo do século XX e a materialização mais perene desse quadro evolutivo encontra-se nas cidades; na maneira pela qual o urbanismo funcionalista lançou suas bases de desenvolvimento. O desenho se transmuta e passa a dar dimensão demonstrativa tanto dos objetos necessários ao cotidiano, quanto aos sistemas de circulação, drenagem, abastecimento e zoneamento de atividades. Na Europa do Segundo Pós-guerra a cidade passa a se constituir como organismo produtivo, como aparelho e motor de determinada cadeia de construção e trabalho. Segundo Argan, a arquitetura moderna se desenvolveu, em todo mundo, segundo alguns princípios gerais, dentre os quais está “o recurso sistemático à tecnologia industrial, à padronização, à pré-fabricação em série, isto é, a progressiva industrialização da produção de todo tipo de objetos relativos à vida cotidiana,”⁴⁵

No entanto, o conjunto dessas características revela que tais condições objetivas se deram sob visões e aspectos os mais diversos, numa dupla confluência entre os centros e periferias dos debates: as vanguardas dentro de si operaram um conjunto de exclusões, aceites e consagrações que colocaram em marcha diversas realizações e possibilidades. O olhar atento às obras de

44 MONEO, Rafael. *On Typology*. *Oppositions* n° 13, 1978, p. 27.

45 ARGAN. *Arte Moderna, Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Cosac Naify p. 264.

diversos epígonos do período moderno demonstra a validade do predicado e apresenta outros condicionantes e nuances de certas situações objetivas.

Esta diversidade pode ser lida em diferentes séries comparativas em que discursos comuns podem gerar resultados formais muito distintos, e vice-versa. Portanto, a presença do tipo permanece, ainda que renegada do ponto de vista histórico e projetivo. Aliás, o tipo é justamente um meio operativo para a realização das obras uma vez que é categoria capaz de realizar aproximações históricas fundamentais. Como vimos, a definição de Aldo Rossi sobre a tipologia se faz de maneira muito sutil, qual seja, no enfrentamento entre racionalidade e memória.

A arquitetura, matéria da história.

Tal aproximação se faz coerente uma vez que temos em nossa historiografia, extenso conjunto de acontecimentos que foram interpretados sob as mais diversas óticas. Isto traz à tona aspectos referentes à história como uma disciplina essencial para que os fatos possam ser observados à devida distância e para que se compreenda o presente com a mesma vontade com a qual nos debruçamos sobre o passado. Segundo Edward Carr, o historiador se depara com uma multiplicidade de causas em determinado evento histórico e cabe a ele, definir uma hierarquia de processos que se deposita na relação de cada qual entre si.⁴⁶ Assim, por um lado, não caberia que julgássemos a arquitetura apenas dentro de seus próprios termos, nem que a colocássemos de maneira independente no terreno da história, como meio de enquadrar o passado para gerar modelos do presente. O trabalho historiográfico na arquitetura, portanto, deve ultrapassar os recortes ideológicos, de tal forma que o objeto possa transmitir tanto afirmações quanto questionamentos de seu tempo e de hoje.

Para Marina Waisman, a história desempenha importante papel para a arquitetura há muito e em tempos recentes, função esta que seria tanto crítica quanto exploratória, ora como meio de tomar consciência de seu valor e significação, ora pondo em relevo aspectos não contemplados pela prática; ora se pautando por uma função normativa, que ao aclarar alguns rumos e turvar outros se constitui em efetiva força condutora de linguagens.⁴⁷ Tendo por base a obra de alguns pensadores – dentre os quais Michel Foucault, em sua obra *Arqueologia do Saber* –, Marina Waisman elabora uma consistente metodologia de análise a partir das questões colocadas pelo exercício da historiografia. Segundo ela, tudo que tenha sido objeto de reflexão teórica ou histórica, constitui, sem dúvida, um objeto de saber arquitetônico. Nesse sentido, propõe sistema de diferenciação e valor arquitetônico e, termos isolados como *forma*, *função* e *estrutura*, passam a ser lidos como *tipologias formais*, *funcionais*, *estruturais* e assim por diante.⁴⁸ Fazendo

46 CARR, Edward Hallett. *Que e historia?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

47 WAISMAN, Marina. *La estructura histórica Del entorno*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977, pp. 7-8.

48 *ibidem*, p. 61.

com que os objetos arquitetônicos possam ser lidos dentro de uma condição geral em séries que se desenvolvem em tempo e espaço específico, resultando em séries comparativas.⁴⁹

As questões do tipo moderno

Dissemos que permanência e validade das tipologias no movimento moderno foram questionadas no momento em que eram dadas suas bases gerativas. Teóricos do início do séc. XX passaram a rejeitar uma idéia de *tipo* tal qual definida no século XIX. A natureza do trabalho em arquitetura fora colocada sob nova direção: arquitetos passaram a almejar procedimentos análogos à ciência, como meio de abrir caminho rumo a uma coesão social e expressiva; “Se a nova arquitetura é re-fundação lingüística, seu potencial de expressão não pode ser inferior ao da linha que suplanta.”⁵⁰ De outro lado, essa nova linguagem deveria servir não apenas como solução, mas também como imagem da nova sociedade emergente, um novo mundo industrializado balizado pela fé no progresso. Tal situação entra em conflito com antigas idéias de representação e expressão, à preponderância do objeto único. Surge assim a necessidade da produção em massa e nesse contexto o *tipo* perde lugar que antes possuía como chave no entendimento do projeto.

Entretanto, ao observamos escritos e obras de alguns epígonos desse movimento, colocamo-nos a hipótese: em que medida o *tipo* perde sua consistência e em que medida ele fora transformado segundo essas novas ordens? Pode o antigo conceito de *tipo* ser entendido hoje sob a mesma concepção e resultado? Mais ainda, em que medida se pode estabelecer uma continuidade histórica para os edifícios a partir do *tipo*? Ainda que na modernidade a impossibilidade do tipo tenha sido propalada, seu entendimento não desaparece, mas passa a figurar sob aspectos particulares.

Para Nicolaus Pevsner⁵¹ a questão das séries tipológicas pode ser situada de maneira análoga à teoria de Marina Waisman. Sua história das tipologias arquitetônicas baseia-se em temas comuns em que pese à semelhança por meio do tema, uso, função, caráter e programa de alguns *tipos* de edifícios ao longo do tempo. Monumentos, prisões, hospitais, descrevem a história social e por ela são erguidos, representam o que o autor situa como a arquitetura cívica, de representação e expressão para a comunidade. Segundo Oriol Bohigas, são edifícios produzidos por uma espécie de partenogêneses a partir do centro primitivo comunal unitário de toda atividade do núcleo urbano.⁵² Assim, a rápida evolução que se presencia na paisagem e modo de vida das cidades após a revolução industrial, pode ser compreendida por meio de uma evolução de técnica e estilo, para Bohigas, o grande tema desta obra de Pevsner.⁵³

Nesse sentido, Pevsner não irá se concentrar na ruptura que significou as revoluções políticas e sociais do século XIX, seu intervalo de tempo é mais extenso, percorre a história de cada tipo de edifício observando como mudanças sociais, econômicas e políticas implicaram em transformações de uso e como estruturas formais foram reinterpretadas em cada caso. Mais do que isso, sua

49 Marina Waisman propõe como metodologia de análise cinco séries tipológicas: tipologias estruturais, funcionais, formais, de relação obra/entorno, de modo de emprego das técnicas ambientais. É um conjunto de relações dividido em dois níveis: um deles denominado *inter-series* – referente ao processo de desenho – e outro chamado *extra-series*, que compreende os requerimentos sociais, teorias da arquitetura e processos de produção.

50 COMAS, Op. Cit, p - 253

51 PEVSNER, Nikolaus. *Historia de las tipologias arquitectonicas*. Barcelona: G Gili, 1980.

52 BOHIGAS, Oriol, in: PEVSNER, op. cit., p.1 – 4.

53 De maneira diversa, portanto, à argumentação de Corbusier quando afirma que “a arquitetura não tem nada a ver com os estilos”, reiterando o a grande ruptura técnica, lingüística e construtiva encarnada nos novos tempos do maquinismo. CORBUSIER, Le. *Por uma Arquitetura*, p. 13.

obra é um relato da evolução dos estilos narrada a partir de tipos edilícios. Gótico, Românico, Florentino são estágios sucessivos de uma continuidade histórica que no fim irá resultar no que o autor enuncia como um *estilo neo-escultórico*, caracterizado pelo anseio de originalidade, pela racionalidade retórica e por fantasias monumentais. Esta uma das possibilidades de permanência do *tipo*, elas vão da relação entre programas à identificação entre partes correspondentes entre edifícios, colunas, arcos, coberturas, portadas etc. Dentro desses limites pode-se inferir uma série de raciocínios tipológicos em diversas obras referenciais do movimento moderno.

Curt Siegel⁵⁴ em sua análise sobre expoentes da arquitetura moderna internacional estabelece uma série de diferenças entre a propriedade e gratuidade no emprego de determinadas formas, ou de determinados esquemas estruturais. Balanços, paredes portantes, colunas em V, cascas de concreto, são alguns dos *tipos estruturais* enumerados por Siegel para avançar sua discussão que no limite está fundamentada na verdade estrutural; aponta caminhos e direções de coerência, estabelece léxico comum dentro do qual os criadores deveriam se identificar.⁵⁵ A correspondência entre forma estrutural e função é um dos meios pelos quais na modernidade arquitetônica serão constituídos novos tipos. Os espaços passam muitas vezes a serem encarados segundo a convicção de que “as formas arquitetônicas não apenas requerem uma justificação racional, mas somente poderiam se justificar se suas leis derivassem das leis da ciência.”⁵⁶ Uma vez transformada a relação entre vedação, estrutura e aberturas, surgem novas necessidades a serem contempladas e a simulação de arranjos espaciais aprisionados por ordens sociais pretéritas, ou o funcionamento não coincidente com um presente propiciado pela técnica, será encarado com ressalvas.

Portanto, o *tipo* não deixa de existir no decurso da modernidade, mas tem sua estrutura fundamental transformada a partir de outros mecanismos relacionais. A obra de Le Corbusier, de grande influência, presença e duração para a cultura do século XX, é exemplo pelo qual podemos desenvolver esta assertiva.

O livre jogo de elementos da tradição encontra na obra de Corbusier uma contundência material que se coloca além de afeições pelo estilo. Paradigma e metáfora participam em igual medida na exposição de fatos da racionalidade e do espírito. Não importa se de concreto ou de ferro, a casa defendida por ele recapitula o quadro técnico de evoluções tanto quanto antecipa outros convívios facultados por sua inserção no tecido urbano. “Quando tivermos de enfrentar os problemas angustiantes da circulação e da higiene nas grandes cidades nós nos lembraremos dessa pequena aula.”⁵⁷

No entanto, muitos são os que compartilham a opinião de que a tecnocracia tomou de assalto os emblemas que propunham essas novas possibilidades para a arquitetura. Segundo Bruno Reichlin a conferência citada acima estabelece um elo com o *Taylorismo* aplicado à redefinição do papel do arquiteto e da arquitetura, em que mesmo os mínimos nexos funcionais

54 SIEGEL, Curt.

55 Crítica essa que se aproxima da distinção feita por Marshall Bermann, quando afirma que: “*Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como ‘modernidade’.*” BERNMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

56 [“(…) La convicción de que las formas arquitectónicas no solo requieren una justificación racional, sino que solamente podían justificarse si sus leyes derivaban de las de la ciencia.”] COLLINS, Peter. *Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución (1750 – 1950)*, p. 203.

57 CORBUSIER, Le. *Precisões*. São Paulo: Cosac Naify, 2002 p.52

e estruturais são definidos e re-distribuídos segundo um preceito de desempenho da construção. Para ele, raros são os estudos sobre o tipo que colocam em relevo princípios fundamentais das vanguardas como a planta livre. Reichlin afirma que Corbusier se contrapõe à categoria consagrada do *tipo*, no entanto, o faz sem deixar de abordar a problemática tipológica.

“De fato, Le Corbusier utilizava expressamente o termo ‘tipo Dom-ino’ quando descreve a correlação estrutural imposta pela planta livre. A planta livre supera os tipos racionalistas por pressupor e efetivar a recíproca autonomia das ‘funções’ ou ‘modos de existência’ do trabalho em arquitetura que, ao menos inicialmente, parece coincidir com tais tipos, vale dizer: o componente estrutural, o componente espacial e a organização distributiva.”⁵⁸

Nesse sentido, o aporte inovador de Le Corbusier consiste no reconhecimento de que uma obra de arquitetura é uma acumulação de “funções” que muitas vezes são mutuamente contraditórias. Essa uma das maneiras que temos de verificar que o arquiteto elenca em sua obra uma série de razões para organizar o que ele denominou como *acontecimentos plásticos*, sendo esta uma nova maneira de pensar nos elementos da arquitetura. Um edifício seria constituído não apenas pela conjugação de elementos (como nas antigas casas com paredes portantes, ou como nos esquemas de composição acadêmica), mas um conjunto de funções que poderiam ser desempenhadas por partes semelhantes. Um componente estrutural pode bem desempenhar o papel de proteção solar, uma colunata pode orientar a distribuição de um fluxo ou definir entre as zonas abertas seu caráter de publicidade ou introspecção etc. Surge assim um repertório em que não é raro encontrarmos os termos *pans de verre, pans de Pierre, murs equipes* etc.⁵⁹

Nesse sentido, uma vez que a linguagem da arquitetura não se dá de maneira exclusivamente verbal, tem-se que seus códigos são o resultado de um conjunto de experiências concretas, pode-se dar a este conjunto a denominação de tipos.⁶⁰ Tais configurações perduram no tempo atribuindo fisionomias semelhantes a diferentes espaços, caso dos pátios das escolas ou dos claustros dos mosteiros. Estes elementos podem às vezes receber a mesma denominação, mas possuir significado totalmente diverso – como em La Tourette, onde a articulação espacial proporcionada pelo claustro é subvertida. O uso desta linguagem denota algo que repousa na esteira do projeto imaginativo, do processo de criação que, como dito, depende em parte da tradição e da consciência coletiva e é em parte atribuído à sensibilidade de criadores.

58 [In fact, Le Corbusier himself expressly uses the term “type Dom-ino” when He describes the structural correlates imposed by the “plan libre”. The “plan libre” upsets the rationalist types because presupposes and puts into effect the reciprocal autonomy of the “functions” or “modes of existence” of the architectural work which, at least, initially, appear to coincide with these types, i.e. the structural component, the spatial component and the distributive organization.] REICHLIN, Bruno. *Tipo e tradizione del Moderno*. Casabella, n° 509 – 510. Jan – fev. 1985, pp. 33 – 34.

59 *ibidem*, p. 34.

60 [I codici dell’architettura non sono verbali – se capita Che lo siano, ci si trova di fronte a una distorsione – ma sono invece espressi attraverso “configurazioni di riferimento” Che possono essere Il risultato di una lunga stratificazione di esperienze oppure di una rápida predeterminazione. Le configurazioni di riferimento sono i “tipi”. DE CARLO, Giancarlo. *Note sulla incontinente ascesa della tipologia*. Casabella, n° 509 – 510. Jan, fev. 1985, pp. 48

Para Giancarlo de Carlo, o *tipo* para os tratadistas da Renascença era uma espécie de *modelo generalista*, de afirmação, e não uma *prescrição*.⁶¹ O contrário encontramos nas estratégias esboçadas por Corbusier para afirmação de sua linguagem, e muitas são as classificações que, no fim, rendem ao arquiteto o mérito pela consecução de uma série de *tipos modernos*. As torres do *Plan Voisan* ou da *Ville Radieuse* tornam-se assim tanto uma hipótese quanto um emblema; as barras da *Unité d’Habitation* tornam-se adaptáveis e repetíveis: primeiro Marselha, depois Nantes e Berlim. Obras estas produzidas em parte por uma base material, em parte por uma criação do espírito, pelas leis formuladas a partir de esquemas compositivos e imperativos de projeto que se situam na fronteira entre a unicidade do objeto arquitetônico e sua produção em massa.

Nesse contexto podemos dizer ainda que o edifício em barra, em si, não subsiste: a dinâmica que sua estrutura propicia depende de características próprias ao tecido urbano no qual se insere. Muitos dos tipos arquitetônicos modernos dependem em muito de uma cidade moderna, do sucesso de um equilíbrio muito sensível entre o arranjo de um objeto no todo. A estrutura do *tipo* como investigação ontológica e fundamental praticamente desaparece no momento de emergência das vanguardas, permanecem suas relações com os princípios da evolução técnica, bem como das necessidades sociais de cada época.

Portanto, o conceito por si não é capaz de aclarar o caminho do entendimento do objeto arquitetônico, tampouco poderíamos realizar discurso baseado apenas na permanência de alguns tipos e de suas características essenciais. No entanto, a almejada perenidade moderna pode ser analisada em certo limite, à medida que passamos a por em relação o *tipo* e as nuances que, distantes de debates unívocos, podem esclarecer tendências, direções e movimentos.

Como sabemos, Le Corbusier exerceu grande influência na arquitetura brasileira fato que se concretizou com sua vinda ao Brasil para coordenar a equipe responsável por desenvolver o edifício do Ministério de Educação e Saúde Pública. Este evento é parte de uma seqüência de acontecimentos fundamentais de nossa historiografia, quando o Brasil procurou a afirmação de uma identidade nacional também por meio da arquitetura, embora esta pretensão não fosse particularmente inédita nem exclusivamente brasileira, deu-se segundo acentos próprios, num jogo complexo entre tradição e renovação. Tanto quanto em Corbusier, os caminhos abertos por Lucio Costa e seus pares, possui semelhanças e oposições aos movimentos ocorridos no plano internacional, como a incipiente mudança no sistema de ensino. Por esse, e por outros acontecimentos, muitos percorreram o itinerário de nossa historiografia, dando contribuições significativas para diversos temas. No corpo deste recorrido, está a hipótese de lançar algumas questões sobre o tipo, longe de revolucionar o debate, pretende-se estudar e compreender nossa arquitetura moderna e sua grande pluralidade de manifestações.

61 A esse respeito, ver ainda a aproximação de Kate Nesbitt para quem, as teorias podem ser enunciadas de acordo com a maneira pela qual apresentam seus objetos, elas podem ser: *prescritivas*, *proscritivas*, *afirmativas* ou *críticas*, sendo que nenhuma teoria assume uma postura descritiva “neutra”.



Capítulo II

Modernidades Capitais

A idéia geral que norteia a investigação desta dissertação está relacionada à análise de tendências na arquitetura brasileira após 1960, mais especificamente, ao movimento moderno que se desenvolveu em Brasília, herdeiro de escolas, causas e manifestos, mas também, em certa medida, autônomo, respondendo a diversas imposições até então nunca experimentadas em igual proporção e escala¹. Nesse sentido, categorias teóricas supostamente suplantadas na modernidade para a análise, discussão e produção da arquitetura, podem ser habilitadas, conhecidas e estudadas. O *tipo* como idéia geral, será aquela pela qual se pretende percorrer o caminho dessa discussão.

Como observamos no capítulo anterior, o *tipo* passa por sucessivas transformações de significado, por vezes conflitantes. A história das idéias demonstra a evolução desse conceito por meio dos muitos teóricos que deram nova acepção à palavra, no entanto, sem nunca prescindir de suas terminologias tradicionais, não só na arquitetura, mas também em outros campos do conhecimento, como a filosofia. Para todos os referidos teóricos da arquitetura o *tipo* possui uma noção de idéia fixa tanto quanto de possibilidade, uma vez que as questões formais rígidas às quais se conecta são essenciais, ligadas a aspectos elementares de uma construção.

Na discussão levantada por Alan Colquhoun existe uma oposição entre o modo moderno de objetivação do projeto – segundo o autor, encarnado no determinismo biotecnológico – e o livre jogo da imaginação intuitiva. O procedimento de objetivação da forma tem por princípio a eliminação das subjetividades, reduzindo a mesma a pré-condicionamentos mais imediatos, sem relações mais conseqüentes com o conteúdo social. Para Colquhoun, nenhum sistema de representação pode ser totalmente independente dos fatos que constituem o mundo objetivo. Nesta fronteira aberta pela idéia mecanicista de criação, o *tipo* aparece como figura de reconciliação, uma vez que a teoria teleológica da forma não se sustenta. Sugere nosso autor que “[o movimento moderno] ao conferir nova validade às exigências da função como extensão do modo de funcionamento da natureza, [deixou] um vácuo

1 NIEMEYER, Oscar. *Minha Experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Ed Vitória, 1961.

no lugar antes ocupado pela prática tradicional.”² Premissas básicas do campo da estética foram subtraídas, restando expressões permissivas, incapazes de delimitar por completo os parâmetros que competem ao problema arquitetônico.

Portanto, o *tipo* teria expressão e validade não apenas na descrição histórica das formas, mas de sua transformação e invenção.³ Os elementos da tipologia seriam assim compreendidos dentro de uma estrutura maior e levados à aplicação por meio da obra arquitetônica que invariavelmente se relaciona a um conjunto definido como “séries tipológicas”, sendo estas estruturas formais advindas de práticas precedentes. Mas de que maneira podemos depreender essas razões tipológicas a partir da historiografia moderna no Brasil? Seguindo o caminho traçado por Carlos Eduardo Dias Comas, será uma idéia cara à nova arquitetura brasileira proposta por Lucio Costa, a afirmação de uma expressão local que se internacionaliza, e não o contrário. Como vimos, uma das tensões promovidas pelo *tipo* se insere no quanto que há de diálogo e conflito entre tradição e prática moderna e a transformação operativa de requisitos e necessidades a partir desta, gerou um novo entendimento da história e da maneira de projetar edifícios.

Mas a que se deve esta contribuição levantada por Lucio Costa, acerca da afirmação internacional da modernidade brasileira? Uma das respostas poderia estar na conjugação efetuada a partir da experiência pioneira do racionalismo carioca e da imediata eclosão do MESP, no qual encontramos a conjugação entre tipos eminentemente modernos às características e acentos locais, no momento em que o cunho abstracionista era predominante no amplo panorama internacional. Nesta relação múltipla entre preceitos e procedimentos, entre conteúdo teórico e resultado formal, reside fator determinante dos modernos brasileiros.

Como sabemos, tal modernidade foi construída por meio de um conjunto de ações combinadas. Em todas elas, a mão de Lucio Costa foi determinante para este realinhamento de mentalidades. Seus escritos são uma combinação entre opiniões, memórias sentimentais, referências históricas e prescrições; por meio deles, é possível conhecer o itinerário da modernidade arquitetônica brasileira e dos ícones dessa realização: edifícios que guardam uma feição corbusiana, mas que possuem, em cada caso, importantes lições de projeto e história.

Em 1929 Lucio publica *O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional*⁴ no qual procura uma essência que diferencie o arquiteto do simples ornador. Na tentativa desnudar a presença dos bons princípios nos quais o “divino leproso”⁵ inconscientemente se orientava, Lucio procura dirimir o vulto daquela personalidade criadora ao tentar explicar que “ele tinha espírito de decorador, não de arquiteto. O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e ele só via o detalhe, perdia-se no detalhe, que às vezes o obrigava a soluções

2 COLQHOUN, Alan. Op. Cit, p.279 .

3 MONEO, Op. Cit, p. 23

4 Trabalho publicado originalmente em “O Jornal” do Rio de Janeiro, número especial sobre Minas Gerais.

5 SUSSMANN, Roberto. *Lucio Costa: Obras completas*. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, 1961, p – 16.



01.O MESP, atual Palácio Capanema. Articulação entre ordenação clássica e linguagem moderna. O edifício evoca natureza de monumentalidade no tecido urbano. Fonte: COMAS (2002) apud CZAJKOWSKI, Jorge (1999),p.99.

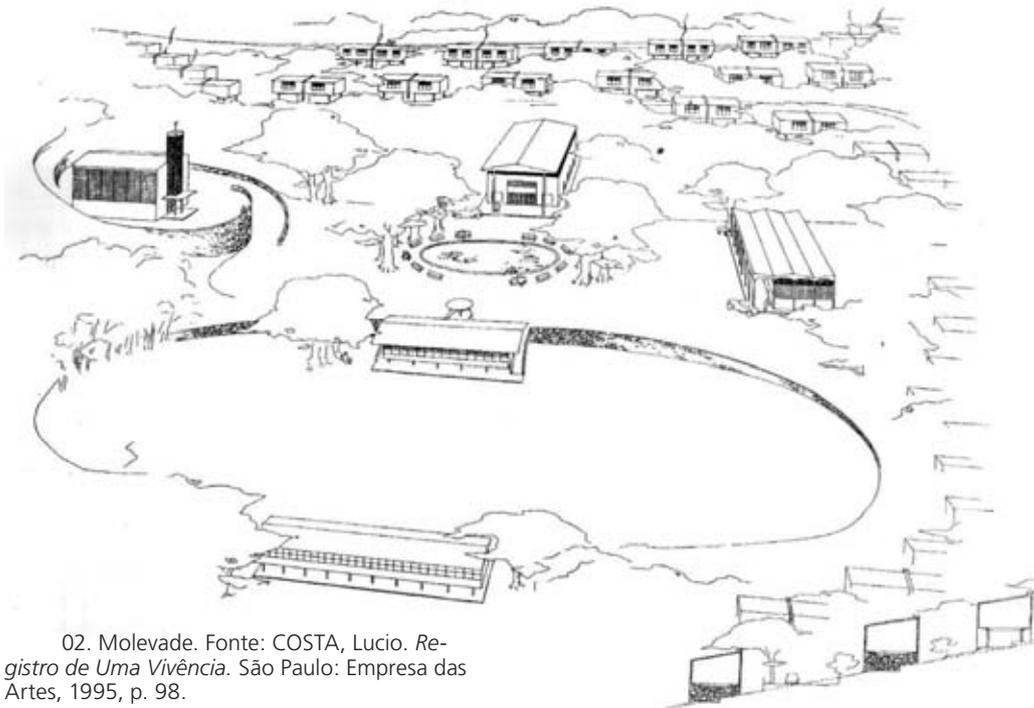
imprevistas, forçadas, desagradáveis.”⁶ Desmerecendo o jogo volumétrico, as alturas e massas, forjava a matéria com volúpia em atitude divergente ao princípio de nossa arquitetura robusta e maciça e tudo o que ele, Aleijadinho, fez foi “magro, delicado, fino, quase medallha.”⁷

Lucio passa a empregar um interessante caso de sinédoque: a nossa arquitetura seria a arquitetura que ele se empenhara em construir, cujos princípios se subordinavam em diferentes hierarquias no decurso dos tempos, mas cujas terminologias sempre se encerravam na linha, na estabilidade, na composição e *modenatura*; e embora num país dissimile na cultura e continental nas extensões, observa-se que “afora pequenos detalhes próprios a cada região, o espírito, a linha geral, a maneira de fazer é sempre a mesma (...)”⁸. A passagem é antecedida por outra de mesmo peso acentuada pelo conteúdo da lembrança de coisas esquecidas,

⁶ COSTA, Lucio. *O Aleijadinho e a Arquitetura Tradicional*. In: XAVIER, Alberto (org.) Lucio Costa: Sobre Arquitetura. Rio Grande do Sul: Uniritter, 2007.

⁷ Ibidem,p.12.

⁸ Ibidem, p.13.



02. Molevade. Fonte: COSTA, Lucio. *Registro de Uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 98.

mas que estavam de alguma forma, dentro de uma recordação. Instaure-se assim, uma tarefa para a nossa arquitetura, qual seja: dar substância sensível à matéria oculta de nossa memória, uma vez que aquela seria uma só. Surge assim, uma intensidade de expressão:

“a linha melódica das janelas corridas, a cadência uniforme de pequenos vãos isolados, a densidade dos espaços fechados, a leveza dos panos de vidro (...), solto no espaço o edifício readquiriu, graças à nitidez de suas linhas e à limpidez dos seus volumes de pura geometria, aquela disciplina e ‘retenue’ próprias da grande arquitetura; conseguindo mesmo um valor plástico nunca dantes alcançado (...)”⁹

De uma linguagem à outra, do texto à proposição plástica, percebe-se na obra de Lucio um caminho a esta modernidade perene que almejou e que poderia se realizar como que por *milagre*. Entre universalismo e identidade local, os primeiros trabalhos após a conversão de Lucio, revelam algumas singularidades. Caso dos dois estudos da Residência Gomes Fontes, na qual percebemos a distinção entre elementos de linguagem e raciocínio. A construção dessa concepção moderna passará por outros diversos momentos de afirmação

⁹ COSTA, Lucio. *Razões da Nova Arquitetura*. In: *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 113.

no itinerário de nosso autor. O projeto da Vila Operária de Monlevade¹⁰ (1934) coloca-se em terreno onde os acidentes moderados servem à distinção compositiva entre atividades cívicas e privadas, embora essa separação não se faça presente nem na caracterização objetiva do projeto, nem nos desenhos que ilustram uma cena interna do cotidiano de uma família. As casas geminadas de gosto Corbusiano, escalonam-se no monte, deixando sob si uma porção livre, garantida pelos pilotis. O arremate das lajes não é feito por jardim, mas a pouca inclinação dos telhados pretende não ferir a planaridade do conjunto e a leitura sintética de suas partes. Se a fisionomia das casas se assemelha ao purismo maquinista no que diz respeito à aplicação de princípios, as demais edificações do conjunto guardam características de tradição. Ainda que o arruamento entre partes não compareça com clareza, sua dissolução parece mais servir à afirmação desse convívio bucólico, do que propriamente com a supressão de necessidades circulatórias que lhe são inerentes.

De tipos modernos característicos é feita toda a obra de Lucio Costa e demais criadores, sendo as variações dentro de determinadas características tipológicas fundamentais para a implantação do que a historiografia consolidou como a Escola do Racionalismo Carioca. A barra sob colunas colossais, paredes de azulejos e jardins pictóricos, permite que do MESP se faça um palácio; a estrutura Dom-ino somada ao esquema de pau-a-pique, permite as habitações sobre a natureza em Monlevade.

A emergência dos tipos modernos

Os textos de Lucio Costa anteriormente citados comparecem para atestar a compadecida influência neocolonial em favor da nova arquitetura. Ao inventariar a linha evolutiva do patrimônio construído nacional Lucio busca uma classificação material capaz de dar a razão de cada exemplar, conciliar elementos da tradição às novas possibilidades técnicas. Nesse sentido, as possibilidades dimensionais surgem como aspecto importante na definição de determinado espaço: “O pátio num edifício térreo ou de sobrado pode ser encantador, mas numa estrutura de 15 pavimentos se transforma num poço inóspito e sombrio.”¹¹

Assim, aos nos colocarmos o objetivo de estudar as vanguardas brasileiras e suas bases gerativas, devemos nos afastar do risco de encarar o *tipo* tal qual proposto por alguns teóricos, ou seja, como esquematização apriorística, sem referência com o presente. Por ser o tema desta modernidade vasto e variado, qualquer sistematização ou rotulação mais automática pode cair numa redução pouco eficiente. Se a escola racionalista carioca possui permanência de forma e conteúdo na resolução de programas por parte de arquitetos com formações diversas em várias regiões do país, caberia perguntar, em que medida esta e outras designações não seriam abreviaturas de um conjunto de obras muito mais plural e complexo. Ombreiam no decurso de nossa arquitetura obras de correligionários que inevitavelmente assimilaram premissas semelhantes, mas num jogo de intenções nem sempre coincidente.

Na tentativa de aclarar algumas questões gerais acerca de filiações propositivas é que se dá a angulação deste trabalho, para tal, propõe-se a leitura de nossa história arquitetônica recente por meio de *tipos* que a modernidade consagrou e que por aqui serviram às mais

10 Objeto de concurso promovido pela Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira. O projeto traz aspectos fundamentais que viriam a se desenvolver em toda a obra de Costa.

11 SUSSMANN, Roberto. *Lucio Costa: Obras Completas*. Belo Horizonte, 1961.

diversas especulações. Afinal, como dissemos anteriormente, tipologias e processo criativo sempre tiveram grande vinculação. Para Bernard Huet “a função dos arquitetos consiste em descobrir [esses] tipos (raramente), em determiná-los (às vezes) e em parafraseá-los (sempre).”¹² Segundo Rafael Moneo, no processo contínuo de transformação do tipo, o arquiteto pode explorá-lo quanto ao uso e escala e sobrepor-los como forma de produzir novas tipologias.

“Entre momentos mais intensos no desenvolvimento da arquitetura estão aqueles em que se constata o surgimento de novos tipos. Um dos maiores esforços por parte dos arquitetos e que requer admiração, acontece quando a partir de um tipo existente, formulam-se novos tipos. Por vezes, eventos externos – como novas técnicas ou mudanças sociais – são responsáveis por lhes impulsionar através desta criação de um novo tipo numa relação dialética com a história (...)”¹³

Esta relação dialética com a história ocorreu em diversos países de maneiras muito particulares. Em todas elas, no entanto, podemos elencar um conjunto de congruências capazes de promoverem rotas, revoluções, paradigmas e rupturas. Desde as relações entre estado e classes intelectuais, aos procedimentos patrimoniais de preservação e sistema de ensino. As diretrizes das escolas em que se formam os arquitetos responsáveis por capitalizar movimentos e estilos são de fundamental importância na compreensão de cada caso.

No Brasil, sabemos que os epígonos do movimento moderno foram formados *na tradição*, no sistema da *École de Beaux-Arts*, cujo efeito geral se faz sentir, apesar das diversas transformações pelas quais passaram os currículos, a partir da década de 1930, quando Lucio Costa dirige a Escola Nacional de Belas Artes por um período cuja duração é inversamente proporcional aos efeitos que causou. Sobre isso Afonso Corona Martinez elabora com agudeza e precisão um raciocínio dos mais pertinentes:

“O sistema de École de Beux-Arts tem um efeito mais geral que suas particularidades, algumas de pertinaz sobrevivência em sistemas de ensino que, sob outros aspectos, nada têm a ver com ele. (...) Este sistema continua estruturando as escolas de arquitetura, ainda que tenham sido incorporadas a orientação permanente ao aluno no desenvolvimento de seus projetos – uma contribuição anglo-saxônica – e uma maior carga de matérias técnicas que o informam e exercitam teoricamente no emprego de estruturas e instalações.”¹⁴

Ainda que a revolução propalada pela modernidade acerca do desenho, portador de uma vocação própria resultante de necessidades referentes aos requerimentos do programa; o partido arquitetônico permaneceu dependente do raciocínio compositivo, da dis-

12 HUET, Bernard. *Sobre Tipologia*. Apud: MARTINEZ, Afonso Corona. *Sobre Tipologia*. Colóquio sobre o problema tipológico. Cátedra Wladimiro Acosta FAU. Secretaria de Publicaciones, CEADIG.

13 MONEO. Op. Cit, pp. 27 – 28.

14 MARTINEZ, Afonso Corona. Op. Cit, p. 27.

posição em planta como peça fundamental da composição, da distribuição das partes sob aspectos de procedimentos essenciais, tais como a simetria, das volumetrias subordinadas a uma série de princípios apriorísticos, e assim por diante.

Uma das manifestações conscientes do impulso de renovação do movimento moderno pode ser entendida na recusa pelo redesenho tipológico e na não aceitação de elementos históricos. No entanto, como bem observou Corona Martinez, “a classe reconhecível de edifícios existentes” é fator que no limite leva à aceitação de um *tipo*, com isso sua presença na arquitetura era antes referencial e com a modernidade, passa a ser operativa. O que percebemos, pois, é o baralhamento entre termos: no lugar de estilos e elementos ornamentais, surgem referências estruturais, construtivas, programáticas e funcionais, no entanto, permanece raciocínio de ordenação e composição muito semelhantes.

Entre duas gerações

Presenciamos em Brasília um momento de visibilidade máxima desta linguagem do racionalismo carioca, constituída de nuances e matizes diversos, mas referendada à teoria corbusiana. Como citado por Niemeyer em registros sobre sua experiência em Brasília, a cidade foi inédita no empreendimento e na escala, o *fato urbano* existia aqui apenas na memória das demais experiências dos modelos do colonizador, seus protagonistas então se viram diante da possibilidade de explorar uma linha de diálogo tênue com a paisagem árida do interior do país. Se o tecido urbano tradicional era questão de argumento por parte de *conservadores* e *acadêmicos*, o modernismo aqui encontrou outros desafios, para além das questões de filiação, linguagem e identidade.

Quanto a esta, diversos foram os comentários, embora a direção dos argumentos tomassem caminhos muito semelhantes. O país que viu emergir um conjunto de obras notáveis, mal conseguia conter-se na repercussão das novas formas. Mais uma vez, eram dadas diretrizes de um país futuro, e as curvas de Niemeyer eram uma das manifestações mais contundentes de sua possível realização. O Brasil era desafiado a crescer, a se desenvolver, a lograr o êxito cuja origem datava dos anos em que o empenho da intelectualidade o promovera a patamares mais prósperos. A imagem dos pioneiros era o encanto dos muitos que aqui constituíram uma nova vida, num novo país.

Juscelino Kubitschek, Israel Pinheiro, Ernesto Silva, Lucio Costa, Oscar Niemeyer, são nomes que vêm à lembrança de imediato quando se pensa nesta epopéia. No entanto, a cidade que hoje se vivencia é resultado da contribuição de outros personagens fundamentais. Brasília, desde o princípio, compunha-se de um plano, no amplo sentido que a palavra pode assumir e que não se limitava ao ordenamento espacial, mas tinha seus correspondentes, nos sistemas de educação, saúde, moradia etc. Os edifícios, mais do que materializações contundentes da estrutura que aqui veio a se desenvolver, deveriam ser capazes de espelhar a natureza do desenvolvimento proposto pelo projeto brasileiro de modernização.

Nesse contexto, faz-se necessário dar maior clareza demonstrativa à obra de alguns pioneiros responsáveis pela execução desse amplo projeto, o que não constitui um por-menor, mas sim contribuição necessária para realização das expectativas. A obra deles confunde-se com a história da cidade e impossível seria imaginá-la sem suas preciosas contribuições. Para citar alguns: o poeta e engenheiro Joaquim Cardozo; os arquitetos Nauro Esteves, Ítalo Campofiorito, Glauco Campello, João Filgueiras Lima, Alcides da Rocha Mi-

randa, Elvin Dubugras, Sabino Barroso, Helio Uchôa, José Galbinsky, Paulo Zimbres são alguns daqueles que erigiram aqui uma modernidade muito particular. Dentre estes criadores, destaca-se também o arquiteto Milton Ramos, cuja obra foi objeto de levantamento e análise desta pesquisa.

A obra de Milton Ramos pode ser aferida tanto pela qualidade de seus projetos e construções, quanto pelo depoimento daqueles que tiveram o privilégio de desfrutar de seu convívio profissional. Milton é constantemente lembrado por sua contribuição na execução do Palácio do Itamaraty, projeto de Oscar Niemeyer, tendo desenvolvido outros trabalhos do arquiteto, como o Hospital Distrital de Brasília, Teatro Nacional e reforma do Cine Brasília. Interessante notar que sua presença nunca é posta em segundo plano nestas realizações e o rigor com o qual elaborou soluções de construção e detalhe para esses edifícios pode ser reiterado quando passamos à análise de suas obras.

Fugindo às concepções de influência direta, a pesquisa irá procurar dar distinção que existe no itinerário profissional de Milton Ramos e para isso, lançamos mão do instrumental teórico alinhavado aqui anteriormente para verificar em que medida, tipos edifícios modernos guardam diferenças propositivas fundamentais. Coloca-se assim o objetivo de estudar e ampliar a compreensão da modernidade brasileira após Brasília, cujas influências ainda se fazem sentir no momento presente.

Estudar resultados formais separados por certo lapso de tempo reforça uma questão das mais significativas no território da teoria e da crítica da arquitetura, já que as épocas sobrepõem relações outras não correspondentes ao resultado de forças responsável pelas escolhas programáticas e de linguagem. A influência do trabalho de Niemeyer na obra de Milton Ramos é perceptível, porém não exclusiva e automática, guarda distinções de ordem propositiva e material, a ponto de qualquer impulso classificatório mais precipitado, esbarrar numa diversidade plástica das mais fecundas ao entendimento das linguagens que vieram a se realizar no nebuloso período de nossa historiografia que sucede a inauguração de Brasília.

Nossa análise procura ampliar a leitura que se faz de maneira reiterada sobre acontecimentos extraordinários, de programa e terreno exclusivos, na escala monumental de Brasília, buscando em outras modernidades capitais da cidade, a matéria de nossa discussão.

Tipos da modernidade

Como dito anteriormente, o que se presenciou em Brasília foi uma linguagem plural de múltiplas aproximações à modernidade que há muito vinha se desenhando, mas com características próprias. Afinal, o país passou a experimentar aqui o urbanismo moderno numa escala inédita, o que traz como resultado, novas demandas programáticas. Tais demandas dizem respeito não apenas às fisionomias e linguagens, mas também do ponto de vista político a ação do estado foi decisiva com a participação de entes e instituições da municipalidade empreendendo ações construtivas. Nesse contexto, é criada em setembro

de 1956 a Companhia Urbanizadora da Nova Capital – Novacap, responsável por gerenciar o detalhamento e execução da cidade em suas diferentes escalas: dos planos paisagísticos aos arruamentos, dos equipamentos básicos aos elementos de infra-estrutura.

Quando da criação da Novacap, Niemeyer transfere seu escritório para Brasília, situação que pode ser ilustrada pelo expediente que se transfere do Rio de Janeiro e veio a se instalar na capital sob sua coordenação. Estes profissionais tiveram por finalidade zelar por um patrimônio ainda não realizado, que dizia respeito aos princípios operativos que ensejaram a realização de Brasília. Segundo Jayme Zettel, diretor de Urbanismo nos primeiros anos de Brasília:

“Nós tínhamos o apoio do escritório do Rio de Janeiro que tinha dentre outros o Doutor Lúcio, Sérgio Porto, eles eram uma espécie de cortina, (...) os problemas que enfrentávamos diariamente eram muito grandes. Você tinha as máquinas rodando pra botar coisa pra funcionar, para implantar a cidade mesmo. Para saber de todos os problemas que estavam acontecendo era muito complicado.”¹⁵

Esse canteiro ininterrupto serviu como espaço de projeto para diversos profissionais. A cidade se realiza em esferas distintas, porém indissociáveis: de um lado, a execução dos palácios e setores representativos da monumentalidade, de outro, a construção das escalas cotidiana, gregária, bucólica e residencial. No amplo panorama crítico internacional estes a proposta de Brasília e de seus edifícios eram lidas a partir de idéias gerais, muitas vezes referenciadas a partir dos modelos de cidade européias.

Em Setembro de 1959 realiza-se em Brasília um Congresso Internacional de Críticos de Arte que contou com a participação de expoentes internacionais do campo. Ainda que não fosse foco do evento, a presença da cidade moderna que estava sendo construída no interior do Brasil era marcante. O crítico Mario Pedrosa resume em artigo o gosto geral das opiniões sobre a cidade:

“Durante o Congresso, e depois, em torno de Brasília, as opiniões se faziam e desfaziam. É que a presença desta é um impacto mesmo para os mais prevenidos. Para a elite competente mundial ela é algo de vivo e de perturbador. Fruto dos mais audaciosos da cultura ocidental, seu fracasso seria em parte um fracasso dessa cultura.”¹⁶

Ainda no artigo de Mário Pedrosa, lê-se a opinião de Bruno Zevi de que em Brasília estariam projetados fisicamente problemas que o ocidente não conseguiu resolver. Para além das questões simbólicas e materiais mais abrangentes, os problemas da cidade se multiplicaram com o desenvolvimento não planejado e o descaso por algumas questões patrimoniais que durante anos revelaram fraquezas na estrutura interna da cidade; o que

15 Em depoimento oral, 25/09/2002. Ver: FERREIRA, Marcílio Mendes; GOROVITZ, Matheus. *A invenção da Superquadra*. Brasília:IPHAN, no prelo.

16 PEDROSA, Mario. *Lições do Congresso Internacional de Críticos*. Módulo nº 16, pp. 7 – 10.

antes poderia ser convertido em dinâmica e transformação positiva acabou transformando algumas qualidades em impasses enormes. Para Keneth Frampton, a cidade do urbanismo racionalista leva a limites em que:

“A emergente crise do Iluminismo ocidental e sua incapacidade de fomentar uma cultura presente e sustentar o significado de suas próprias formas clássicas, sua carência de todo objetivo, além de uma constante inovação técnica e um magnífico crescimento econômico, tudo isso, pode-se resumir na tragédia de Chandigarh, uma cidade destinada aos automóveis em um país onde muitos são os que, todavia, não tem uma bicicleta.”¹⁷

Ainda segundo Frampton “a tendência modernista em reduzir toda forma à abstração criou uma modalidade insatisfatória de representação do poder e da ideologia de estado.”¹⁸Ruth Verde Zein¹⁹ aponta com razão a incompreensão com a qual era visto o movimento de modernização brasileiro. Havia nos escritos críticos das décadas de 1960 e 70, uma demasia nas panorâmicas ou na condenação imediata, e – talvez não pudesse ser diferente – ausência de ponderações aos mecanismos de afirmação demandados por qualquer cidade e que aqui foram essenciais a sua fixação.

De fato, após a inauguração de Brasília a angulação de abordagem feita por muitos comentadores internacionais recaía constantemente aos exemplares excepcionais de arquitetura, não sendo creditada muita atenção às obras do cotidiano, em essência, responsáveis por realizar a cidade em todos os níveis de articulação. Nesse contexto, a obra de Oscar Niemeyer ganha o mundo antes mesmo que o país, e suas formas livres eram vistas ora como expressões contundentes contra ortodoxias modernas ora como manifestações do retrocesso:

“Oscar Niemeyer após ter sido aprendiz de Corbusier trabalhando no Ministério da Educação e Saúde Pública (...) procurou construir seus edifícios como seqüências de eventos inesperados, espetáculos do absurdo, eufóricos fragmentos cristalizados da natureza. Isto se torna evidente no Iate Clube e na Capela de São Francisco (...) e em trabalhos mais recentes [como] a Sede do Partido Comunista em Paris (...), nestes a cenografia é um fim em si mesmo. Em todo caso, Niemeyer já mostrou os limites desta aproximação na nova capital do Brasil.”²⁰

Havia ainda, a sombra do golpe militar que em 1964 que colocou em crise a marcha de acontecimentos que levariam o Brasil ao futuro: onde antes esperança, havia agora mais que medo. A cassação de professores, demissões em massa, suspensão de planos de curso

17 FRAMPTON, *História Crítica da Arquitetura Moderna*. Barcelona: G. Gilli, 1991 p. 233.

18 Ibidem, pp. 212.

19 ZEIN, Ruth Verde. *O lugar da crítica, ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2001.

20 TAFURI,Manfredo; DAL CO, Francisco. *Modern architecture*. Milano: Electra, 1976, pp. 353 – 354.

e policiamento de conteúdos ministrados – para falar pouco do que veio a ocorrer com a suspensão democrática – colocaram na contramão as expectativas de muitos. A *capital da esperança* caminhava agora ao lado do poder “(...) discricionário, talvez com demasiada facilidade, o que deveria fazer-nos todos refletir sobre a incapacidade da arquitetura e do urbanismo, por si mesmos, em mudarem a sociedade. Daí então, num certo momento de nossa história arquitetônica recente, criticar Brasília passou a ser visto como atitude indigna, pois implicaria ‘falar mal’ de dignos cidadãos arquitetos.”²¹

No entanto, deve-se reconhecer que quanto à adoção de linguagens, o *retrocesso* aqui passou longe de outros regimes totalitários, como na Europa, onde foram exumados motivos e estilos para expressar determinados conteúdos ideológicos. Os cidadãos arquitetos referidos, dispuseram seus gestos criativos na ordem de acontecimentos urbanos de diferentes características. Ainda que num primeiro período a ação decisiva do estado tenha proporcionado um ritmo de construção talvez nunca verificado no Brasil, diversos arquitetos que aqui vieram posteriormente a constituir seus escritórios, passaram a projetar temas de relativa variedade, cuja filiação plástica não era censurada pelos aparelhos de estado.²²

Os tipos modernos e seus setores.

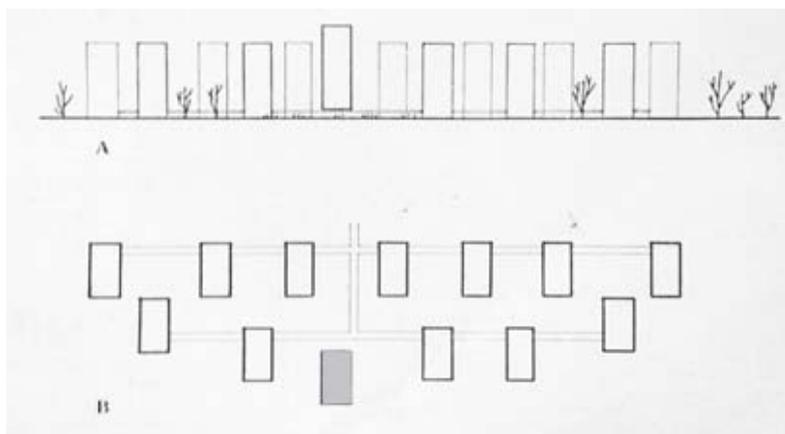
Encarar a arquitetura produzida nas décadas seguintes à inauguração do Plano é encarar um moderno *no limite*, cuja radicalidade deveria antes dinamizar e extrapolar possibilidades de análise que efetuar moto perpétuo acerca de sucessivos impasses. Antes da condenação precipitada do modelo urbano de Brasília, deve-se considerar o quanto de seus exemplos exitosos, estão à espera de realização em cidades igualmente modernas, mas de outra tipologia. Distante de termos como *sucesso* ou *fracasso*, compartilhamos da perspectiva de encarar a cidade “como um modelo, que vem sendo reformulado pelas circunstâncias, mas sem uma profunda revisão crítica por parte dos arquitetos; e como uma imagem que foi e ainda é seguida por outras cidades brasileiras, na ausência de outras opções de desenho.”²³

Tais opções de desenho, na maioria dos casos, tomam como imagem alguns elementos gerais do projeto de Brasília, muitas vezes, sem levarem em conta importância dos eventos relacionados a qualquer cidade, seja ela moderna ou não. Os espaços de organização social da modernidade possuem tanto aspectos gerais quanto particulares, cuja conjugação é es-

21 ZEIN, Ruth Verde. Op. cit. pp 101- 102.

22 Cabe ressaltar ainda que as questões de filiação ideológica abriram espaço para a produção de alguns arquitetos. Nesse sentido, o exílio de Niemeyer não só possibilitou que o reconhecimento de sua obra alcançasse um novo patamar com seus projetos e obras na Europa, como também possibilitou que em Brasília fossem realizadas proposições por parte de alguns criadores.

23 ZEIN, Ruth Verde. Op. cit., p. 172



03. Edifício Varig de Glauco Campelo. Maquete do projeto. Percebe-se a estreita relação entre o tipo e o setor no qual se insere, constituindo um conjunto. Fonte: Revista Módulo nº 20, 1960, pp. 36 - 37.

sencial para sua permanência. A cidade, expressão mais contundente da cultura, atravessa a modernidade como mola-mestra em favor de novas sociabilidades. Segundo Argan, o domínio da vida pública é o domínio da arquitetura moderna:

“Visto que a crise da arte não é senão um aspecto da crise da sociedade, quando a arquitetura moderna se propõe resolver a crise da arte, propõe-se também a modificar profundamente a estrutura da sociedade: o seu objetivo não é apenas recuperar a capacidade criativa perdida, mas reativar essa vontade de tornar a ser, como na antiga Grécia ou nas comunidades medievais, a expressão do sentimento coletivo, a imagem plástica da estrutura ideológica da sociedade. Por isso a arquitetura moderna não se exprime ao monumento, no templo, no mausoléu, não aspira a dar forma sensível aos ‘eternos valores’ nos quais se funda a sociedade dos homens, às grandes idéias que a dirigem. Ao contrário, seu domínio é o da vida de todo dia, dos atos através dos quais a cultura e a civilização se traduzem num modo de vida: a fábrica, o escritório, a casa, o teatro, a escola, e com todos esses objetos que ter referência direta à prática da existência cotidiana.”²⁴

Referendada à prática cotidiana, aberta à representação simbólica monumental, a modernidade brasileira procurou no diálogo com o passado recente e com as contingências materiais de sua época, dar expressão a uma sociedade que se pretendeu construir com a antiga matéria do país, superando atrasos e desvios, transformando em nação o território. E o fez de maneira muito própria, internalizando influências, mas propondo caminhos e possibilidades; perspectivas que por vezes são encaradas como contribuições discursivas a alguns conceitos da modernidade para arquitetura e urbanismo.

Em Brasília edifícios e espaços públicos guardam uma estreita relação de interdependência. A forma urbana depende sucesso de implantação de seus edifícios tanto quanto estes dependem de determinadas características do entorno imediato, embora não seja raro encontramos lugares em que tal situação não seja efetiva. Os setores da cidade dependem do agenciamento urbanismo normativo de seus espaços públicos, onde há esta ausência, sobra lugar para a subversão dos conceitos urbanos que lhe conferem ordem.

Podemos dizer que existe em Brasília uma situação limite em forma e padrão de zoneamento, dizendo de outro modo, para cada tipo há um setor específico, ou, em cada setor específico há a predominância de um tipo moderno. Segundo James Holston é possível identificar em Brasília uma “tipologia da forma-função”, uma vez que domínios institucionais se definem de acordo com setores que dizem respeito tanto a atividades sociais quanto à forma edilícia.²⁵ “O que isso sugere é que a correlação moderna entre forma e função está baseada de maneira mais intrínseca na equivalência do que na diferença.”²⁶ Isto se faz sentir quando se observa, por exemplo, a relação diretamente proporcional entre o zone-

24 ARGAN. *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2000.

25 HOLSTON, James. *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasilia*. University of Chicago Press. 1989, pp 145 –150.

26 [What it suggests is that the correlation modernism makes between form and function is most fundamentally based on equivalence rather than difference.] *Idibem*, pp. 150.



04. Edifício Sede 1 do Banco do Brasil (1962), de Ari Garcia Roza. Maquete do projeto. O tipo torre sobre base expandida predomina em diversos setores administrativos de Brasília. Fonte: Revista Módulo nº 16, 1949, p. 40.

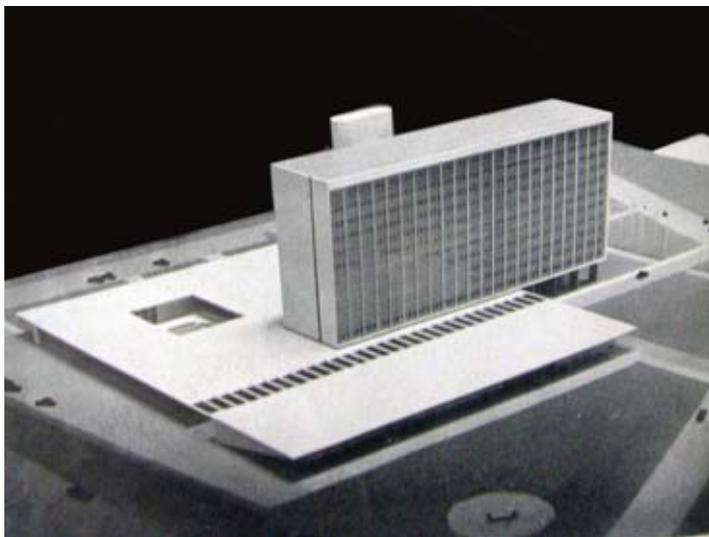
amento mono funcional e o dimensionamento dos espaços de circulação, ou seja, quanto mais específica a atividade desenvolvida em setores da cidade, maior será a demanda para vencer diariamente os trajetos entre eles.

O projeto para o Plano Piloto de Brasília conta com setores necessários à administração da vida pública e essenciais para o funcionamento da cidade e que se relacionam não apenas às questões de zoneamento, mas, principalmente, às escalas de articulação de seus espaços. Em diversos desses setores, encontram-se escalas muito semelhantes. Caso dos Setores Comerciais e Bancários, cujos aspectos de legislação condicionados pelos princípios de atividade, conferem a estes trechos da cidade ordem física muito semelhante.

Tal condição encontra obstáculo no que se refere à continuidade entre esses Setores.²⁷ Na maioria dos casos o que se percebe são espaços fragmentados e o grau de segregação por vezes é alto.²⁸ A distribuição das atividades se dá a partir dos setores contíguos aos espaços de representação do estado nacional. O Eixo Monumental tangencia quadras delimitadas por vias de circulação de veículos. Os quadrantes da Asa Sul apresentam menor espaço intersticial entre massas construídas e, portanto somam características gregárias

27 CARPINTERO, Antônio Carlos Cabral. Brasília: *Prática e teoria urbanística no Brasil, 1956-1998*. São Paulo, 1998.

28 HOLANDA, Frederico de. *O Espaço de Excessão*. Brasília: EdUnB, 2002.



05. Hotel Nacional de Brasília (1960), de Nauro Esteves. Foto da Maquete. Tipos semelhantes em diversos setores da cidade, desempenhando diferentes funções. Fonte: Revista Módulo nº 20, 1960, p. 30.

mais efetivas, além de suscitarem com maior intensidade a aparência de um centro urbano. Além das vias, estes setores possuem delimitação física marcante representada pela diferença de cotas entre extensos planos edificados.

Embora não seja uma regra, pode-se dizer que nos diferentes setores encontramos *tipos modernos* que comparecem em maior ou menor número, e em alguns casos um tipo pode ser visivelmente predominante. No setor Comercial Sul, encontramos torres de escritórios com empenas livres e sem embasamento, edifícios geminados que formam longas faixas com poucos pisos, e edifícios que compartilham galerias térreas cobertas. No Setor Bancário Sul predominam torres de escritório, algumas com embasamento horizontal enquanto que no Setor de Autarquias Sul não há predominância por um tipo específico. No entanto, o que se percebe em todos os setores é a dispersão de tipos que em cada caso desempenham uma função distinta. As torres com embasamento horizontal servem tanto para abrigar funções de escritórios e bancos, quanto quartos de hotel. Esta situação limite gera uma paisagem tipicamente moderna em que o fato urbano precedente, não existe de tal forma que arquitetos passam a dialogar entre si dentro de um léxico moderno constituído por determinado conjunto de tipos que agregam um conjunto qualitativo e distintivo, regido por noções de caráter e ordenação. O maior ou menor sucesso desses tipos dependerá da maneira pela qual estes serão empregados em suas potencialidades presentes.

Geração pioneira

A primeira geração de arquitetos de Brasília teve à frente desafios de grande complexidade. No período que sucede a inauguração de Brasília muitos arquitetos migrantes de outros centros urbanos do país constituíram aqui um grupo de rara intensidade produtiva, quando o que pesava era, antes de mais, a consecução das características de Plano elaboradas por Lucio Costa. Estes arquitetos foram capazes de repetir, tanto na forma quanto por

princípio, sólidos fundamentos da modernidade que denotavam o anseio por construção e afirmação de uma identidade nacional. Para nos atermos à terminologia de Comas, entre protótipos e monumentos, desenhou-se aqui um modernismo particular, baseado nos tipos encarnados pelo maquinismo de dinâmica e distribuição plurais, convergentes e expansivas. Edifícios semelhantes, de mesmo tipo, mas com articulações distintas e complexas. Esta semelhança tipológica se estende aos diferentes setores da cidade, quando uma dupla interação entre construção e entorno é capaz de conferir o êxito ou insucesso de cada edifício ou malha urbana.

Os exemplos concretos dessa geração possuem aspectos distintivos tanto quanto congruências. A disposição entre as partes, o partido plástico, as formas sintéticas ou analíticas, o apurmo e atenção ao detalhe, a habilidade em dispor suas obras na estrutura física do Plano Piloto, são algumas características comuns a muitos deles. Estes profissionais encontraram no meio tecnológico uma matriz comum; na co-influência entre pares, motivo de aceite ou discordância; e no empreendimento do Estado a grande possibilidade de realizações. Nesse contexto o concreto é o material predominante, significativo para o desenvolvimento de uma nova linguagem para o país. No período delimitado por Carlos Eduardo Comas da afirmação do racionalismo carioca poucas são as obras não realizadas em concreto. “Estruturalmente, o emprego do aço só ocorre no Pavilhão de Nova York, o de madeira no Hotel do Parque São Clemente e nos projetos amazônicos de Vital Brazil.”²⁹ O aperfeiçoamento das estruturas em concreto no século XX permitiu sua aplicação em larga escala, hoje em dia, mesmo estruturas mais leves, dele dependem, ainda que somente para ancorar no solo os esforços às quais estão submetidas.

A idéia dessa matéria prima remonta períodos pretéritos da arquitetura. “A construção em ferro e aglomerados plásticos não é uma invenção moderna: o concreto era conhecido pelos construtores da Roma antiga (...).”³⁰ Se o ferro (ponte Coalbrookdale) e vidro (Palácio de Cristal) estabeleceram paradigmas contundentes em obras fabulosas, o concreto deve o pioneirismo de sua aplicação não aos engenheiros, mas à prática de ofício, caso do jardineiro Monier, que executou pequenas pontes e jarros para seu jardim; ou a empreendedores, dentre os quais, Hennebique, responsável por criteriosos métodos de produção.

Anos seguintes nas décadas de 1920 e 30, quando a expressão das vanguardas já alcança meios de difusão mais proeminentes, é momento em que o concreto atinge desenvolvimento de formas mais expressivas, de conjugação entre função, estrutura e aparência. O material se mostra igualmente adaptável à diferentes programas, de instalações militares, a edifícios mais leves e esbeltos. Dentre eles, o Galpão de Freyssinet, as pontes de Maillart e Morandi, as coberturas de Nervi, Candela e Torroja dentre outros. Associado ao aço, o concreto permite que o volume edificado se eleve da base sobre *pilotis*, que se realize sob a luz o sábio jogo dos volumes puros, enfim, transforma-se em tema central a abrir caminho

29 COMAS, Op. cit., p. 247.

30 ARGAN, Giulio. *Arte Moderna. Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 84

sobre muitas pesquisas que vieram a se realizar desde quando se presencia suas aplicações pioneiras. Forma, material e procedimento, se situam assim em conjunto para resolver as mais diversas questões de domínio da vida pública.

Outro raciocínio projetivo de igual importância para o campo de experimentação da arquitetura moderna no Brasil refere-se à combinação entre as possibilidades do concreto e da pré-fabricação. Por aliar produção em massa e componentes de edifícios, os elementos pré-fabricados em concreto se mostraram, num primeiro momento, como solução possível a um fundamento moderno: a de que a arquitetura poderia se tornar repetível e universal.³¹ Na crítica aguda do arquiteto e professor Sérgio Ferro, o estado de aceitação da indústria da construção a esta tecnologia encontrava entraves significativos no caso brasileiro.

“Em linhas gerais, as razões por ele apontadas são: a abundância de mão de obra (diferentemente da Europa na reconstrução do pós-guerra, quando a escassez de trabalhadores impulsionou a pré-fabricação); a estrutura arcaica do campo, estimulando uma migração ininterrupta para as cidades; o interesse dos empresários em manter uma baixa composição orgânica do capital no setor (...), o que torna a construção fonte generosa de mais-valia; a posição retrógrada dos operários em relação à técnica, como estratégia para garantir o emprego (...); e por fim um interesse geral dos demais setores da economia em manter áreas atrasadas de produção, uma vez que a mais-valia excedente ali produzida alimenta a todos por meio de mecanismos de compensação.”³²

Dentre os arquitetos pioneiros, chama grande atenção a obra de Nauro Esteves (1923). Por ser o homem à frente da Divisão de Urbanismo e Arquitetura da NOVACAP, Nauro foi responsável por conferir, encaminhar e aprovar inúmeras obras para o Plano Piloto. Dentre as mais significativas está o Palácio do Buriti (1969) que abriga a administração distrital. Seu partido repete o tipo de palácio proposto por Niemeyer para Brasília: duas colunatas opostas, dando abrigo a uma caixa transparente. Estas se encontram opostas à esplanada simbólica à frente do edifício e de sua parede de vidro emerge uma tribuna.

No projeto para o Hotel Nacional (1960) Nauro dispôs um bloco horizontal e uma lâmina em altura, no primeiro deveriam funcionar originalmente serviços auxiliares, mas posteriormente foram implantadas galerias comerciais especializadas em turismo, e no prédio em altura, os quartos. Duas de suas empenas são cegas – zelando a disposição de não serem feitas aberturas perpendiculares ao eixo – outras duas predominantes revestidas por caixilhos e vidros incolores. Em frente ao Hotel está o Setor de Diversões Sul, e do lado oposto do eixo, o Setor de Diversões Norte, representado no Conjunto Nacional (1971), também de Nauro Esteves. O bloco se caracteriza por um arranjo retangular. As zonas perimetrais possuem maior número de pavimentos e realizam a volumetria prismática do edifício. No térreo, os espaços destinados ao comércio estão em relação direta com o passeio público e se desenvolvem também em um subsolo e primeiro piso. Seguindo a proposta de

31 Ver: STILLER, Adolph. *The House as a Commodity – Stages Along The Path to Industrial Production*. Detail Zeitschrift für Architektur 38, 1998, pp.5 – 6.

32 ARANTES, Pedro Fiori. *Sérgio Ferro, Arquitetura e Trabalho Livre*. São Paulo: CosacNaify, 2006 pp. 9 – 30.

Lucio Costa, suas fachadas são revestidas por painéis luminosos que funcionam bem para o edifício, mas tiveram a totalidade maculada pela assimetria da parte sul da cidade, e pela não execução de um longo edifício entre os dois setores, acima do Eixo Monumental.

Além destas obras Nauro Esteves possui diversas realizações. Destacam-se os edifícios realizados no Setor de Autarquias Sul, são estes o Superior Tribunal Militar (1967), o Tribunal Superior Eleitoral (1968), que ao lado do Tribunal Superior do Trabalho (1968), de Lucio Estelita, configuram a chamada Praça dos Tribunais. no Setor Comercial Sul da cidade, em que o circuito de galerias, aberturas, praças e níveis são responsáveis pelo arranjo das partes na delimitação à qual deve responder esse sistema híbrido de lote e projeção. São estes o Edifício Casa de São Paulo (1961), Edifício Carioca (1967), Edifício Sônia e Sofia (1967) e Edifício Presidente (1968).

Muitos foram outros que contribuíram para a afirmação da centralidade em Brasília, realizando edifícios que se inserem de maneira distinta em seus respectivos setores, passando a fazer parte do perfil da cidade. Dentre os quais se destacam o Banco Central do Brasil (1975) e Helio Ferreira Pinto (1924); Edifício para o Banco do Brasil (1962) de Ari Garcia Roza (1911) e Ivo Azevedo (1933); o Edifício Sede do BNDES (1962) de Alcides da Rocha Miranda (1909), dentre outros.

Os Edifícios Morro Vermelho e Camargo Corrêa (1974) situados no Setor Comercial Sul, são exemplares de destaque na obra de João Filgueiras Lima (1932). Sua solução arquitetônica consiste na aplicação de elementos pré-moldados em concreto ao longo do plano da fachada, o que resulta na flexibilidade espacial dos pavimentos. Os pilares internos constituem poços de ventilação e a estabilidade da construção é garantida pela torre de circulação concretada no local. Os dois prédios encontram-se dispostos lado a lado num jogo de assimetria e espelhamento das partes que lhe constituem.

Além destes edifícios muitos outros de diferentes tipos constituem a trajetória de João Filgueiras e que nos servem à análise e discussão. Lelé, como ficou conhecido, contribuiu significativamente para abrir um horizonte à construção a partir de elementos pré-moldados, itinerário que tem no período em que fez parte da equipe do Centro de Planejamento da Universidade de Brasília, CEPLAN, onde eram realizados estudos de ponta quanto a esta tecnologia. No campus da Universidade Lelé fez parte da concepção e execução dos edifícios de Serviços Gerais, chamados de SG, que abrigavam, dentre outros, a própria sede do Centro de planejamento e dos apartamentos funcionais da Colina. Esta vertente de projeto por meio de elementos pré-fabricados foi desenvolvida pelo arquiteto na razão e aparência, embora utilizando diferentes materiais.

Outra obra sempre revisitada pela historiografia é a de Elvin Mackay Dubugras (1928). Elvin veio do Rio de Janeiro, nos anos seguintes à sua formação, já tendo realizado na antiga capital ao menos uma obra representativa, o Altar para o XXXVI Congresso Eucarístico Internacional (1955) juntamente com Alcides Rocha Miranda e Fernando Cabral Pinto, desenvolvido a partir do risco original de Lucio Costa. Em Brasília realiza edifícios importantes, como a sede da Cultura Inglesa (1975), um prisma regular em concreto com

ênfase nos elementos de proteção solar, no qual as atividades se desenvolvem a partir de pavimento semi-enterrado – o que valoriza a percepção dos níveis do edifício e torna mais presente a delimitação do pátio interno.

Autonomias propositivas

Afora todas as co-influências entre os referidos criadores, percebe-se a presença de Niemeyer de maneira decisiva para esta geração. Não apenas pela dimensão e abrangência de sua obra, mas pelo fato de que muitos dos profissionais citados que implantaram aqui seus escritórios, ou que desempenharam papel nos órgãos públicos, trabalharam em algum momento sob a coordenação do arquiteto. Em cada um deles, percebemos uma maior ou menor aproximação a algum princípio constitutivo de sua obra: em Nauro Esteves, a disposição volumétrica, hierarquização programática e sua correspondência com a estrutura formal; em Filgueiras Lima, o entendimento pela técnica e tecnologia construtiva; em Glauco Campello uma oposição autoral do partido plástico, e uma correspondência rigorosa nas soluções sintéticas. Conhecer Niemeyer é conhecer o universo de uma obra em transformação e movimento e por meio destes autores algumas angulações criativas deste arquiteto tornam-se mais visíveis.

Milton Ramos foi colaborador de Niemeyer em algumas obras, logo quando chegou a Brasília para trabalhar na Construtora Pederneiras. A obra de Milton pode ser caracterizada por uma consistente autonomia propositiva, tanto quanto pela notável filiação a Niemeyer em determinados princípios operativos e repertórios formais. A leitura de sua trajetória profissional deve ser feita tanto no lastro da cultura arquitetônica dos primeiros anos de Brasília, quanto no que guarda de oposição e coincidências no amplo panorama da modernidade brasileira. Nosso objetivo não é o de simplesmente levantar e catalogar sua obra; ao longo da pesquisa muitos foram os trajetos que nos permitiram atribuir a este ícone seu devido valor: lançar bases ao campo de discussão cada vez mais presente de que a modernidade brasileira não possui unidade conceitual, formal e histórica, sendo resultado de diversas filiações e contingências. A segunda parte desta dissertação seguirá na investigação das características de uma modernidade brasileira que se seguiu após a realização de Brasília.



Capítulo III

Milton Ramos, trajetória profissional

Milton Ramos (1929-2008) foi sem dúvida arquiteto de grande destaque dentre aqueles que presenciaram a afirmação hegemônica da modernidade do Brasil e seu posterior desenvolvimento. É figura chave na realização da cidade nova a que Brasília viria encarnar, tendo contribuído com edifícios de excepcional riqueza plástica e construtiva e que em muitos casos, a inserção na cidade ainda se faz com forte presença. Moderno na formação e pelo ambiente cultural que vivenciou no Rio de Janeiro que se transformava desde a década de 1930, Milton é responsável por uma obra de coerência e resultado, sendo expoente entre uma geração que se viu diante dos desafios de transformação vindicados por um país que havia muito buscava sua identidade.

Milton Ramos nasceu em 1929 no Rio de Janeiro. Formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil em dezembro de 1958. A turma daquele ano seria uma das últimas a se formar com o edifício funcionando no antigo Hospício Pedro II, então reformado e recuperado, localizado na Praia Vermelha.¹ Milton Ramos vem para Brasília apenas dois meses depois em busca de uma experiência de obras, o que de fato acontece quando passa a integrar o quadro de profissionais da Construtora Pederneiras S.A, função que ocupa entre os anos de 1959 e 1967. Ao final daquele ano, ao abrir o próprio escritório, Milton tem a oportunidade de projetar certa variedade de temas que somam considerável quantidade e área construída.

Do convívio com profissionais, do aprendizado construtivo, das dificuldades encontradas na administração dos canteiros, é de onde Milton Ramos parece extrair parte de sua propriedade projetiva, caracterizada nem tanto pela economia irrestrita de meios, mas

1 A atual Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro é resultado de sucessivas transformações estruturais e curriculares. No ano de 1930, Lucio Costa inicia uma reforma radical no ensino durante o curto período em que foi diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Em 1945 ocorre a separação definitiva do curso de Arquitetura da ENBA, dando origem a Faculdade Nacional de Arquitetura, que funcionou no antigo Hospício Pedro II entre 1945 e 1961, quando então é transferida para o atual campus localizado na Ilha do Fundão, onde está localizado o edifício da FAU. Ver: GALVÃO, Alfredo. *Subsídios para a História da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: ENBA, 1954.

sim, por sua correta potencialização. Elementos que numa crítica comum são vistos como inerentes à realização da arquitetura moderna – pilotis, escadas escultóricas, clareza estrutural e rigor na aplicação material – nas mãos do arquiteto parecem ter o valor revelado e transformado; o projeto se transforma numa verdade.

Antes de prestar vestibular e ingressar no ensino superior, Milton trabalhou como desenhista no escritório de arquitetura de Arnaldo Gladosch (1903-1954)² no Rio de Janeiro. Durante o curso foi ainda monitor de desenho durante vários períodos, fatos esclarecedores quando partimos à observação de seus croquis e perspectivas, pois, trazem em si, mais que a noção de projeto que virá a se desenvolver dali, são obras de equilíbrio e impressionante acento plástico, sínteses que almejam certa materialidade propositiva. A formação da geração de arquitetos da qual Milton Ramos é parte, passa necessariamente pelo domínio das técnicas de representação, encaradas como essenciais ao desenvolvimento da habilidade projetiva.

Durante os anos em que trabalhou para a Construtora Pederneiras, Milton Ramos estabelece contato e convívio com o quadro de profissionais pertencente à Diartoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU) da Novacap, responsável por gerenciar os diversos projetos públicos realizados em Brasília. Nesse período que se estende até o fim da década de 1960, Milton Ramos é o construtor responsável por alguns importantes projetos de Oscar Niemeyer realizados pela Pederneiras, são eles: o Hospital Distrital (1958-1959) o Teatro Nacional (1958 em diante); a Residência Oscar Niemeyer em Brasília (1962) e o Palácio do Itamaraty (1962 em diante).

Ainda que as experiências nos primeiros oito anos em que Milton Ramos trabalhara para a Construtora Pederneiras não possuam registro textual mais extenso, sua fala em situar propriedade e procedimento são essenciais para que possamos compreender possibilidade técnica e sua correspondente aplicação. Se a mão de obra na construção civil foi, e ainda é abundante no Brasil, o mesmo não se pode dizer de sua qualificação; e se numa escala maior, tal iniquidade só pode ser superada com o igual enfrentamento de questões fundamentais da sociedade – reformas político-sociais, pleno emprego, educação etc. – suas limitações mais imediatas deveriam ser enfrentadas com energia e vontade do gesto projetivo. Chegamos assim a um primeiro ponto essencial de sua obra: o alinhamento técnico do desenho seria portando condicionante dos produtos e relações, da fôrma e da forma.

O eco desta interpretação está, pois, na destreza com a qual Milton Ramos – “arquiteto de obra”, como muito se diz, mas acima de tudo um realizador – faz uma antevisão das problemáticas por meio do desenho e sua consecutiva realização. Para dar correspondência ao imaginado pelo arquiteto, teórico e professor Sérgio Ferro³, é na organização do traba-

2 Arnaldo Gladosch (1903-1954), arquiteto paulistano formado em 1926, na *Technische Hochschule de Dresden*, cuja produção concentrou-se, principalmente nos anos 30 e 40, no Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre. O arquiteto possui importante produção arquitetônica nos estados em que atuou. Dentro de nossa abordagem, interessa destacar sua atuação como urbanista participante da equipe de Alfred Agache no desenvolvimento do Plano: Cidade do Rio de Janeiro - Extensão - Remodelação – Embelezamento. A esse respeito ver: CANEZ, Anna Paula Moura. *Arnaldo Gladosch - O Edifício e a Metrópole*. Porto Alegre, 2006.

3 FERRO, Sérgio. *Arquitetura Nova*. Publicado originalmente na revista *Teoria e Prática*, nº 1, pp. 3-15. Ver: ARANTES, Pedro Fiori(org.). *Arquitetura e Trabalho Livre - Sérgio Ferro*. São Paulo: CosacNaify, 2006.



01. Na imagem : 01.O Hospital Distrital de Brasília de Oscar Niemeyer no final da década de 1950.02. Escritório DAU-NOVACAP. Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.

lho coletivo em favor de sua autonomia que será efetuada a condição para que a arquitetura se coloque numa posição mais positiva em relação ao mesmo. A presença de tal aprumo técnico e material, dessa razão volitiva pela realização se conjuga ao contexto cultural e de formação vivenciado por Milton Ramos, e muito daquilo que em Brasília se distinguia, seja pelas datas, pela urgência ou pelo avanço tecnológico empregado em muitas soluções. Esperávamos e ainda esperamos melhores possibilidades de interação entre pares, ficamos com o descaço referido por Sérgio Ferro⁴, aguardando melhor resultado no ambiente dos canteiros, jornadas de trabalho mais dignas aos trabalhadores, melhores relações entre as classes assalariadas. Também neste aspecto, a promessa contida em Brasília continua a desafiar o país.

Milton Ramos e Oscar Niemeyer

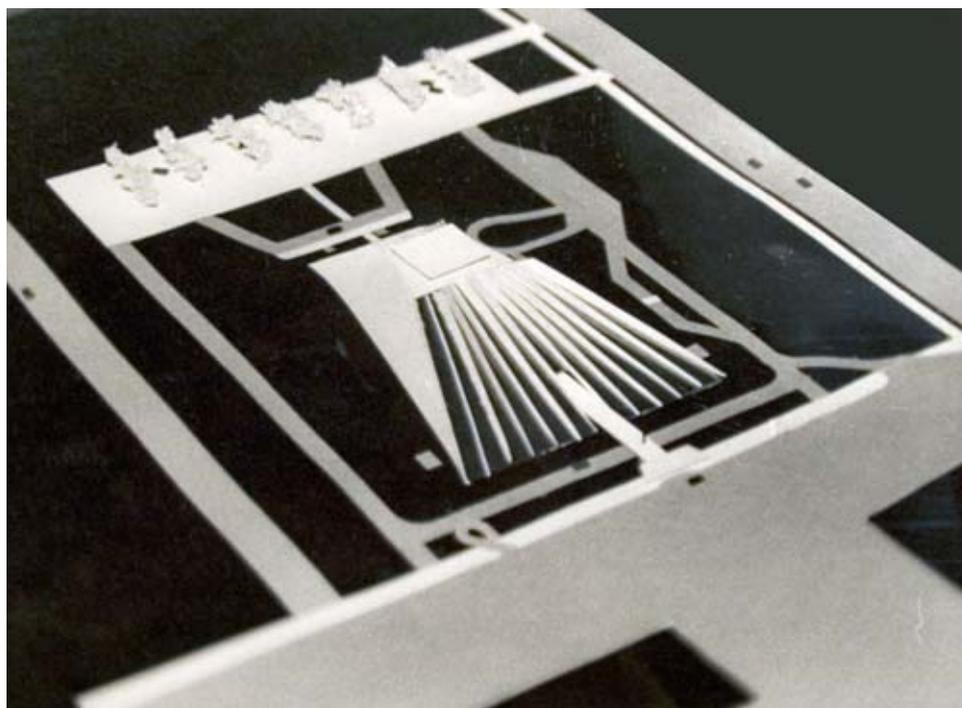
Dentre os projetos de Oscar Niemeyer, o primeiro no qual Milton Ramos trabalhou como arquiteto da Construtora Pederneiras foi o antigo Hospital Distrital de Brasília (1959), atual Hospital de Base de Brasília. O edifício se caracteriza por uma torre elevada sobre

⁴ ARANTES, Op.Cit, p.11.

pilotis e base expandida. Nos pisos inferiores encontram-se setores de atendimento médico e emergencial, e setores administrativos, ao passo que nos pavimentos da torre, estão distribuídos apartamentos de pacientes, residentes e enfermarias.

Em seguida, trabalhou ainda no detalhamento do Teatro Nacional de Brasília (1958 em diante), também de Niemeyer. Edifício de expressiva robustez, caracterizado por um tronco de pirâmide que recebe nas empenas laterais em concreto um trabalho em alto relevo de Athos Bulcão, o Teatro Nacional – que abriga três salas de espetáculos, a Sala Villa-Lobos, a Sala Martins Pena e a Sala Alberto Nepomuceno – merece destaque do ponto de vista técnico, e pela ambiência propiciada na concepção do *foyer* que abriga exposições temporárias, iluminado por um grande plano inclinado de vidro sob o qual há um jardim desenhado por Roberto Burle Marx.

Milton trabalhou ainda ao lado de Carlos Magalhães na obra da Residência Oscar Niemeyer, localizada no Park Way (1961-62). O edifício pode ser caracterizado por um partido pavilhonar cujo programa se desenvolve em pavimento único com direção longitudinal predominante. Apresenta grande telhado de quatro águas que se projeta sobre as porções anteriores e posteriores da residência conformando dois alpendres. A extremidade direita deste pavilhão concentra as áreas de serviço que se comunicam diretamente com um pátio enclausurado, enquanto que na extremidade esquerda do volume, situa-se a área íntima



02. Teatro Nacional (1958), Oscar Niemeyer. Foto da Maquete. Fonte: Milton Ramos, acervo pessoal



03. Residência Oscar Niemeyer no Park Way(1961),Oscar Niemeyer.
Foto: Joana França, 2008.

encerrada por um jardim interno, privativo da suíte mais externa. Em síntese, o edifício é uma demonstração de coesão e habilidade de Oscar Niemeyer em manipular elementos construtivos coloniais conjugados a novas possibilidades de habitar.

O Palácio do Itamaraty

Obra fundamental na carreira de Niemeyer, o Edifício sede do Ministério das Relações Exteriores do Brasil é originalmente composto por uma disposição bipartida de edifício representativo e bloco administrativo. Este raciocínio estabelece uma relação estreita entre os dois volumes, com o bloco administrativo configurando um fundo de tal forma a favorecer a leitura sintética e monumental do Palácio, reforçando sua autonomia física.

Segundo Milton Ramos “a arquitetura é um trabalho de pesquisa, é uma evolução permanente, e Brasília foi um exemplo disto, propiciando novas técnicas nas execuções estruturais, novos materiais e métodos.”⁵ Investigação esta que se potencializa no exercício que empreendeu na elaboração do projeto executivo e construção do Palácio do Itamaraty cujo resultado final em muito se deve às soluções encontradas por Milton Ramos em parceria com Joaquim Cardozo no desenvolvimento da obra. Edifício fundamental de Niemeyer, no qual o arquiteto lida mais uma vez com o alinhamento de elementos históricos e postulações materiais elaboradas com o movimento moderno, o Itamaraty é obra constantemente referenciada por ele sempre que enumera os projetos mais significativos de sua carreira. Foi com este cartão de visita que Oscar desenvolveu alguns trabalhos no exílio voluntário, pois, os arcos delgados do Itamaraty causaram encanto em G. Mondadori – proprietário da editora milanesa de mesmo nome – a ponto do empresário solicitar que o Palácio fosse repetido na Itália tal qual feito no Brasil. Niemeyer recusa repetir a obra em sua integridade, mas aceita aplicar alguns elementos em semelhança, onde os arcos desfilam balé de igual maestria, no entanto, noutra compasso.

Se no primeiro há austeridade e uma atraente monumentalidade que se realiza na disposição rigorosa e cadenciada dos planos, o prédio da Mondadori se apresenta como um eixo regular, com ritmo definido para as arcadas externas que, como um esqueleto grandioso, descarrega os esforços aplicados pelos pavimentos suspensos por tirantes. Há ainda a justaposição de outros volumes e a confluência de caminhos que riscam com equilíbrio e assimetria sua marca no chão. Tanto numa quanto noutra construção, os desafios técnicos se mostram consideráveis. Glauco Campelo, encarregado por Niemeyer de realizar a editora em Milão, conta das situações que envolviam técnica, imaginação e intuição, como a elevação do concreto a 25 metros de altura por meio de bombas que não permitissem a desagre-

5 Milton Ramos em entrevista ao Correio Braziliense. Consulta feita no arquivo pessoal do arquiteto, referências de data, edição e página não identificadas.



04. Vista noturna do Palácio do Itamaraty.
Técnica, desenho e forma convergem para a integridade do edifício.
Foto: Joana França, 2002

gação do fluido.⁶ Milton Ramos descreve problemas de ordem semelhante na execução do Itamaraty e o faz com permissão de quem montou escritório no próprio canteiro, pensando o objeto diuturnamente.

As muitas descrições e apreciações levantadas sobre o Itamaraty nunca deixam de mencionar a presença decisiva de Milton Ramos; gesto compreensível quando observamos sua descrição da atenção que fora dada ali aos procedimentos do cálculo e do desenho. A primeira, com relação à diferença entre os arcos intermediários – em semicírculo com raios de 2,80m – e os arcos extremos, que possuem raio ligeiramente menor, com raios de 2,497m. Correção visual necessária à percepção do prédio, cujo princípio remonta à antiguidade clássica, quando os gregos desenvolveram o cálculo necessário à inclinação das colunas, para que estas pudessem ter o correto efeito de prumo aos nossos olhos.

“Como Fídias, Milton Ramos foi responsável por ajustar estas relações entre os arcos plenos e os arcos das extremidades através da solução da correção visual. (...) Para tanto, ocorre uma sensível redução do seu raio ($R=2,497m$), bem como foi definido um arco com sutis alterações no traçado de sua curvatura. De acordo com o desenho, a altura do arranque dos arcos é a mesma, porém, no término do arco da extremidade a linha curva tangencia a coluna num ponto inferior àquela altura do arranque, com uma diferença de 1,06m. Assim, este arco diferenciado da extremidade termina seu desenho abaixo do arco pleno, mas ainda apumado com a altura da laje do piso da varanda, sustentando o ritmo da arcada. O desenho deste arco da extremidade é formado por segmentos de curva com 3 raios distintos, traçados a partir de uma linha 15cm abaixo da linha-base do arco pleno, a fim de ajustar a curvatura e sua tangência com a coluna da extremidade, que possui em planta, um inclinação de 45° em relação ao alinhamento da arcada(...)”⁷

Todos estes acertos eram conseguidos não apenas com traço no papel, mas sim por meio de modelos reduzidos e protótipos em escala, nos quais era possível que se realizassem tanto os testes de ângulos quanto aqueles que permitiriam a feição pretendida ali para as superfícies. Milton realizava nos canteiros protótipos dos arcos para que fosse testada a mistura dos agregados, as variações dimensionais e principalmente o desenho das fôrmas, empregando o concreto dentro de todas as possibilidades plásticas e estruturais da época. Como bem situa Argan, a transformação moderna encontra das evoluções mais conseqüentes nas novas relações entre pesos, empuxos e forma por meio de uma

6 Em Palestra Realizada no Seminário *A arte e a tecnologia na obra de Oscar Niemeyer*. Realizado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Embaixada da Itália, realizado entre os dias 06 e 07 de Dezembro de 2007, no Museu da República em Brasília.

7 ROSSETTI, Eduardo P. *Palácio do Itamaraty: questões de história, projeto e documentação de arquitetura (1959-1970)*. Brasília, 2008. A longa descrição se faz necessária devido a questões de restrição com relação ao conteúdo por nós levantado, fotografado e estudado no Arquivo do Departamento de Arquitetura do Itamaraty em Brasília.

nova técnica que não consistia mais na lapidação, arranjo e sobreposição de partes sólidas, mas em verter uma matéria líquida – o concreto – dentro de formas vazadas de madeira. Assim, o material se torna protagonista no desenvolvimento desta nova linguagem.

“A força e a elasticidade do material solidificado e a própria técnica da fundição transformam radicalmente a estrutura da imagem arquitetônica: não mais massas e volumes, mas superfícies e delgados pilares de sustentação; não mais distinção entre espaços cheios plásticos e espaços vazios perspectivos, mas nítido predomínio dos grandes vazios sobre suportes finos e vigorosos; não mais apenas arcos verticais e horizontais a pleno cimbrio, mas oblíquas e curvas parabólicas, arabescos; não mais distinção entre partes de sustentação e partes de preenchimento, mas modulação da forma na própria matéria.”⁸

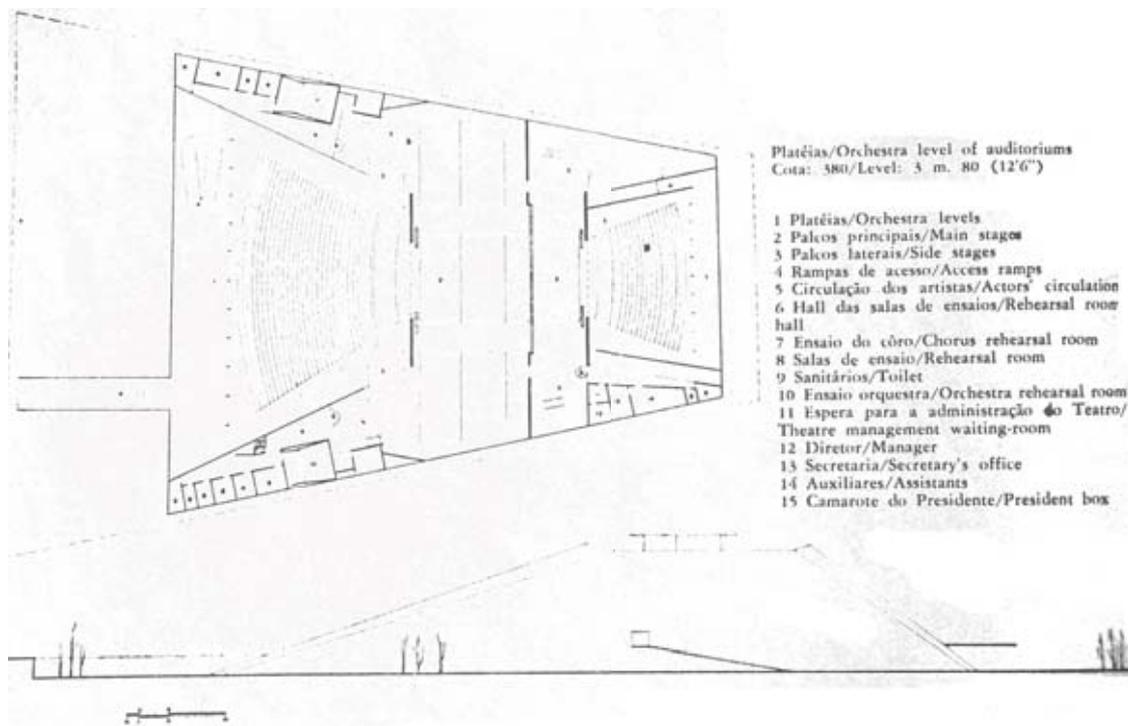
O Palácio do Itamaraty é, pois, uma obra plena no conjunto de congruências espaciais e construtivas que articula. Acerto que se deve não apenas ao gesto essencial de Niemeyer, mas ao pleno desenvolvimento daquelas possibilidades expressivas por meio da virtude da técnica. Os vãos intermediários venciam 30 metros com apenas 70 cm de altura da viga, realização possível após sucessivos testes de composição entre cimento e agregados, assim como das ferragens que, nesse caso, tiveram de ser soldadas *de topo* para alcançarem o comprimento final desejado. A composição granulométrica ensaiada serviria não somente ao desempenho estrutural, mas foi essencial também à plasticidade do edifício, e nesse aspecto o desenho de fôrmas era ofício dos mais delicados. A textura das ripas dá aos arcos do Itamaraty o aspecto de unidade pela inexistência de marcos de emenda entre esses elementos de madeira; confere também distinção incomum à escada do salão central, desenho de rara beleza, celebrada como dos mais belos elementos de nossa arquitetura.

Proposições

Milton Ramos também detalhou em curto período de tempo o projeto da Biblioteca Central da Universidade de Brasília (1969-73), de José Galbinski e Miguel Alves Pereira e cujo projeto estrutural é de Ernesto Walter. Deve-se dizer que Milton não pertenceu o quadro de arquitetos do Centro de Planejamento Oscar Niemeyer, o CEPLAN. A oportunidade de o arquiteto ter detalhado esse edifício no campus deve-se ao fato do mesmo ter ganhado uma concorrência aberta, que se fez necessária devido ao curto prazo de execução demandado para a realização do projeto executivo, sendo esta uma exigência do financiador da obra, o Banco Interamericano de Desenvolvimento – BID, em parceria com o Ministério da Educação – MEC.⁹ A Biblioteca Central da UnB constitui importante exemplar de uma vertente brutalista no *campus* e possui alguns elementos plásticos que mais tarde viriam a se repetir na obra de Milton Ramos, como o mobiliário em concreto, concebido

8 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna* – pag. 91.

9 O relato é do arquiteto e professor José Galbinski, em depoimento oral no dia 15/09/2008, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do UniCEUB.



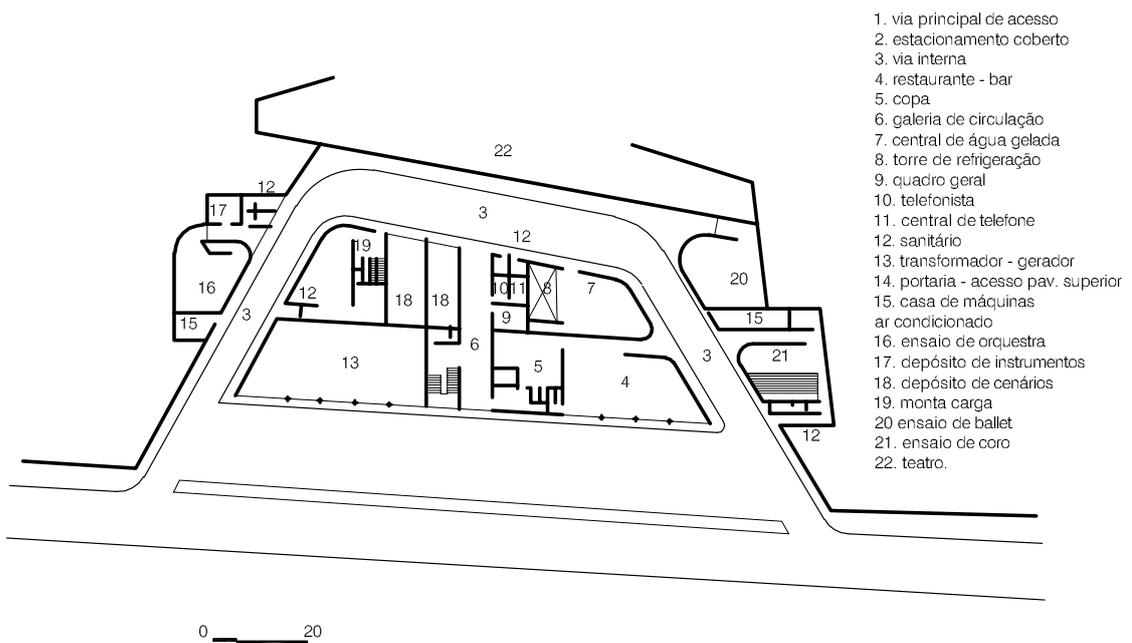
05. Teatro Nacional (1958). Oscar Niemeyer.
As primeiras plantas publicadas do edifício, ainda sem o anexo.
Fonte: Revista Módulo, nº 17, 1960 pp.40



06. Teatro Nacional (1958). Oscar Niemeyer.
Fonte: Arquivo Público do Distrito Federal.



07. Anexo do Teatro Nacional.
Acesso. Fonte: Foto do autor, 2008.



08. Anexo do Teatro Nacional (1976-78). Milton Ramos.
Fonte: Milton Ramos, arquivo pessoal do arquiteto .

em consonância com a edificação, o tratamento plástico dos planos de forro, o grande dimensionamento de escadas e rampas, a expressão plástica do concreto exibida com grande aprumo.

Duas décadas depois de iniciadas as obras do Teatro Nacional de Brasília, Milton Ramos projetou e realizou o Anexo do Teatro Nacional (1976-78), disposto nas adjacências das salas de espetáculo, numa cota inferior, com acesso próprio pela Via N-2. Duas questões devem ser aqui observadas: primeira, há uma placa no edifício que erroneamente atribui a autoria do projeto ao arquiteto Oscar Niemeyer; soma-se a isso o fato de que o projeto sofreu algumas transformações ao longo do tempo que descaracterizam alguns ambientes. No entanto, permanecem aspectos essenciais que nos permitem realizar sua caracterização. O projeto é todo composto por subtrações, no lugar de uma delimitação clara entre interior-exterior, o arquiteto propõe um conjunto de planos delimitando as áreas de atividades. As funções estão distribuídas em dois níveis e, ao redor destas, uma via de serviço percorre o perímetro, propiciando o acesso de pessoas, cargas e equipamentos às salas



09. Edifícios RE, SQN 407 e 408 (1966). Milton Ramos.
Fonte: Milton Ramos, arquivo pessoal do arquiteto .

de espetáculo. Presencia-se neste edifício uma articulação precisa entre funções, bem como o uso de elementos presentes na obra de Milton Ramos, como o rigor no tratamento das superfícies construtivas.

Dentre os projetos de autoria do próprio arquiteto os espaços residenciais são pioneiros desta trajetória. Antes projetar uma residência unifamiliar, Milton recebe a tarefa de dispor urbanização e edifícios das superquadras norte 407 e 408, originalmente destinadas a apartamentos funcionais do Ministério das Relações Exteriores. Os projetos datam de 1966 e foram denominados por Milton Ramos como Blocos RE. Apesar da quadra não ter sido concluída em sua integridade, estes edifícios dão mostras de uma época em que o empreendimento do estado era mais presente e decisivo no arranjo e disposição urbana da cidade.¹⁰ O plano para as quadras previa ainda a construção de duas escolas classe, também projetadas por Milton Ramos.

Em 1969 recebe a encomenda da construtora Rabelo para realizar em 15 dias um projeto de edifício pré-fabricado de três pavimentos, a partir de um sistema de placas que variavam de 8 a 10 centímetros de espessura. Na cultura popular e no mercado imobiliário os prédios passaram a ser conhecidos como *Rabelo*, na obra de Milton recebem a denominação de Blocos R2. Nesta oportunidade Milton parece dar novo rumo à sua obra, preocupando-se sobremaneira com o resultado final do edifício e com o mínimo esforço empreendido no canteiro. Irá também se debruçar sobre os detalhes, como forma de garantir a correta execução do que é projetado. Estes blocos foram executados em diversas superquadras do Plano Piloto Sul e embora pouquíssimos guardem o aspecto original, a maioria dos apartamentos permanece inalterada e dão mostras da destreza com a qual Milton dispunha suas plantas que ganham espaço dada a correta proporção entre partes.

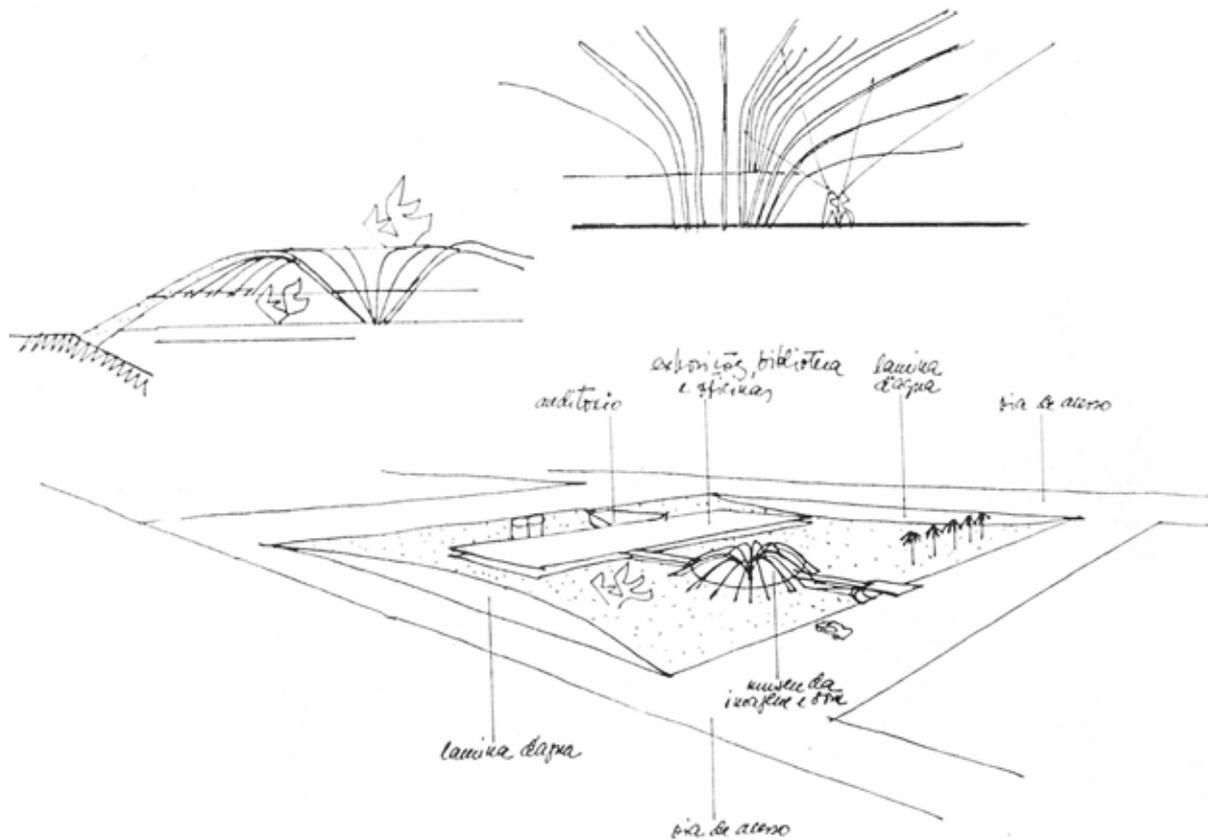
As placas utilizadas nos Blocos R2 foram encomendadas para a construção de um conjunto de Residências uni familiares para a Marinha (1972), localizadas no Guará, cidade satélite de Brasília. As casas eram montadas sobre *radier* por meio de um guindaste que posicionava as peças verticais que serviam de suporte à estrutura de telhado. As casas eram geminadas duas a duas e podiam ser montadas em até três dias. No mesmo ano em que são realizadas as residências para a marinha são iniciadas as obras de um novo empreendimento residencial na superquadra sul 203. O Bloco R3 (1972) é outro expoente da obra do arquiteto, possui seis pavimentos e um padrão construtivo que impressiona pela concisão. Ainda hoje, o edifício permanece praticamente inalterado com relação à proposta original.

Em 1970 Milton Ramos construiu seu primeiro projeto de habitação unifamiliar localizado em Brasília, destinado ao uso de sua própria família. As casas de Milton Ramos constituem significativo material de análise e discussão, uma vez que podemos estabelecer séries comparativas entre elementos plásticos e construtivos, bem como entre tipologias

¹⁰ Acerca do histórico de projetos de urbanismo para o Plano Piloto ver: MACHADO, Marília Pacheco. *Superquadra: Pensamento e Prática Urbanística*. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília, 2007.



10. Oratório do Soldado (1970), Milton Ramos.
Fotos: Milton Ramos, arquivo pessoal do arquiteto .



11. Instituto Histórico e Geográfico de Brasília(1972).
 Desenhos da proposta original do arquiteto. O edifício
 foi parcialmente construído no Plano Piloto.
 Fonte: Milton Ramos, arquivo pessoal do arquiteto

recorrentes, adotadas com determinadas variações. Nesse sentido, o conjunto levantado das residências do arquiteto recebeu capítulo à parte, como forma de serem efetuadas maiores descrições e análises.

A escala pública

Milton foi vencedor de alguns concursos de projeto, dois deles construídos: Instituto Histórico e Geográfico de Brasília (1970), erguido parcialmente, e Oratório do Soldado (1972). Ambos possuem na estrutura o elemento característico de destaque. O Instituto Histórico e Geográfico inicialmente deveria abrigar exposições, biblioteca, oficinas, auditório e um museu da imagem e do som. Milton resolve o partido distribuindo estas funções em diferentes volumetrias: uma ala para exposições, biblioteca e oficinas; um auditório de planta trapezoidal e um volume de simetria radial para o museu; este está disposto no primeiro ponto do percurso de forma que os demais funcionam como plano de fundo à vista do observador; é o principal elemento da composição e como tal possui tratamento plástico

diferenciado. Sua estrutura é composta por vigas arqueadas convergentes para um centro, de modo a formar uma superfície nervurada aparente. O princípio ocorre de modo semelhante, mas com outro caráter no Oratório do Soldado: o volume principal apresenta-se livre ao observador que o acessa e sob a sobra dos elementos estruturais passarelas distribuem os fluxos para a portada principal e funções de apoio. No centro da nave um anel circular permite a iluminação zenital, criando uma ambiência de contraste por meio de luz difusa.

O Oratório do Soldado permitiu que Milton Ramos ficasse conhecido por autoridades militares e com isso a possibilidade de realizar diversas obras para as forças armadas, dentre edifícios de comando militar, clubes sociais e esportivos e um aeroporto, projeto este que lhe rendeu algumas publicações em revistas especializadas e maior visibilidade no cenário nacional. O Aeroporto de Confins (1984), localizado no perímetro conurbado de Belo Horizonte, é um marco significativo na carreira do arquiteto, por sua qualidade construtiva e pelo repertório de elementos plásticos característico da produção do arquiteto. Atualmente o aeroporto de Confins é conhecido como Aeroporto Internacional Tancredo Neves e destaca-se como um dos grandes terminais do país.¹¹ Com o crescimento de circulação de pessoas e mercadorias o antigo Aeroporto da Pampulha torna-se obsoleto em suas dimensões e pelo fato deste estar circundado por bairros. É então escolhido o sítio de Confins localizado numa macro-região norte de Belo Horizonte, em função, principalmente, de suas características de relevo. O plano diretor inicial previa a construção de quatro terminais de passageiros que seriam realizados em etapas separadas por determinado período de anos. O partido proposto por Milton Ramos concentra as características necessárias as demandas previstas no que se refere ao dimensionamento, à flexibilização e racionalização de usos, embora dos quatro terminais previstos, apenas um deles foi construído.

A organização do Aeroporto de Confins obedece a critérios de clareza entre percursos de usuários e público constante, composto por funcionários. Sua organização se dá por meio de uma linha curva, côncava para a recepção de público e estacionamentos e convexa para o pátio de aeronaves. Os níveis foram pensados de forma a atender diretamente os viajantes para o embarque e foram divididos em subsolo, térreo, mezanino e terraço, como forma de se conseguir maior integração entre eles. Todo o conjunto do aeroporto está organizado sob o princípio de unida-

¹¹ Ver referências sobre o histórico do Aeroporto Tancredo Neves em: www.infraero.gov.br. Acesso em: 07/10/2008.



12



13

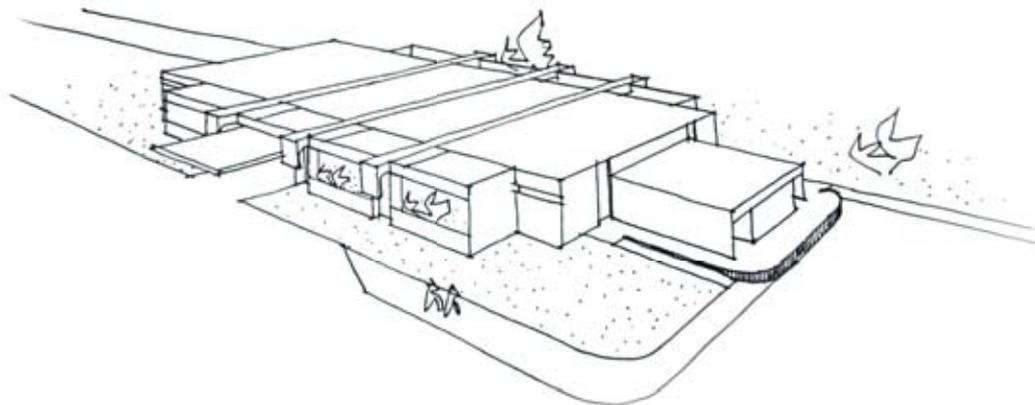
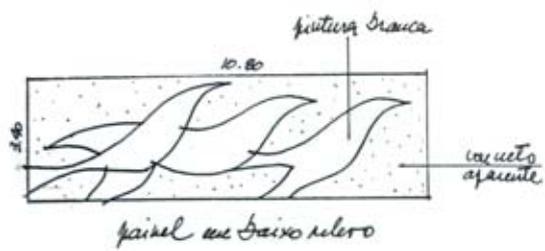
Nesta página e na página ao lado
12 e 13. Aeroporto de Confins (1984). Acesso de Passageiros.
14 e 15. O desenho expressivo e as grandes dimensões das
circulações verticais no interior do edifício.
Fonte: Revista Projeto nº 116, 1988.



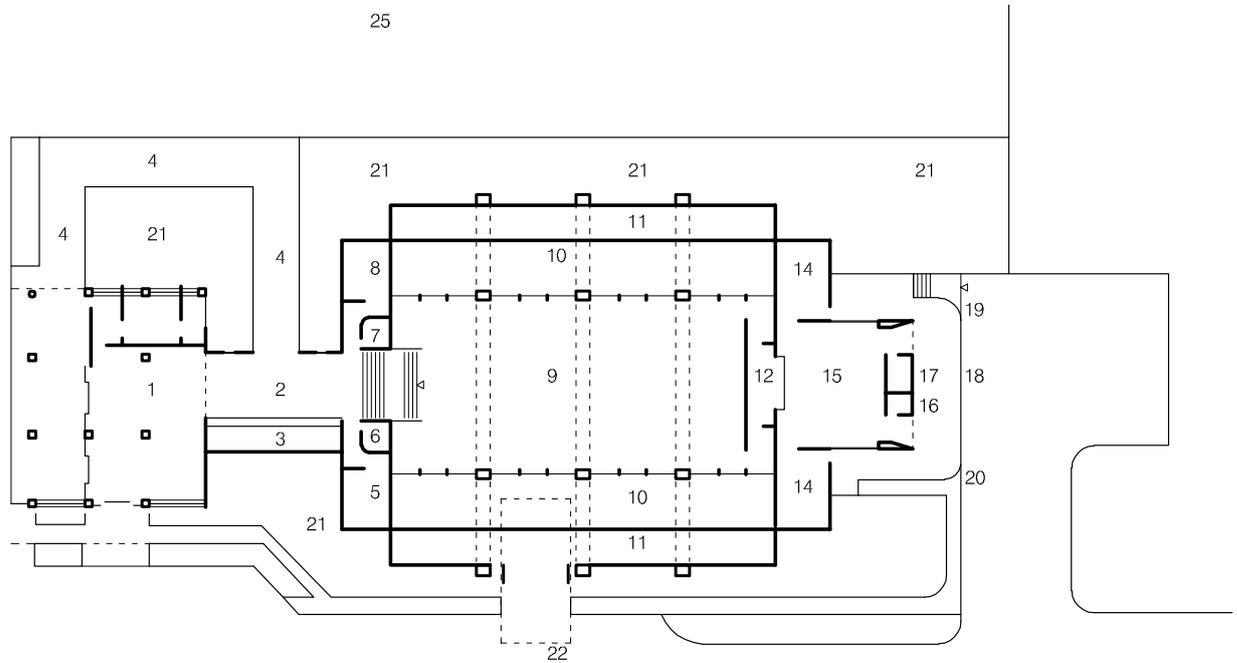
14



15



Nesta página e na página ao lado
16 e 17. Anexo da Estação de Embarque Presidencial e Autori-
dades da Base Aérea de Brasília(1987). Acesso de Passageiros.
Fonte: Acervo Pessoal do Arquiteto.



PLANTA TÉRREO

0 20

- | | |
|---|--|
| 1. salão presidencial existente | 14. depósito |
| 2. acesso privativo ao salão de recepções | 15. serviço de copa |
| 3. chapelaria | 16. depósito de gás |
| 4. acesso coberto ao pátio de aeronaves | 17. sanitário de funcionários em serviço |
| 5. sanitário feminino | 18. carga e descarga |
| 6. depósito de materiais de reposição | 19. escada |
| 7. cabine de equipamentos de siom | 20. rampa |
| 8. sanitário masculino | 21. jardim externo |
| 9. salão de recepções | 22. acesso alternativo |
| 10. varanda coberta | 23. estacionamento privativo de pessoal em serviço |
| 11. jardim interno | 24. via principal de acesso |
| 12. distribuição e recepção de garçons | 25. pátio de aeronaves. |
| 13. depósitos de louças | |

de plástica e estrutural. Os elementos pré-fabricados foram empregados na execução de vigas e demais elementos repetíveis e o concreto moldado *in-loco* foi utilizado em diversas formas, dos elementos de circulação vertical, ao mobiliário.

“A pré-moldagem foi sempre uma solução por nós adotada na execução de elementos repetitivos e que exigiam de imediato rapidez de execução em decorrência do ritmo da obra e, ao mesmo tempo, apurados estudos plásticos, a fim de não comprometer os espaços a que seriam expostos, como é o caso das cabines de telefone, propaganda, mesas, assentos, balcões etc.”¹²

A seção transversal do aeroporto revela dois amplos balanços laterais, cada um com 14 metros, que servem de abrigo, por um lado à pista de veículos, por outro para proteger os serviços de rampa e pontes de embarque. No amplo saguão do aeroporto, há espaço para grandes elementos de circulação vertical. Uma rampa helicoidal, cujo desenho de fôrmas e revestimento em carpete, permite que esta seja lida com forte integridade, além da inclinação em torno de 6% que possibilitam um trajeto confortável; o mesmo vale para as escadas, amplas nos patares. Os comércios foram localizados em um trecho a parte, motivo de críticas por parte da presidência da Infraero naquele momento, o que favorece a ambiências das ilhas de espera e balcões de embarque.

Outro terminal de passageiros na obra do arquiteto é o Anexo da Estação de Embarque Presidencial e Autoridades (1987), localizado na Base Aérea de Brasília. De dimensões reduzidas, o prédio adota o partido central para dispor o salão de recepções e ao seu redor atividades de apoio, num partido que lembra o tipo empregado por Marcelo e Milton Roberto no Aeroporto Santos Dumont (1937). O edifício possui regularidade e concisão da forma e seu sistema construtivo denota numa plasticidade de autonomia entre partes construtivas. O edifício contava com grande painel mural localizado na nova recepção proposta, de autoria do próprio Milton Ramos.

A organização destas funções complexas pode ser percebida em trabalhos do arquiteto para clubes sociais e esportivos. O Iate Clube de Brasília (1961 em diante) foi o primeiro a ser construído às margens do Lago Paranoá e, desde sua inauguração em 1969, recebeu projetos, adições, modificações, reformas e ampliações de diversos arquitetos. Atribui-se a Oscar Niemeyer o primeiro plano diretor. A primeira sede social (1961) foi projetada por Sérgio Rodrigues e é constituída por um pavilhão de madeira que atualmente se encontra restaurado. Milton Ramos foi responsável pela segunda Sede Social (1975) ao lado da primeira piscina. Anos seguintes esta sede foi reformada como parte de uma série de transformações demandadas pela administração do clube. Tem-se ainda outras obras ainda hoje presentes no terreno do clube, como o Pavilhão da Náutica e o Pavilhão de Guincho (1984), ambos de José Galbinski. Também de autoria de Milton Ramos, tem-se, o Clube da Aeronáutica (1975), o Clube Almirante Alexandrino (1977-79) e o Clube de Sargentos e Suboficiais da Aeronáutica, o CASSAB (1979).

¹² Milton Ramos, memória de projeto do Aeroporto de Confins. Revista Projeto nº 69, novembro de 1984, p. 69.

Este último possui um belo ginásio poliesportivo, formado por uma estrutura em arco assimétrico, cujo descolamento do vértice no sentido longitudinal, torna mais rica a leitura das fachadas.

Outro Edifício de Milton Ramos com características programáticas semelhantes aos clubes, embora de menor dimensão, é o **Hotel de Transito da Aeronáutica** (1982), situado ao lado da Estação de Hidroaviões (1937-38) de Atilio Correa Lima, representante pioneiro da Escola do Racionalismo Carioca. O Hotel proposto por Milton se caracteriza por um volume em L configurando um pátio aberto à Baía de Guanabara. Nas empenas externas, regularidade geométrica, no perímetro que faceia o interior, um desenho sinuoso de lajes, cria zonas de sombra para permanências e trajeto.

Em todos os programas propostos percebe-se na obra de Milton Ramos a permanência de um conjunto de características distintivas em que se percebe uma variação no que se refere ao meio de realização de cada partido plástico. Deste modo, encontramos no conjunto de sua obra o mesmo gesto construtivo e de implantação, pensados de forma a valorizar a presença do edifício; a propriedade em efetivar o espaço urbano por meio da clara disposição arquitetônica e do rigor na elaboração geométrica e estrutural; além da vontade em sistematizar o processo produtivo, seja por meio da pré-fabricação ou do constante aperfeiçoamento do detalhe ao ponto deste se tornar ideal para determinada solução. Estas propriedades criativas podem ser percebidas no empenho do arquiteto em explorar temas passíveis de serem abordados de maneira contingente e menos imaginativa, caso dos edifícios comerciais que projetou em Brasília. Um deles, no Setor Comercial Sul de antiga propriedade do Banco Real (1986), demonstra a capacidade em dar soluções espaciais e plásticas ao edifício, apesar das regulamentações locais. O mesmo vale para seus projetos de edificações nos Comércios Locais Sul e Norte do Plano Piloto de sobriedade construtiva a elegância formal.



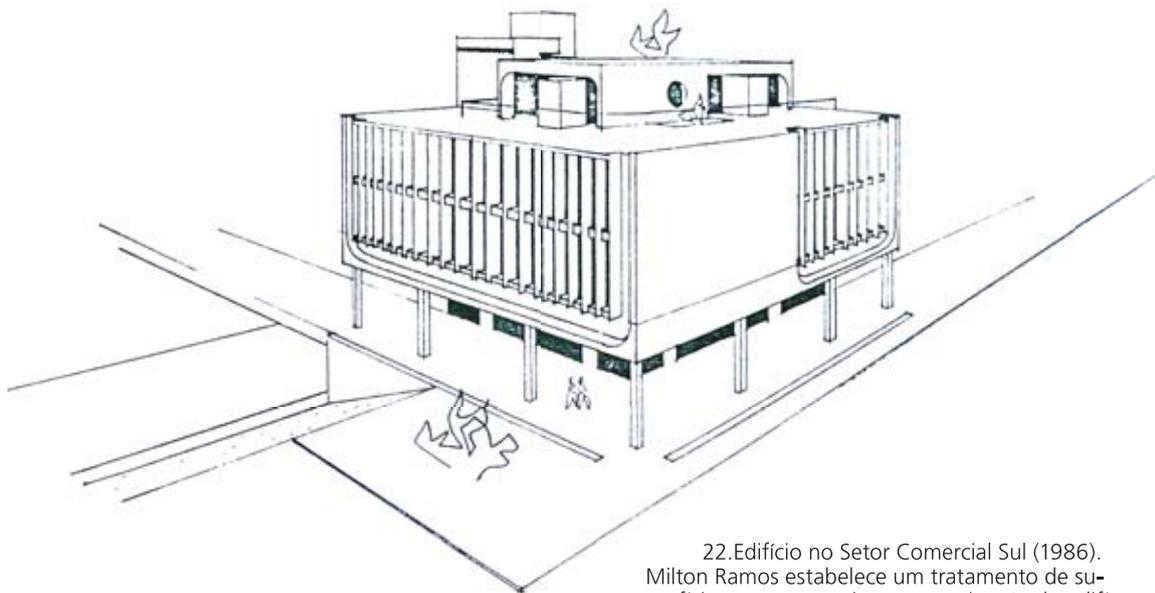
18. late Clube de Brasília, Segunda Sede (1975). Pormenor da Escada.
Foto: Milton Ramos, acervo pessoal.



19 e 20. Hotel de Trânsito da Aeronáutica, Rio de Janeiro (1982) Fotos: Milton Ramos, acervo pessoal.



21. Hotel de Trânsito da Aeronáutica, jardins internos. O edifício configura um L aberto à Baía de Guanabara e a Estação de Hidroaviões de Atílio Corrêa Lima Foto: Milton Ramos, acervo pessoal.

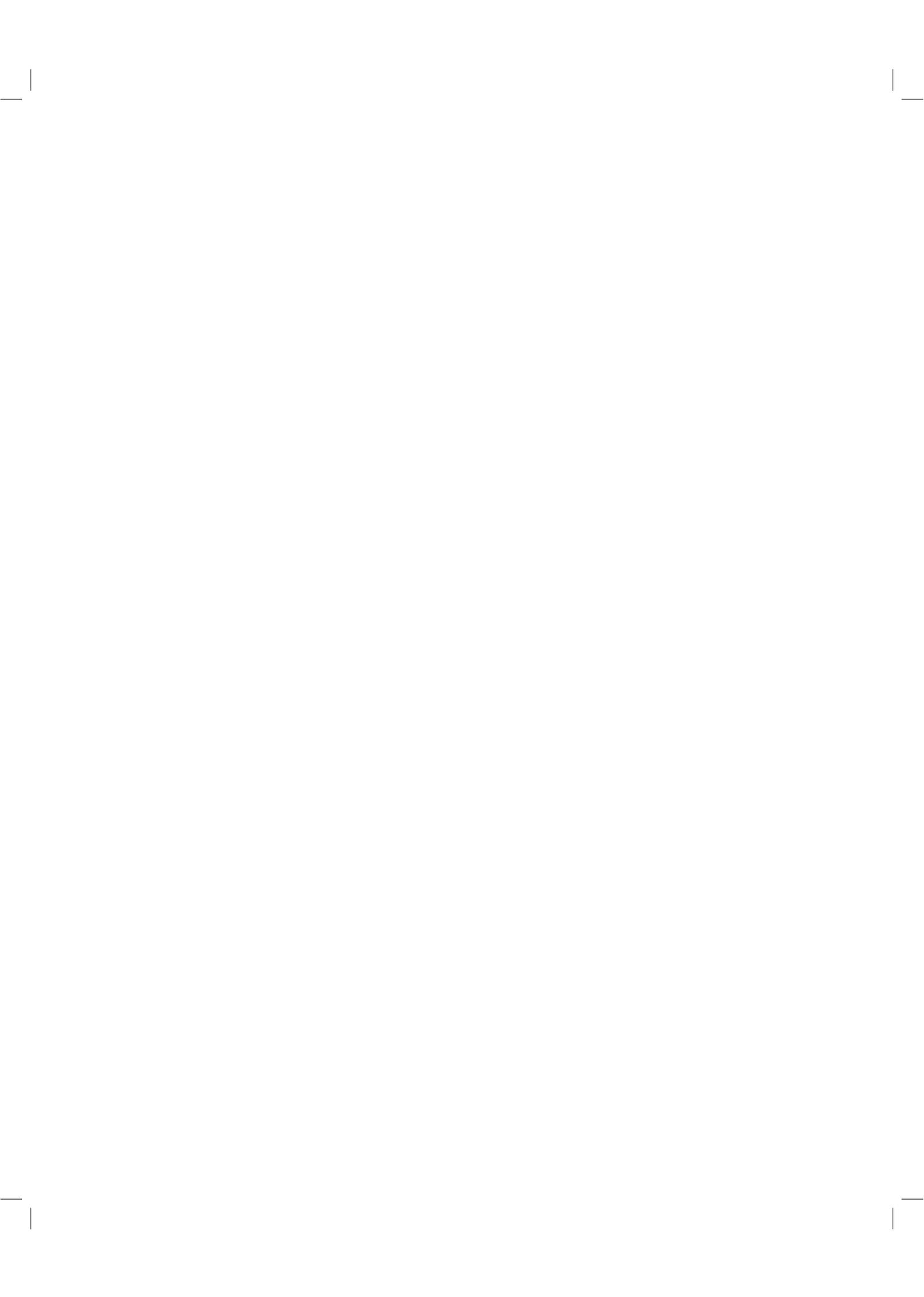


22. Edifício no Setor Comercial Sul (1986). Milton Ramos estabelece um tratamento de superfícies que caracteriza a comunicação do edifício com o entorno. Fonte: Milton Ramos, acervo pessoal.

Delimitação e apresentação

Embora a ampla proposta desta pesquisa seja a de melhor compreender a arquitetura produzida em Brasília após a década de 1960 e a obra de seus principais realizadores, a discussão aqui levantada tomou por base um aspecto teórico – representado no conceito de *tipo* e sua permanência na modernidade – e um estudo de caso, qual seja, a obra de Milton Ramos. No processo de delimitação da pesquisa foram feitos levantamentos a arquivos pessoais, visita a algumas obras e documentação de material gráfico do arquiteto com vistas à melhor compreensão e posterior análise. Além disso, o tema toma por definição um aspecto de natureza geográfica em sua definição: interessa saber como o plano de uma cidade moderna foi efetuado por seus protagonistas e o quanto que os mecanismos de disposição espacial interferem nesta realização.

Nesse contexto, amplia-se a periodização e ganha maior importância a análise detida e pormenorizada de alguns exemplares significativos para a compreensão das possibilidades aventadas nas primeiras partes deste recorrido. O recorte proposto para a discussão baseia-se, portanto, na definição de alguns tipos característicos da modernidade e da contribuição de Milton Ramos em cada um deles, a saber: casas unifamiliares isoladas no lote; os blocos de superquadra e finalmente os equipamentos inseridos nas diversas escalas públicas do Plano Piloto. Procuramos fazer com que os projetos aqui apresentados guardassem entre si clareza e homogeneidade. Optou-se por redesenhá-los por meio de plataforma CAD as obras pertencentes ao universo da pesquisa cujo material gráfico se mostrou necessário para tanto.



Capítulo IV

Casas de Milton Ramos

Quando projetou e construiu sua primeira residência, para uso de sua família, Milton Ramos levou adiante uma série de especulações acerca dos procedimentos e da fisionomia que envolve a tecnologia da pré-fabricação. Esta primeira residência apresenta aspectos construtivos e espaciais que foram repetidos com variações em outros exemplares, onde se percebem diferentes questões programáticas e de terreno. O conjunto de casas projetadas pelo arquiteto revela uma transformação que tem como fio condutor, o domínio de determinadas soluções, nas quais se aplicam elementos de composição, estrutura e arranjo espacial semelhantes.

As casas projetadas por Milton Ramos foram projetadas, em sua maioria, nos setores residenciais da cidade nos quais se encontram lotes de grandes dimensões. Nesses chamados setores de habitação individual predominam situações em que o corpo edificado se situa deslocado dos limites do terreno em todas as divisas. James S. Ackerman em seu célebre ensaio sobre forma e transformação da Villa ao longo dos séculos afirma que esta possui ordem programática que permanece imutável, o que lhe atribui particularidade com relação à demais tipos arquitetônicos, como o palácio ou a fábrica, que sofreram rápida transformação com o desenvolvimento das cidades. Segundo o autor "(...) a Villa permaneceu substancialmente a mesma por preencher uma necessidade que nunca se altera, uma necessidade que, por não ser material, mas psicológica e ideológica, não se condiciona às influências do desenvolvimento social e tecnológico."¹ Os setores de residências isoladas de Brasília se distinguem daqueles representados pelo modo de moradia coletiva das superquadras resultando num conjunto de casas isoladas.

A Casa 02² de Milton Ramos, a primeira residência de uso pessoal do arquiteto, pode ser caracterizada como um pavilhão isolado no extenso lote: uma grande cobertura composta por vigamento em concreto intercalado por um forro de madeira. Quatro pilares cruciformes

1 [But the villa has remained substantially the same because it fills a need that never alters, a need which, because it is not material but psychological and ideological, is not subject to the influences of evolving societies and technologies.] ACKERMAN, James S. *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*. Princeton University Press, Washington, 1985.

2 Os projetos residenciais de Milton serão denominados cronologicamente seguindo a maneira do próprio arquiteto. Alguns dos projetos não foram edificados, em outros não foi possível realizar visita, sendo assim, esta é uma maneira eficiente de enumerá-los, pois, além das questões apontadas, procuramos desvincular o projeto ao nome do primeiro proprietário. O projeto da Casa 01 projetado no Estado do Espírito Santo, não foi

cuja seção aumenta de acordo com a solicitação do momento, estão dispostos em sua periferia. Estes pilares são constituídos por duas peças planas – moldadas em formas metálicas tal quais os painéis de parede – cuja sobreposição permite a peça tridimensional. No perímetro deste bloco compacto está disposta uma varanda que ora serve de espaço social, ora dá abrigo a veículos e que serve também como transição entre o corpo principal da casa e o volume anexo que configura área de serviços.

O mesmo sistema construtivo é empregado na **Casa 04** (1971), embora seu partido seja distinto. Neste projeto é possível identificar a preocupação que o arquiteto terá sempre de hierarquizar fluxos e espaços íntimos. A casa possui acesso de veículos e de pedestres consideravelmente separados e entre eles um volume de serviços. A área social é organizada no centro de duas alas de dormitórios, permitindo que a sala se integre à continuidade do terreno, onde nos fundos há uma área de lazer com piscina. Assim como na casa 02, quatro pilares nos cantos delimitam o perímetro da edificação e nas porções intermediárias elementos pré-fabricados servem de apoio às vigas transversais.

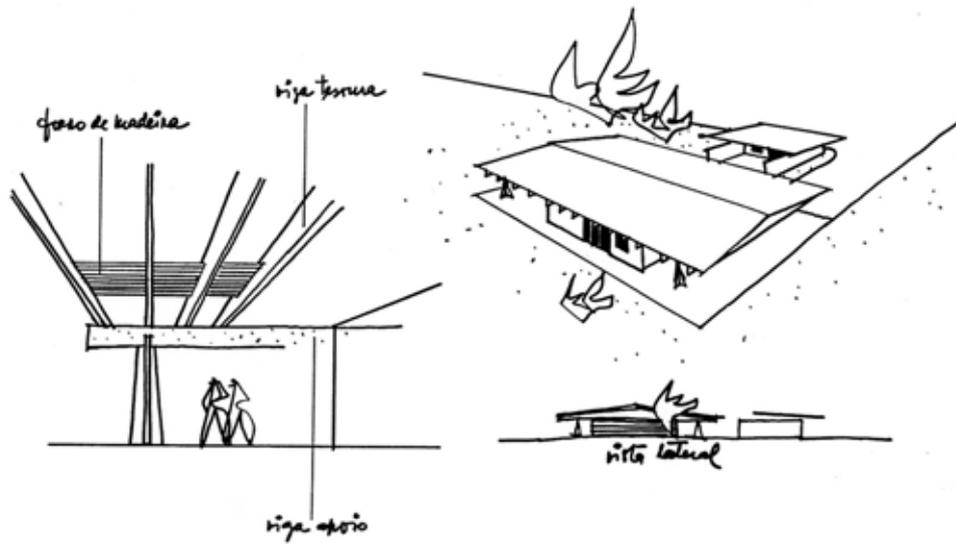
Na **Casa 06** percebe-se a introdução de uma nova concepção plástica em que há a valorização das empenas como delimitadoras das ambiências, ora definindo os espaços íntimos, ora revelando as áreas de convívio. A casa é constituída por três porções conectadas por um ambiente e uma estreita circulação. No primeiro estão dispostas áreas de serviço, no segundo atividades sociais e no terceiro os dormitórios. A estrutura de lajes nervuradas permite a planaridade do conjunto e a leitura concisa do objeto apesar da solução tripartida adotada. Apesar da simplicidade, sua volumetria não é convencional, o que pode ser observado em outras residências nas quais o arquiteto utiliza solução semelhante, mas com diferenças de nível e pavimentos.

A **Casa 08** (1973), segunda residência do arquiteto, constituída por uma caixa elevada posicionada no lote em considerável angulação com relação à linha frontal do lote. O tema do volume suspenso comparece aqui de maneira explícita e consistente, sendo esta uma idéia que permeou a produção de diferentes correntes da arquitetura brasileira, da arquitetura paulista, aos volumes mais concisos de Oscar Niemeyer. O tema comparece também na produção corbusiana com variações e encontra realização em alguns exemplares da obra de Mies Van der Rohe devido à elevada depuração formal. A Caixa elevada é um tipo proporcionado pela técnica e o ideário a ela atribuído possui diferentes extensões em cada contexto.

A residência do arquiteto está organizada em dois níveis bem marcados: no térreo, estão dispostas as áreas de convívio comum e de serviços, conjugadas às varandas externas e jardins; no pavimento superior encontram-se os dormitórios. A angulação formada pelo alinhamento da implantação com relação à testada do terreno, propicia uma área de garagem na primeira porção do lote, ficando a outra ocupada por um talude gramado que se eleva suavemente em direção à caixa. O acesso à residência é feito por uma fresta entre este talude e o corpo da edificação e se conecta diretamente com a sala, onde panos de vidro oferecem a generosa comunicação com os jardins. É uma solução consistente que gera ambientes introvertidos reforçados pela materialidade da caixa elevada, composta por aberturas regulares tanto na fachada de acesso quanto na posterior. Este volume se apóia nas paredes que delimitam o espaço do pavimento térreo, que na ala social, funcionam também como arrimos.

apresentado devido à falta de material gráfico, assim como os projetos da Casa 05 e da Casa 15.

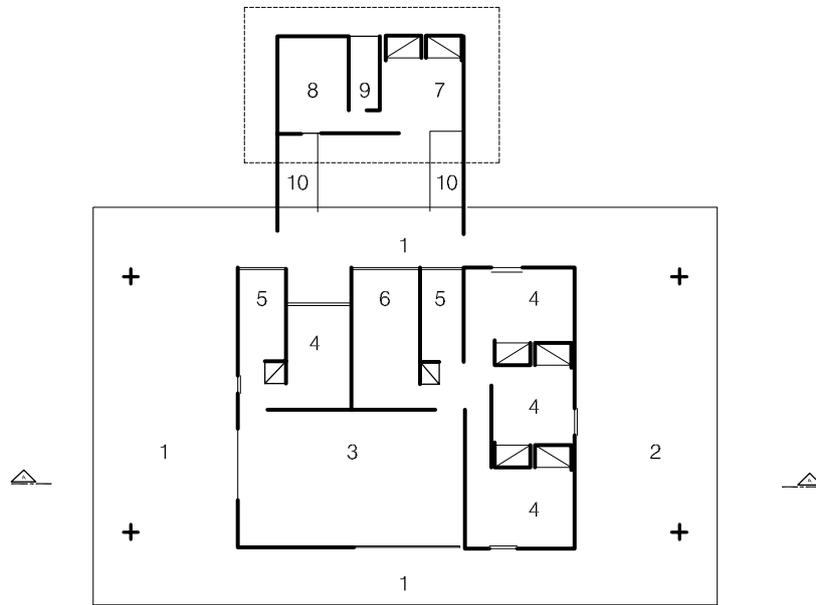
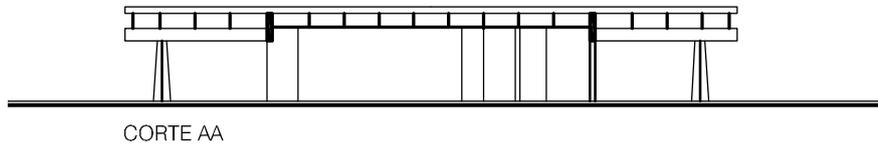
Casa 02
1970



Fonte: acervo pessoal Milton Ramos



Fonte: acervo pessoal Milton Ramos



PLANTA

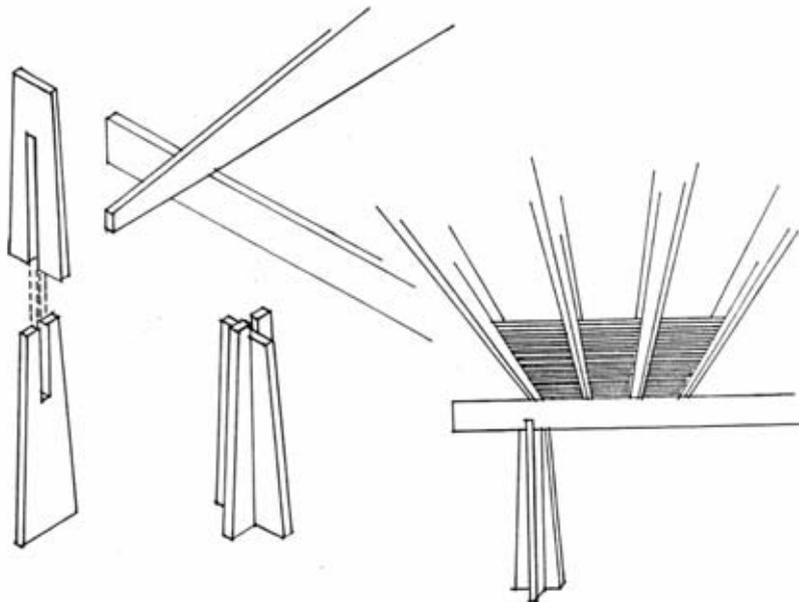
0 ————— 5

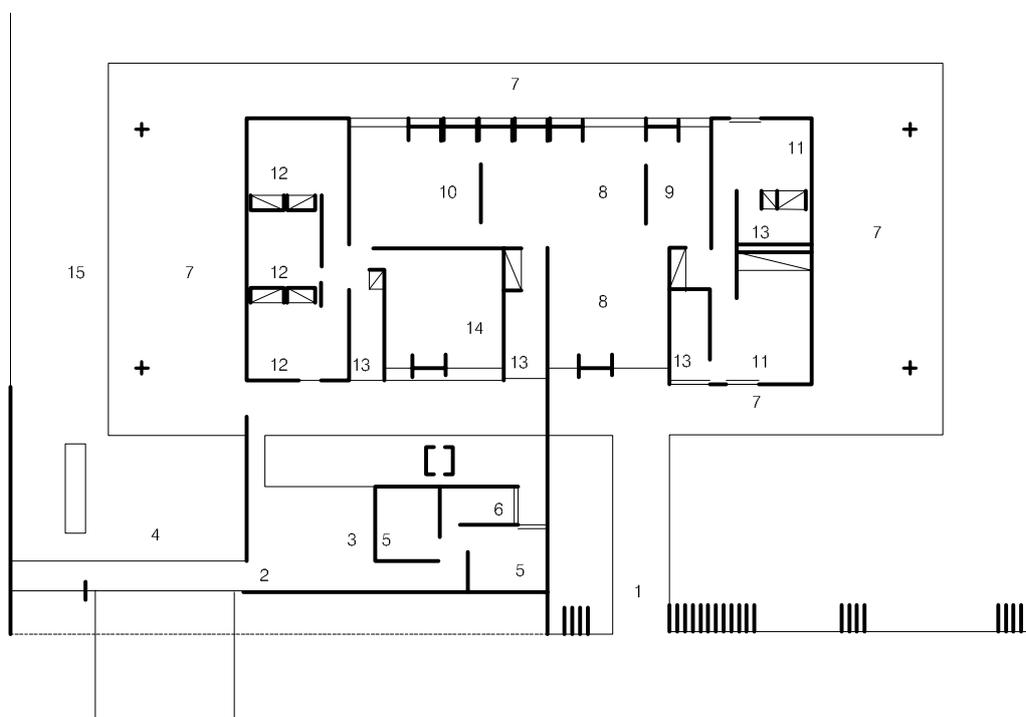
- | | |
|--------------------|----------------------------|
| 1. varanda coberta | 8. dormitório de empregada |
| 2. garagem | 9. banheiro de empregada |
| 3. sala | 10. jardim |
| 4. dormitório | |
| 5. banheiro | |
| 6. cozinha | |
| 7. área de serviço | |

Casa 04
1971



Fonte: acervo pessoal Milton Ramos



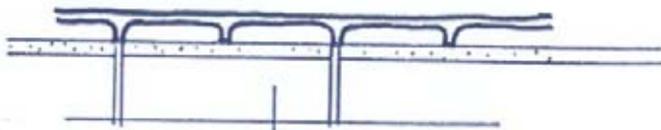
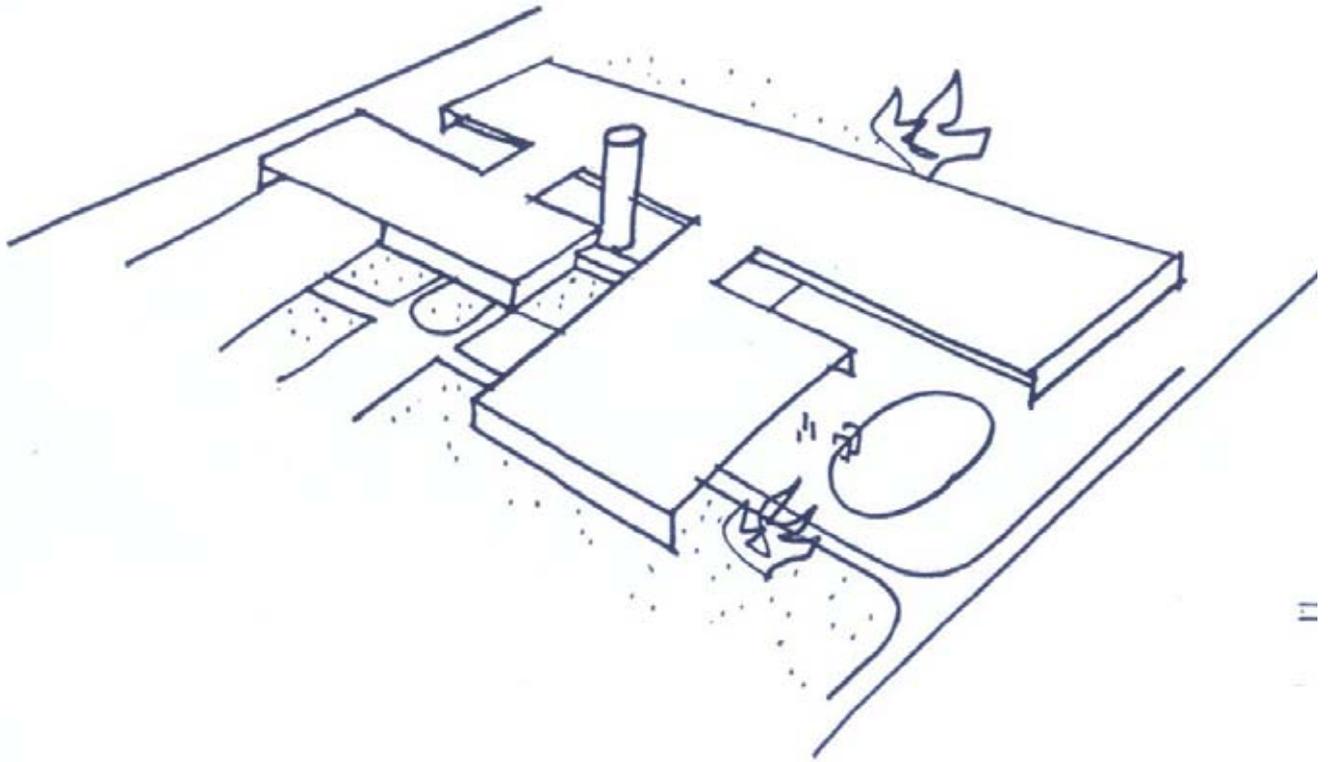


- 1. entrada social
- 2. entrada de serviço
- 3. área de serviço
- 4. garagem
- 5. dormitório de empregada
- 6. banheiro de empregada
- 7. varanda coberta
- 8. estar
- 9. estar íntimo
- 10. refeições
- 11. suíte
- 12. dormitório
- 13. banheiro
- 14. cozinha
- 15. jardim

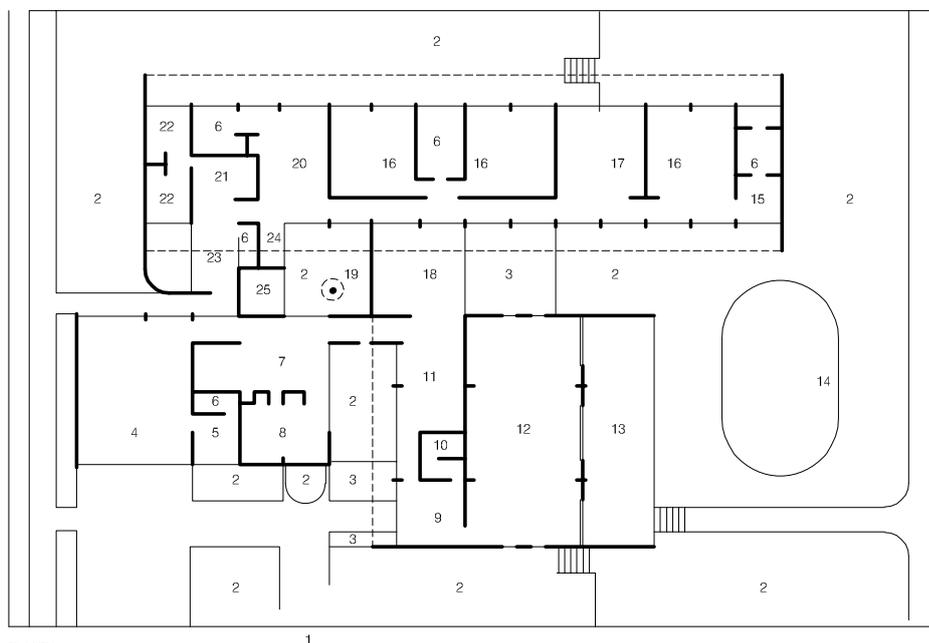
PLANTA

0 5

Casa 06
1972



concepção estrutural



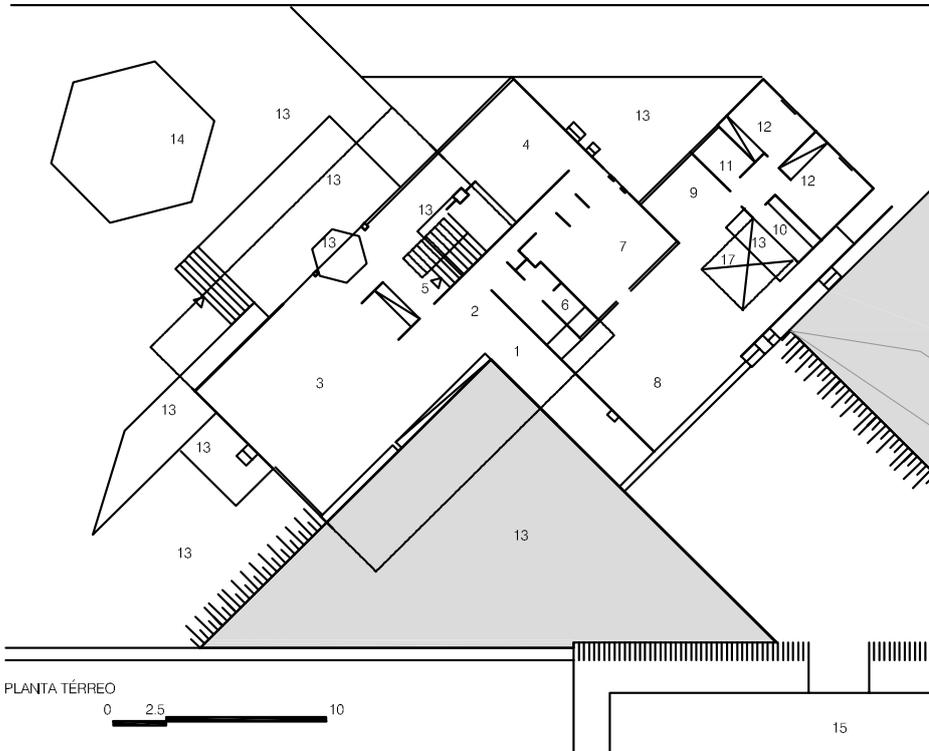
PLANTA
0 10

- 1. acesso
- 2. jardim
- 3. lâmina d'água
- 4. garagem
- 5. dormitório de motorista
- 6. banheiro privativo
- 7. bar/copa
- 8. cozinha
- 9. hall de entrada
- 10. banheiro social
- 11. refeições
- 12. música e estar
- 13. varanda
- 14. piscina
- 15. closet
- 16. dormitório
- 17. estar íntimo
- 18. jogos
- 19. reservatório de água
- 20. dormitório de hóspede
- 21. lavanderia
- 22. dormitório de empregada
- 23. área de serviço
- 24. depósito
- 25. despensa

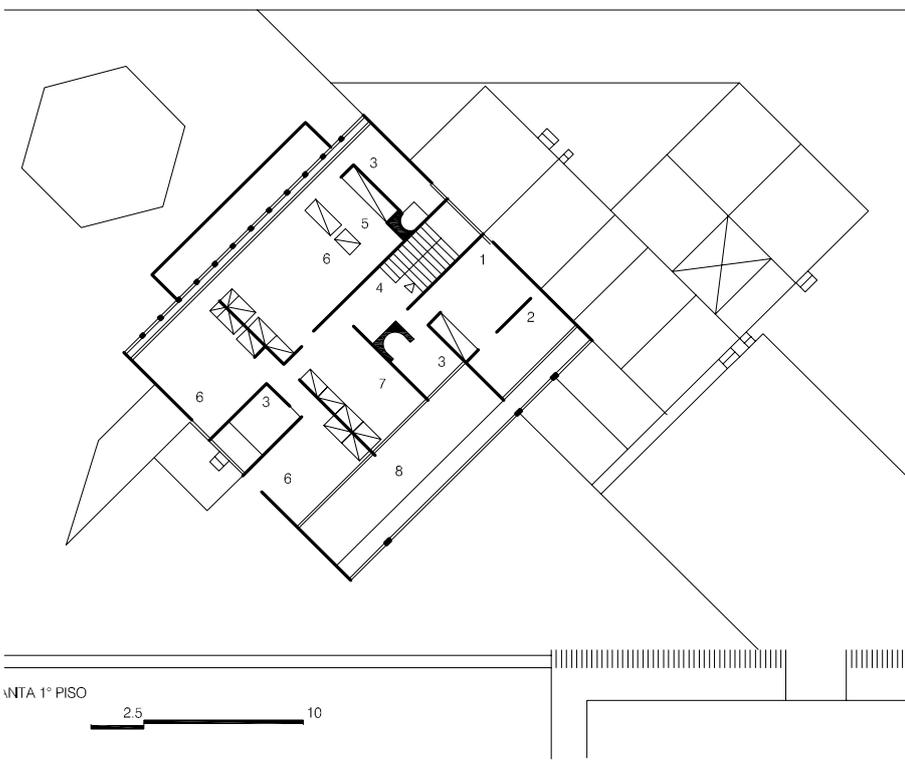
Casa 08
1972



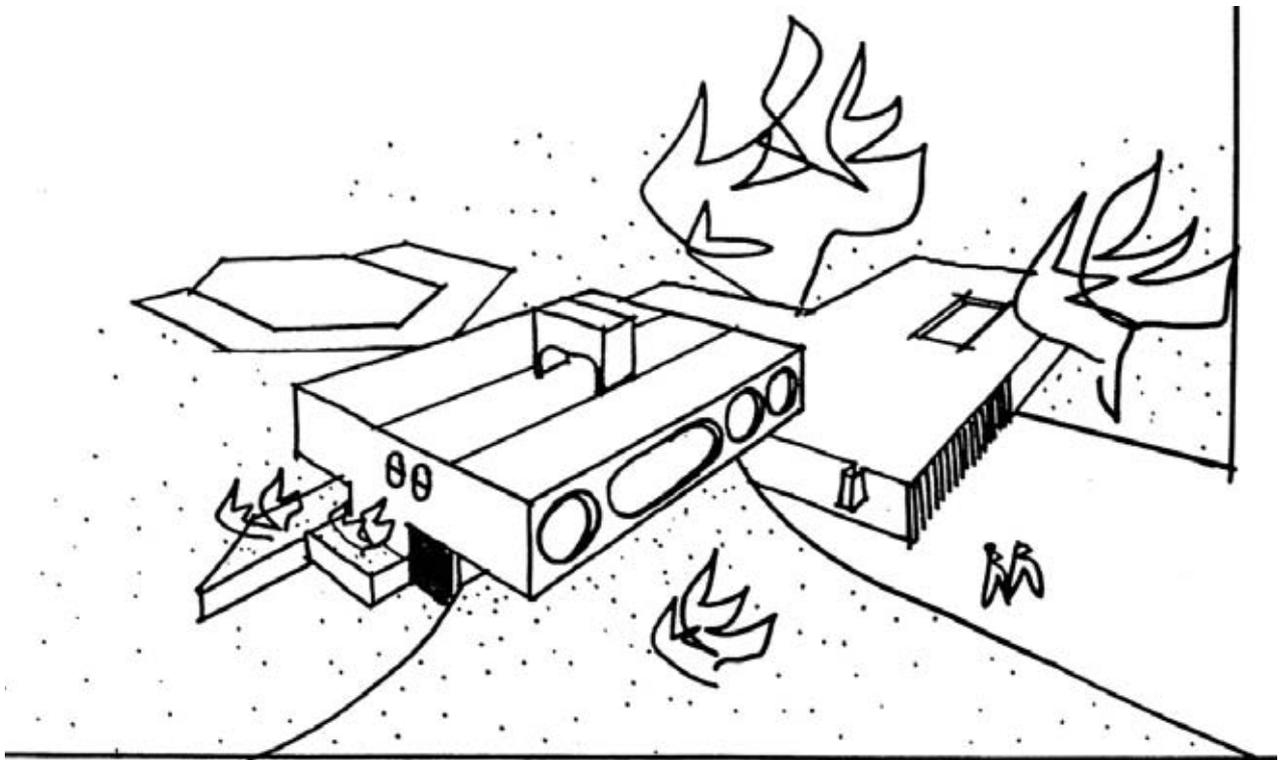
Foto: Joana França, 2002



- 1. entrada social
- 2. vestíbulo
- 3. estar
- 4. refeições
- 5. escada
- 6. banheiro social
- 7. cozinha
- 8. garagem
- 9. lavanderia
- 10. despensa
- 11. banheiro de empregada
- 12. dormitório de empregada
- 13. jardim
- 14. piscina
- 15. via de acesso
- 16. entrada de serviço
- 17. área de serviço
- 18. varanda



- 1. dormitório de hóspedes
- 2. estar
- 3. banheiro
- 4. escada
- 5. closet
- 6. dormitório
- 7. estar íntimo
- 8. varanda



O método construtivo na obra de Milton Ramos comparece não apenas enquanto sistema, mas também como fisionomia, dado o rigor no arranjo e complementaridade entre as partes, como meio se de alcançar uma síntese. Neste projeto de sua segunda residência o plano superior ganha integridade por meio do trabalho de forro: o arquiteto tira partido das vigas por meio de um forro de madeira posicionado de forma a deixar explícito o ritmo das peças estruturais. Esta solução encontra precedentes no Itamaraty, em que dada a opção por deixar à mostra as vigas do plano de cobertura, estas participam da solução plástica graças ao desenho variável da seção horizontal que varia à medida que se aproxima dos pilares. Este e outros exemplos – como os edifícios de Serviços Gerais do campus da UnB – mostram a presença da pré-fabricação não só do ponto de vista construtivo, mas como referência para dar tratamento às superfícies e como forma de explicitar um sistema racional e coerente de concepção estrutural.

A **Casa 09** também de 1973 – publicada na revista projeto em 1978 com o nome de Residência A.A. – reitera o tema do volume sobre talude gramado. A implantação se dá no mesmo alinhamento do lote e seu corpo quase cúbico apresenta-se ao observador de maneira sintética. Sua organização se dá por meio de um perímetro edificado que ocupa toda a extensão transversal do terreno e que pode ser dividido em três zonas: na primeira estão dispostas áreas de serviço e garagem; na porção intermediária, sob o volume elevado, amplo estar social e varanda no térreo, e dormitórios no nível superior; na porção oposta à garagem, piscina e jardins. Os acessos ocorrem nos intervalos entre os planos gramados que aparecem aqui em função da possibilidade de delimitar as áreas íntimas da casa do que pela necessidade de conjugação entre níveis distintos. O volume em concreto aparente possui empenas laterais cegas, enquanto que as fachadas voltadas para a rua e para os fundos do terreno são inclinadas e vazadas, com recuo sombreado onde se encontram as esquadrias.

Com semelhante trabalho de terreno, no sentido de criar uma topografia própria, para o funcionamento de diferentes setores da residência, a **Casa 10** (1973) também apresenta bipartição no eixo vertical, embora sua distribuição em planta seja menos compacta, reinserindo uma solução semelhante à da **Casa 06**: setores conectados por espaços e circulações e delimitados por empenas apoiadas sobre o solo. Percebe-se aqui também o mesmo jogo de introspecção e exterioridade garantida pelo arranjo funcional e volumétrico. A **Casa 07** (1972) demonstra o domínio de diversos aspectos de realização construtiva, pois, foram realizadas a partir dos painéis de parede empregados na construção do Bloco R2, executado pela Construtora Rabelo em 1969. A residência é composta basicamente por planos que lhe delimitam cômodos em todos os planos. A cobertura possui pouca inclinação, mas não a ponto de se fazer imperceptível, sobreleva-se ao plano de laje/forro sobre o qual se assenta.

Posturas criativas alternam-se em diferentes momentos da obra de Milton Ramos, comparecendo em maior ou menor intensidade em cada exemplar. Nestes ensaios de possibilidades, prevalece o uso do concreto por meio de lajes nervuradas, estruturas delgadas, estruturas de fachada e soluções técnicas como arrimos. Também os elementos de circulação ganham notória importância compositiva, sendo por vezes afastados do corpo edificado. A **Casa 11**(1974) pode ser lida como um grande plano em concreto apoiado sob paredes portantes. O volume é compacto e a distribuição é feita a partir de um eixo longitudinal, de

um lado atividades sociais e de serviço, de outro os quartos perfilados. Como particularidade, tem-se que o hall de acesso está posicionado na porção intermediária do grande plano superior da forma a se reduzir o percurso para cada um dos setores.

A **Casa 12** do mesmo ano de sua antecessora reitera a concepção a partir de um volume elevado, embora o faça em conjugação com um térreo vedado por um sólido volume. Aqui pode-se perceber com clareza uma constante de sua obra: o tratamento das aberturas por meio de diversas formas geométricas. Este ornamento será repetidamente integrado às superfícies das obras de Milton.

A **Casa 13** (1975) apresenta semelhanças com as obras descritas acima, quanto à implantação, no entanto, o volume em caixa suspenso ocupa perpendicularmente quase toda a extensão transversal do terreno, deixando o espaço do jardim à ocupação da área de lazer.

“Procuramos sempre privatizar os espaços internos de intimidade das visuais externas, com base no recurso oferecido pelo terreno natural e ao mesmo tempo unir visualmente o variado espaço interno. Externamente adotamos como acabamento a argamassa pitada de branco e concreto aparente. Internamente, argamassa pintada, madeira, laminado plástico e mármore bege da Bahia.”³

A esta volumetria pura e concisa conjuga-se a ‘topografia artificial’ criada para dar a devida diferenciação de funções. Ao volume principal da residência, soma-se uma laje que abriga, além da garagem, cômodos de serviços e um bar. Este corpo inferior embora mais extenso e recortado por jardins, não se mostra compartimentado, prevalece apenas a linha contínua da laje delimitando os espaços de convívio. As empenas laterais são menores e possuem aberturas recuadas, em toda sua extensão. As empenas maiores são opacas, com aberturas geométricas dispostas de acordo com a necessidade do ambiente.

A **Casa 14** (1976) repete esse mesmo princípio de organização e possui como característica distintiva os taludes gramados. Ao volume elevado da casa soma-se um volume sobre o piso para as áreas de estar e uma forma escultórica que abriga o volume da caixa d’água. A **Casa 16** (1978) possui alguns elementos de organização espacial semelhante às antecessoras, no entanto releva um novo aspecto ao tratamento de superfícies. No lugar dos planos em concreto e argamassa, as paredes brancas contracenam com alvenaria aparente, e a estrutura de cobertura fica sob a telha, deixando-a aparente. O volume da garagem e serviços possui uma característica semelhante à da **Casa 13**, um recorte na laje, contém um jardim sobre o qual está posicionado um reservatório elevado, um prisma girado em 45° com relação ao volume da residência.

Duas das casas apresentadas nessa seqüência foram executadas de forma praticamente idêntica a pedido de amigos dos clientes. A **Casa 17** (1979) possui três versões de mesmo partido e programa, com poucas variações no paisagismo, e a **Casa 18** do mesmo ano possui duas versões iguais. Com relação a esta é importante salientar as ressalvas feitas pelo arquiteto com relação aos pedidos, pois, por estarem em locais próximos, mas com orientações distintas, demandariam certos cuidados de modo a possuírem uma mesma feição. A **Casa 17** é constituída por dois planos de cobertura sobre pilares e planos de parede que ora ultrapassam seus limites retangulares, configurando jardins. A **Casa 18** é de aparência

3 Memória de projeto do arquiteto publicada na Revista Módulo nº 70, maio de 1982, p. 78

robusta, um volume branco elevado sobre talude em grama, recortado por aberturas longitudinais. Assim como em outros projetos, o plano de grama possui um desenho curvo em direção ao corpo edificado, no entanto, este se faz menos perceptível neste projeto, em função da proximidade com a divisa frontal do lote e da opacidade dos planos murados.

Percebemos nestes projetos dois tipos muito distintos. O primeiro se caracteriza pela estrutura de cobertura sobre pilares e planos de parede que definem visuais e aberturas, tanto quanto concentram espaços de privacidade. O segundo pode ser descrito como caixa elevada, sob a qual estão dispostas as atividades de diversas maneiras, dependendo do trabalho de topografia criado. Em todos encontramos elementos característicos: aberturas geometrizadas, volumes escultóricos verticais apensos ao corpo principal, lajes sinuosas recortadas delimitando jardins; o mesmo se dá com outros elementos, como escadas, bancos, passarelas e amplos patamares. Cada superfície do edifício recebe um tratamento diferenciado quanto ao uso, isolamento, inserção no entorno imediato e contexto urbano, cores, materiais e trabalho de aberturas. A **Casa 19** (1982) apresenta grande parte destes elementos; ergue-se com relação ao nível da rua por meio da diferença de nível, possui organização bipartida entre térreo a pavimento superior. No primeiro pavimento, ambientes sociais e serviços, acima desse, os quartos dispostos numa planta quadrada e separados por varandas e circulação.

Domínio de Soluções

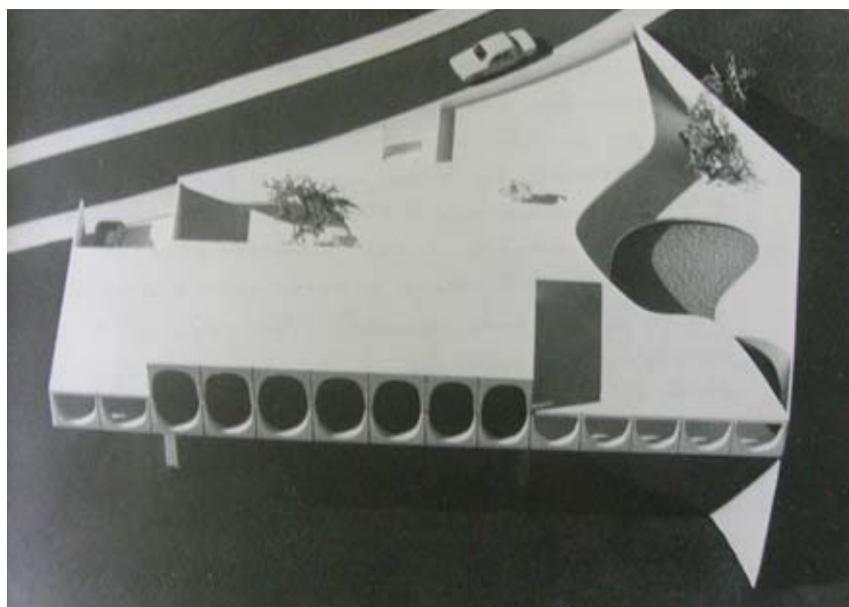
Ao analisarmos as diversas soluções que somadas e integradas darão origem ao projeto de cada uma das residências projetadas por Milton Ramos, percebemos que estas se repetem, em adaptações dimensionais e programáticas nos seus diversos projetos. Estas relações tanto dizem respeito aos trajetos e percursos lançados, como nas disposições e arranjos que lhe conferem ordem espacial. As residências são dotadas de um sistema de gradação entre exterior e interior, no qual se percebem nuances de separação entre trechos construídos. Os interiores são sempre resguardados como local de convívio íntimo, fato que se efetua em estreita relação com as condicionantes espaciais do lote. No projeto da **Casa 02**, esta relação é menos abrupta, condicionada apenas pelo cuidado na disposição das aberturas nos setores íntimos, fato que se justifica pela situação do objeto construído em lote extenso, sem conexão visual mais imediata com a rua. Em outras residências, efetua-se um jogo entre paisagem e geometria, caso que podem bem ser exemplificado na **Casa 13**, em que uma grande empena branca conjugada de maneira sóbria e rigorosa ao talude gramado, efetua a devida separação entre ambientes públicos e privados. No projeto para a **Casa 06**, essas soluções são explicitadas pela articulação entre empenas num raciocínio plástico e ideal que se põe a par da integração entre ambientes, procurando orientações mais favoráveis aos generosos planos de abertura, em conformidade com o funcionamento da casa.

Estas soluções podem, pois, serem sintetizadas em tipos específicos de arranjos espaciais: o abrigo, ou tipo pavilhonar, que pode ser caracterizado pela síntese de sua forma; a caixa elevada, sobre pilotis ou taludes gramados; e o tipo de empenas opostas, ou de abrigos articulados. Em cada um desses raciocínios simples, percebemos uma íntima relação de conformidade com o espaço construído. A estas soluções tipológicas somam-se soluções de estrutura que se realizam de maneira sintética. Nas casas pré-fabricadas, as peças estruturais são arrançadas num encaixe preciso entre partes e por vezes possibilitam que sejam

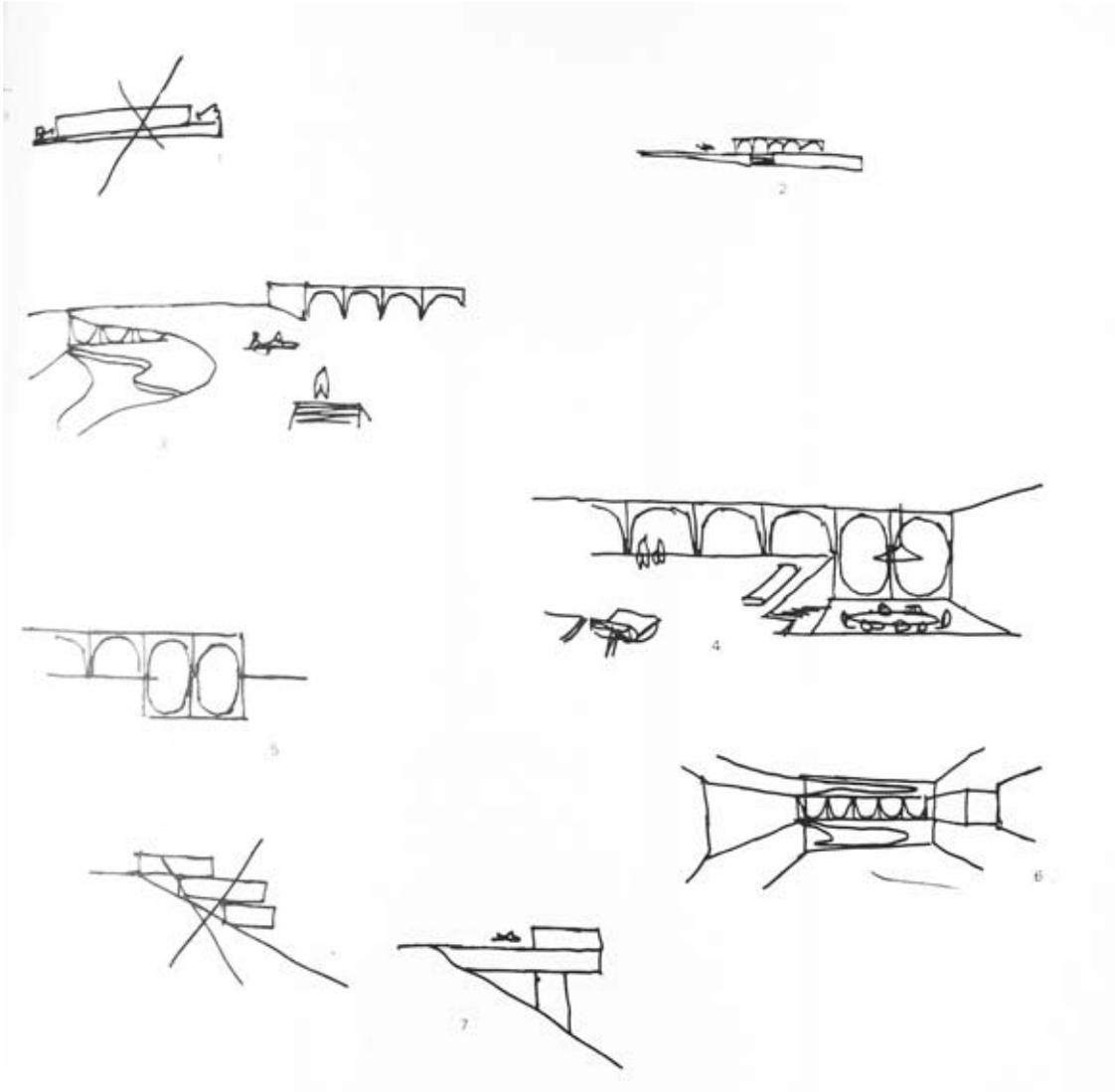
somadas a elas acabamentos – como forros, armários em nichos – ou mesmo conjuntos de instalações. A estrutura se faz protagonista sem que dela se tire partido pelo grande dimensionamento de peças ou vão.

Os vãos sob as casas do tipo caixa elevados não são realizados com forma de se definir um espaço aberto e desimpedido, são na verdade espaços delimitados por superfícies portantes que se exteriorizam em direção ao interior descoberto das residências, permitindo a contigüidade entre ambientes, sendo que a circulação se dá entre os mesmos, com pouca ocorrência de corredores confinados. Estes, quando existem, são dispostos de tal forma que os trajetos se façam reduzidos e otimizados. Nas casas em cobertura única, do tipo abrigo, a estrutura comparece de maneira mais pronunciada, ora estabelecem delimitações intelectivas, como nos quatro cantos da **Casa 02** e da **Casa 04**, ora são o único elemento de expressividade plástica mais consistente, caso da cobertura cadenciada da **Casa 11**. Nas casas do tipo abrigos articulados a consistência plástica se efetua pela assertividade técnica, pois, a delimitação dos blocos se dá antes pelas fitas que, emergindo do chão, realizam trajeto perimetral em torno dos cômodos, do que pelas vedações verticais, estas, ficam recuadas nos ambientes em sombra configurados por essas grandes peças estruturais. Caso da **Casa 06** e da **Casa 10**, de semelhante arranjo entre ambientes e circulações.

As aproximações feitas à maneira de Milton Ramos dispor e organizar o conjunto de seus ambientes é importante para que possamos observar melhor o trabalho do arquiteto em torno de um único tema, a Casa, procurando identificar a permanência e identidade entre determinadas concepções.



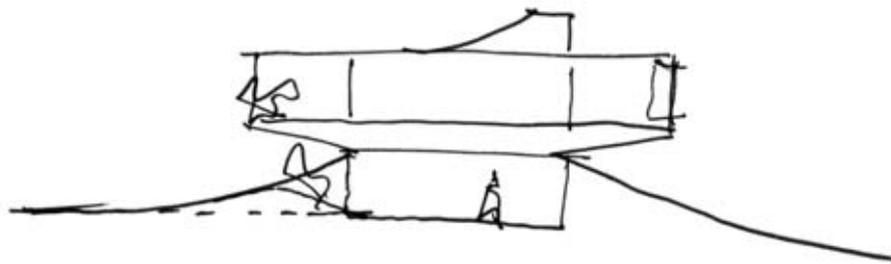
Nesta e na página ao lado. Residência JJ. Rio de Janeiro, RJ de Oscar Niemeyer. Podemos perceber neste exemplar uma série de semelhanças propositivas entre os arquitetos. Fonte: Revista Módulo nº 49, 1978, pp.66-67.

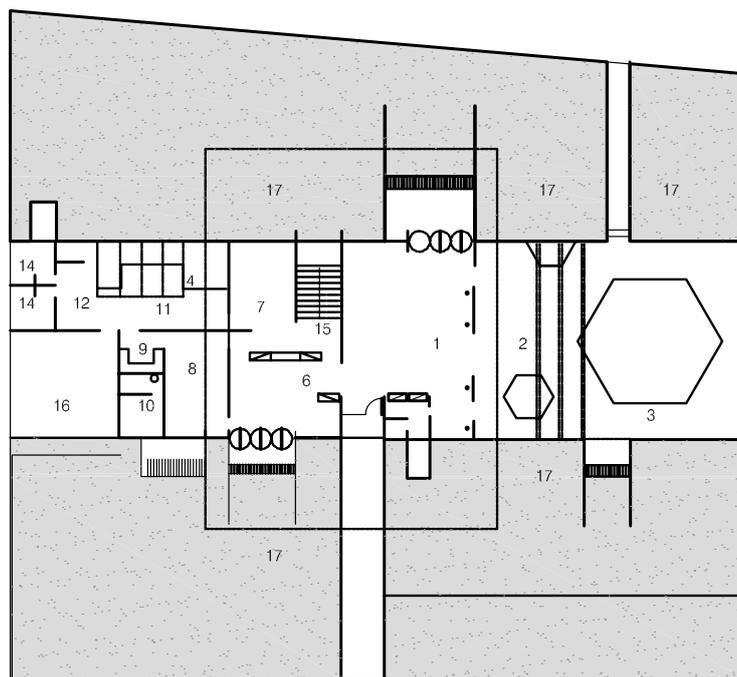


Casa 09
1972



Foto: Joana França, 2002





- pavimento térreo
1. estar
 2. varanda coberta
 3. piscina
 4. jardim
 5. toilette social
 6. sala de refeições social
 7. sala de refeições íntima
 8. cozinha
 9. despensa
 10. apartamento de motorista
 11. área de serviço
 12. lavanderia
 13. banheiro de empregada
 14. quarto de empregada
 15. escada
 16. garagem
 17. grama

PLANTA TÉRREO

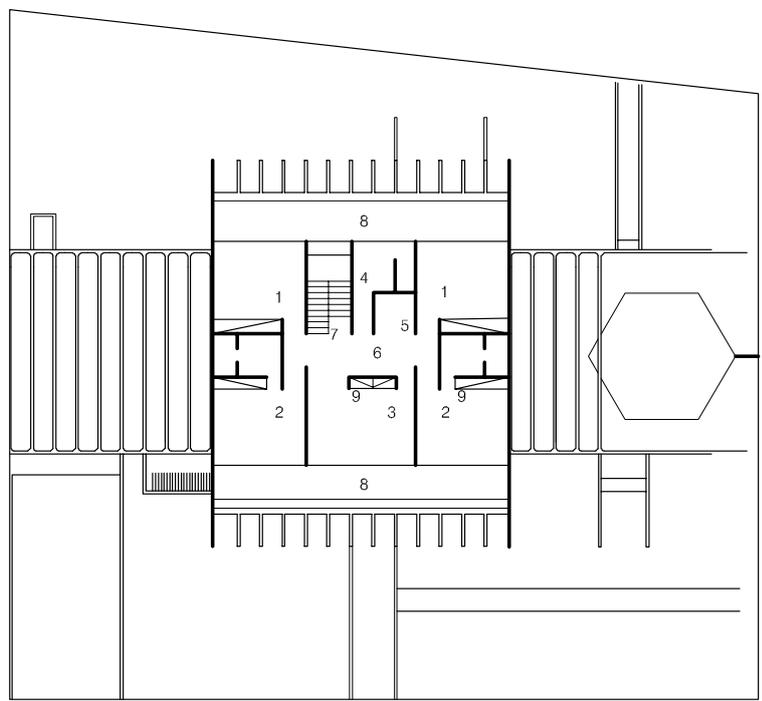




Foto: Joana França, 2002



Foto: Joana França, 2002

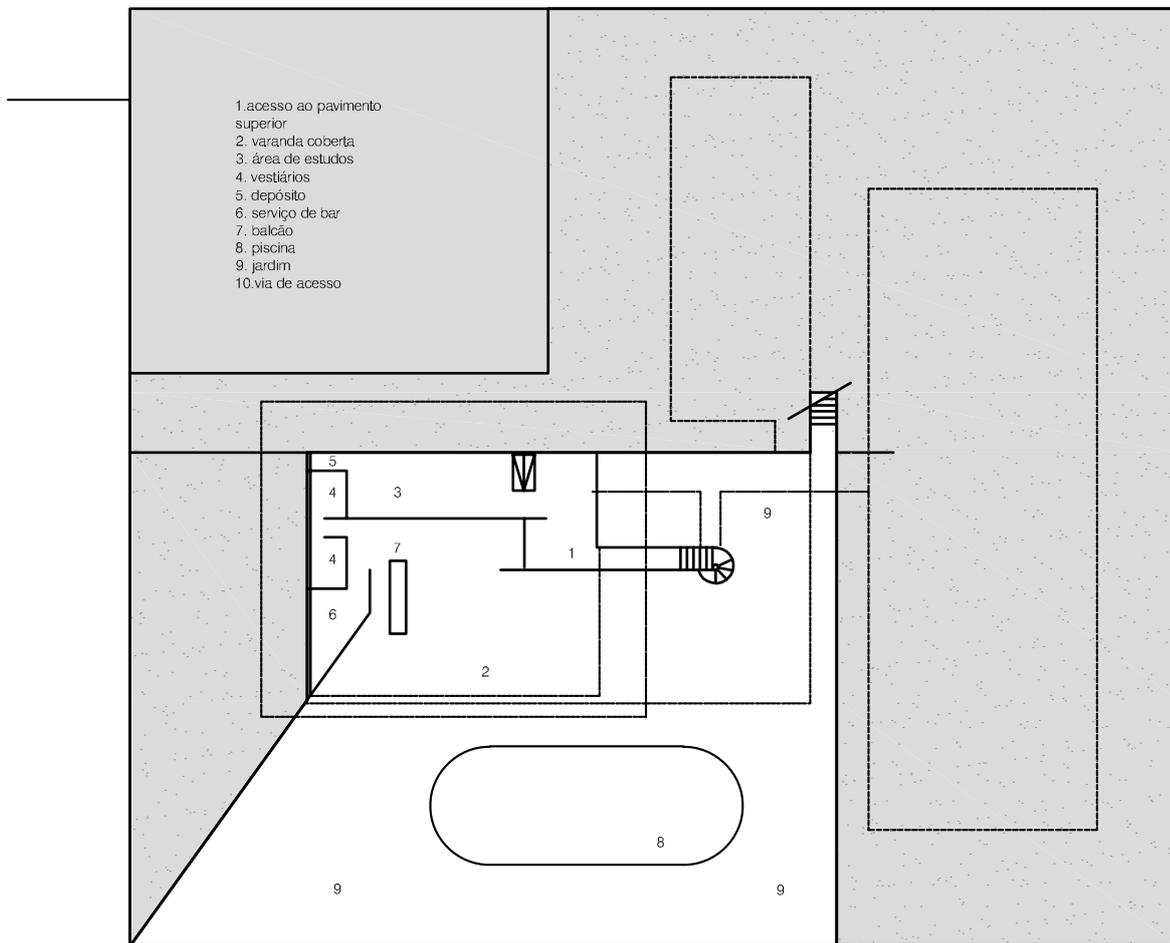


- pavimento superior
- 1. dormitório
 - 2. suite
 - 3. sala de estar íntima
 - 4. banheiro
 - 5. copa
 - 6. circulação
 - 7. escada
 - 8. varanda
 - 9. armário

PLANTA 1º PISO

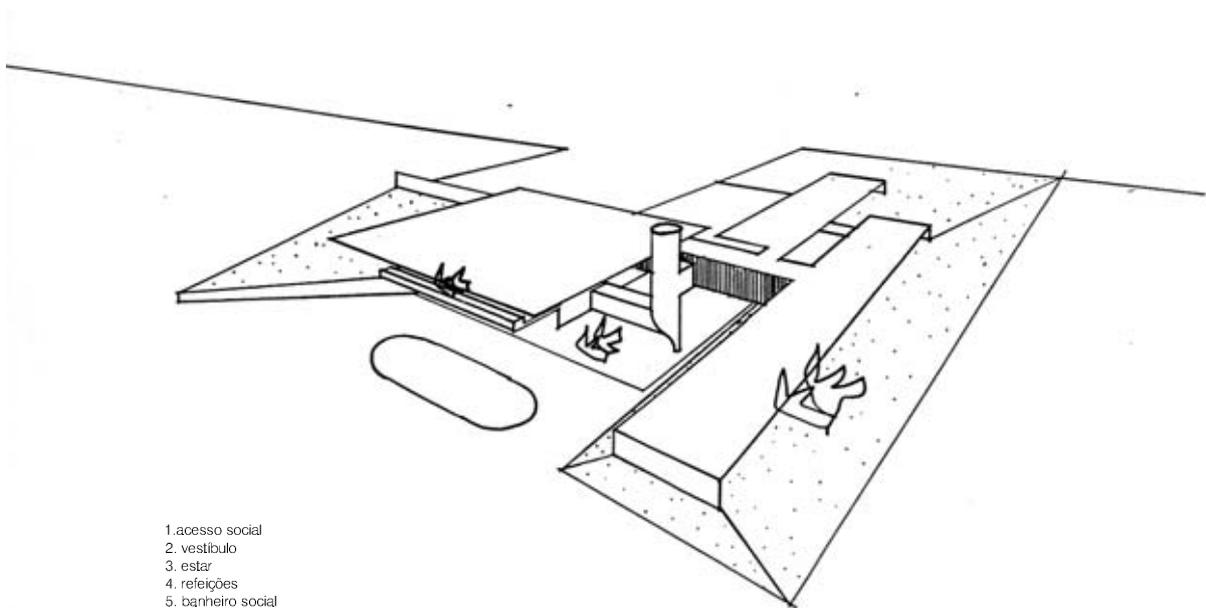


Casa 10
1973

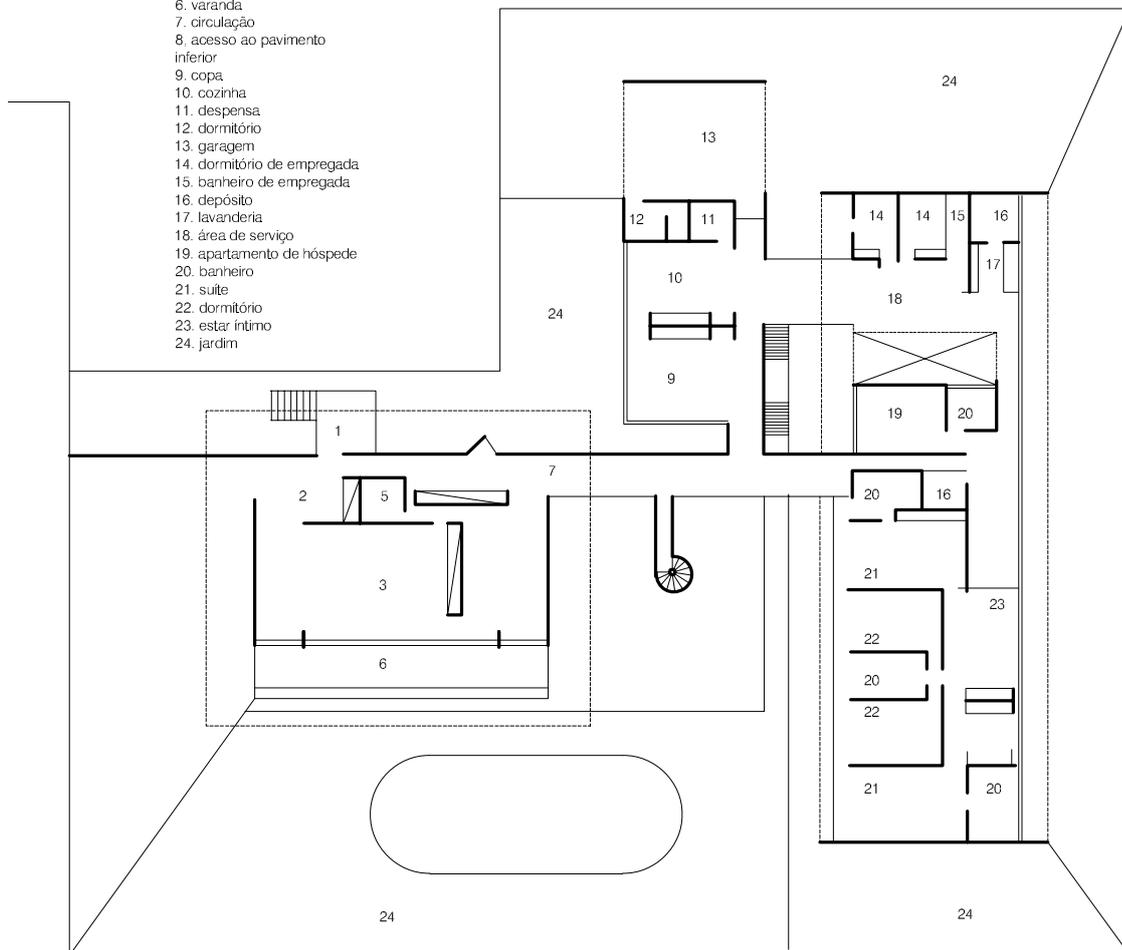


PLANTA TÉREO





- 1. acesso social
- 2. vestíbulo
- 3. estar
- 4. refeições
- 5. banheiro social
- 6. varanda
- 7. circulação
- 8. acesso ao pavimento inferior
- 9. copa
- 10. cozinha
- 11. despensa
- 12. dormitório
- 13. garagem
- 14. dormitório de empregada
- 15. banheiro de empregada
- 16. depósito
- 17. lavanderia
- 18. área de serviço
- 19. apartamento de hóspede
- 20. banheiro
- 21. suite
- 22. dormitório
- 23. estar íntimo
- 24. jardim



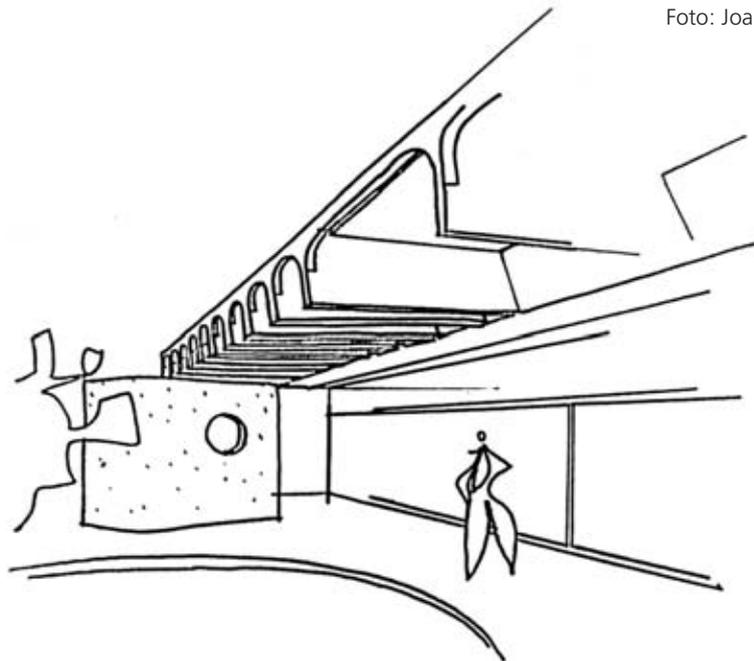
PLANTA SUPERIOR

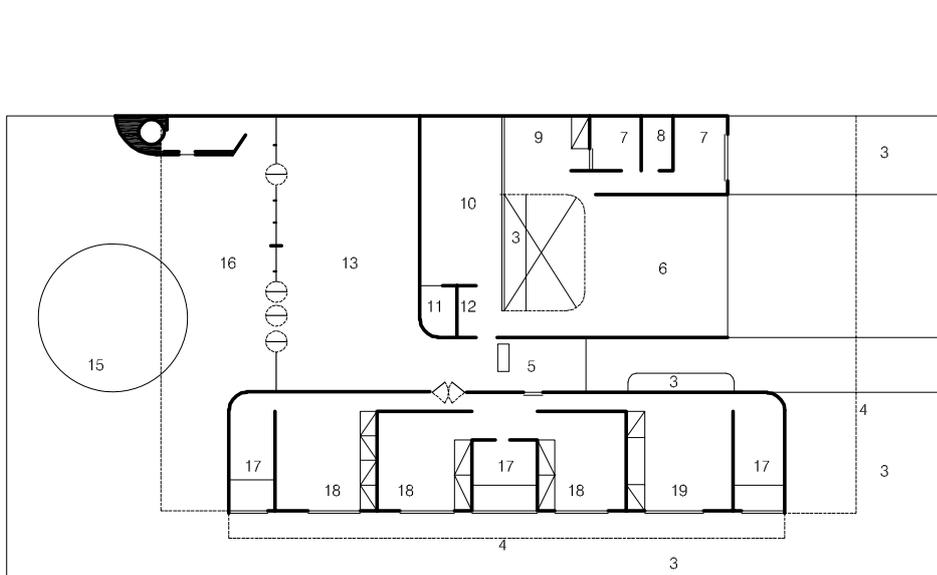
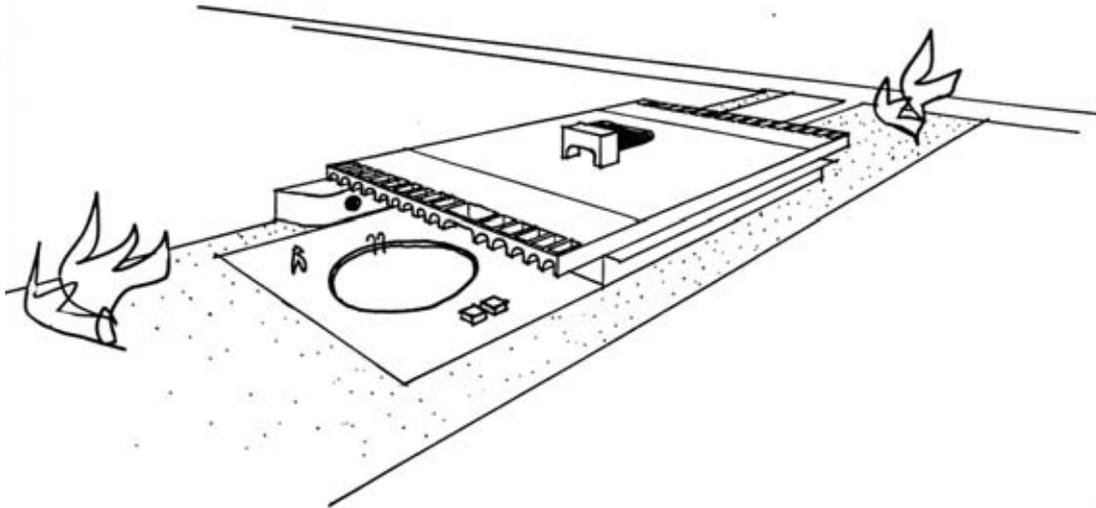


Casa 11
1974



Foto: Joana França, 2002



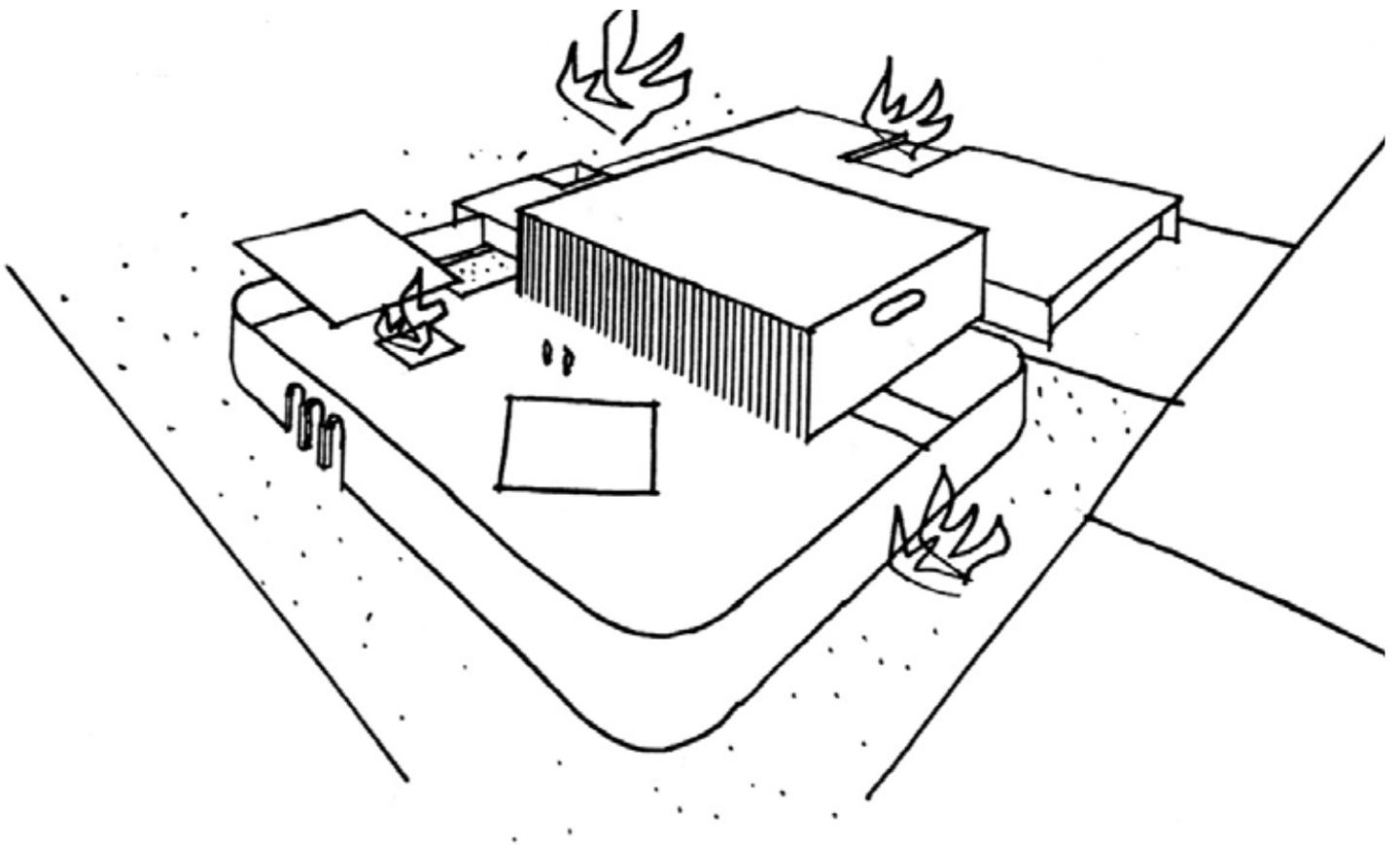


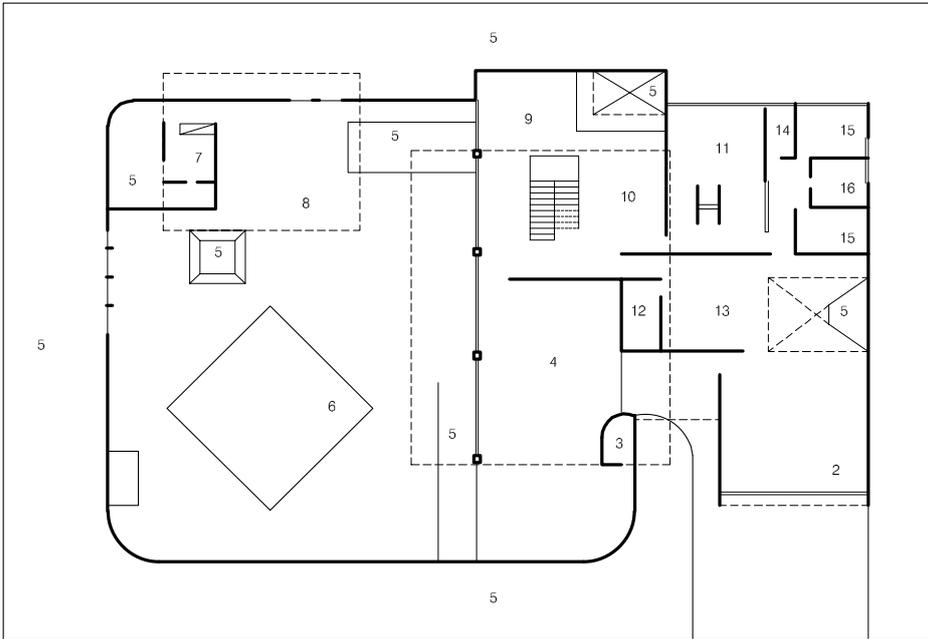
1. via de acesso
2. passeio
3. jardim
4. projeção da cobertura
5. hall de entrada
6. garagem
7. dormitório
8. banheiro de empregada
9. lavanderia
10. copa/cozinha
11. despensa
12. serviço de bar
13. estar social
14. vestiário da piscina
15. piscina
16. varanda coberta
17. banheiro
18. dormitório
19. estar íntimo

PLANTA TÉREO

0 2.5 10

Casa 12
1974

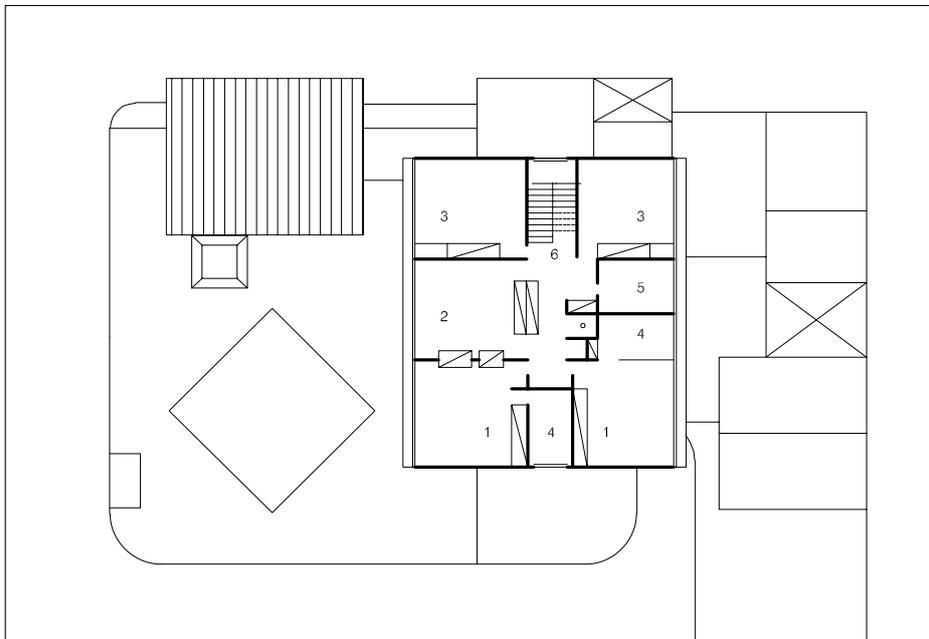




- pavimento térreo
1. via de acesso
 2. garagem
 3. banheiro social
 4. estar
 5. jardim
 6. piscina
 7. banheiro/vestiário
 8. pergolado
 9. escritório
 10. refeições
 11. cozinha
 12. depósito
 13. área de serviço
 14. banheiro de empregada
 15. dormitório de empregada
 16. despensa

PLANTA TÉRREO

0 2,5 10

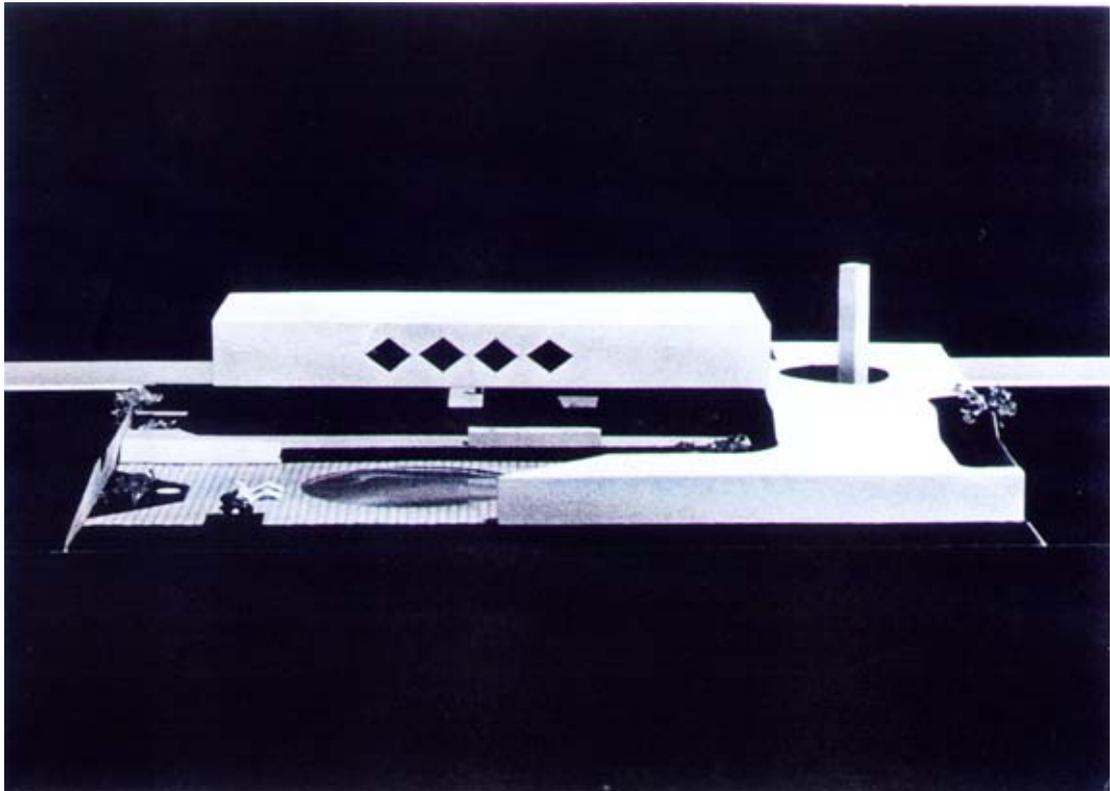


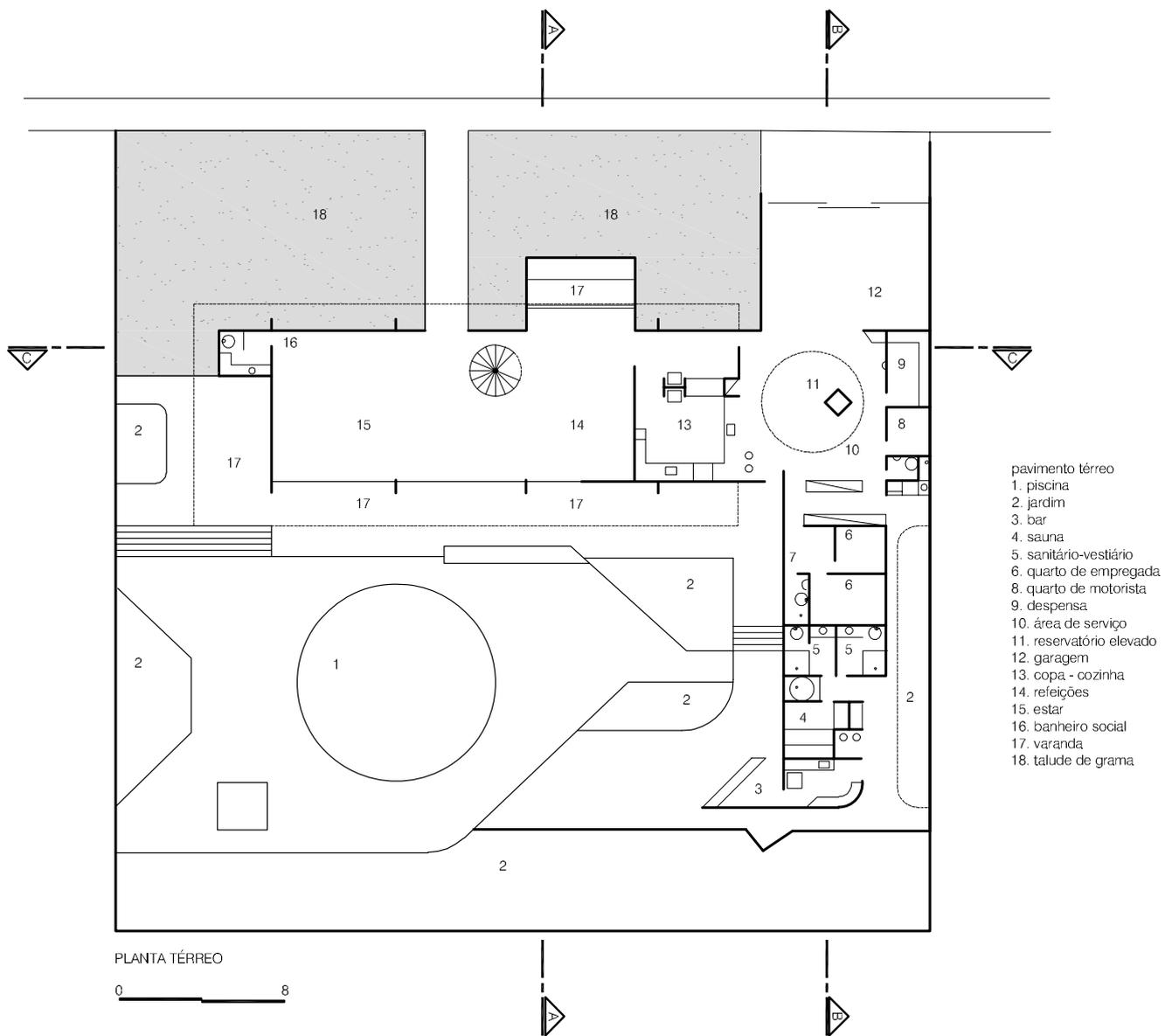
- pavimento superior
1. suíte
 2. estar íntimo
 3. dormitório
 4. banheiro suíte
 5. banheiro
 6. escada

PLANTA 1º PISO

0 2,5 10

Casa 13
1975





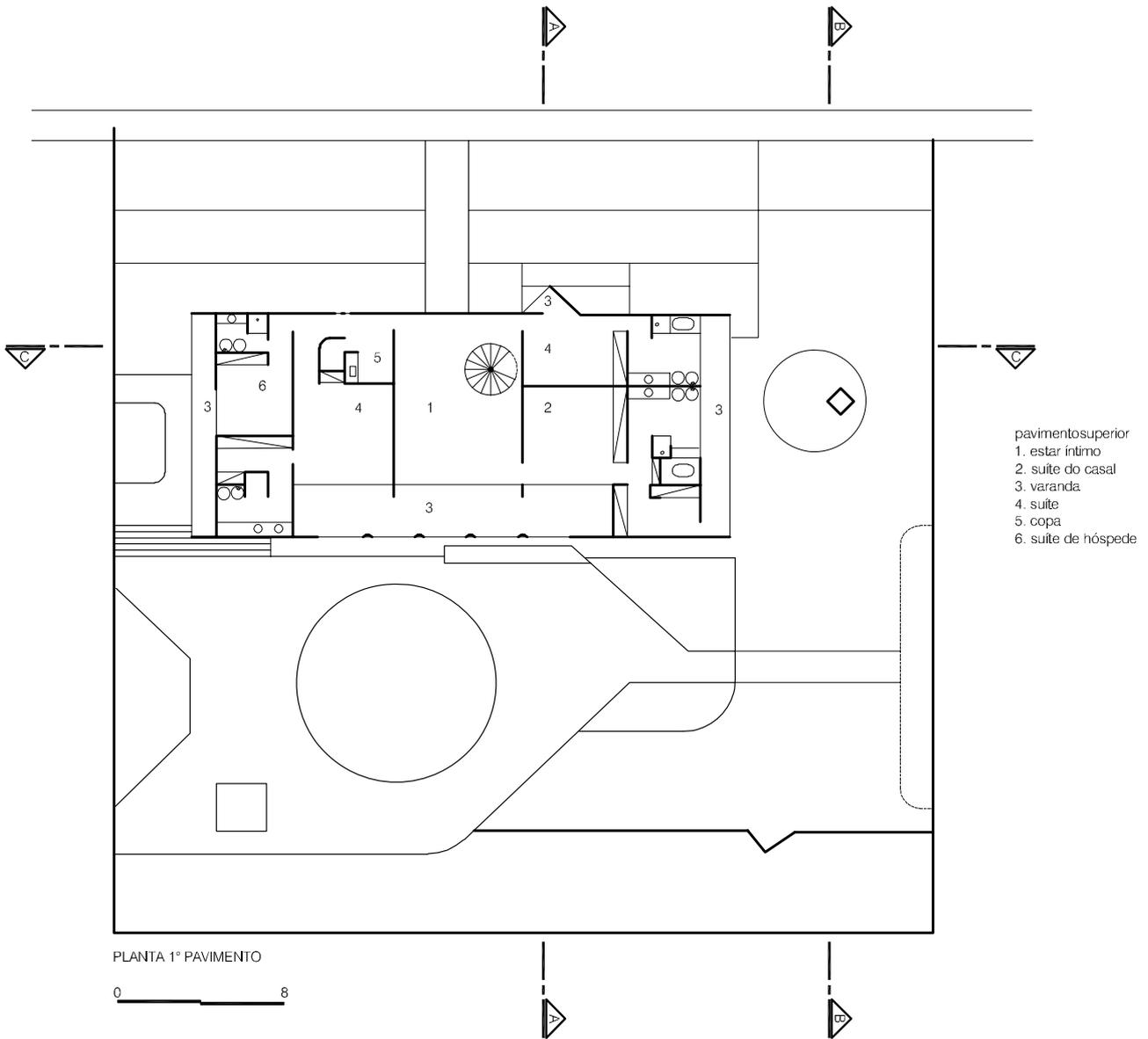
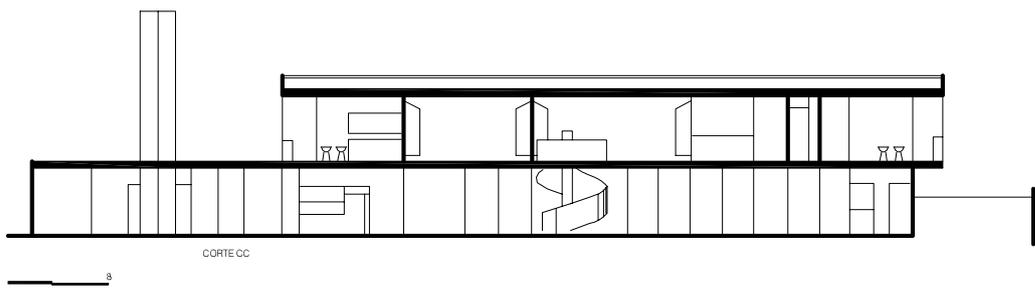
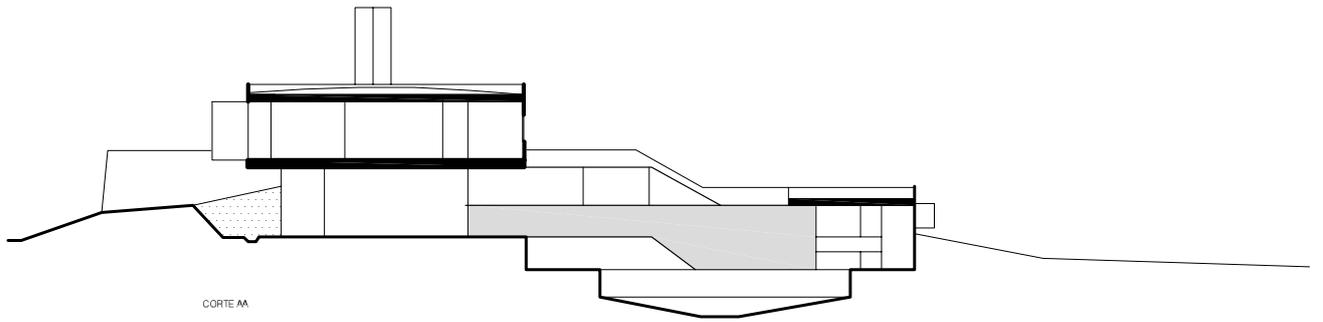
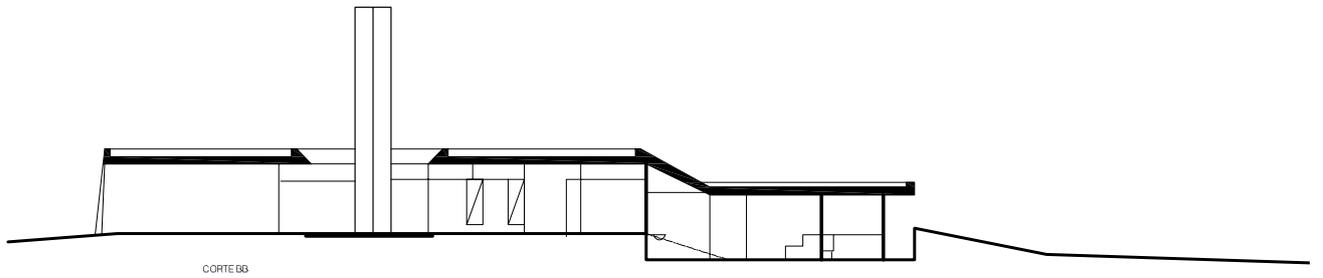


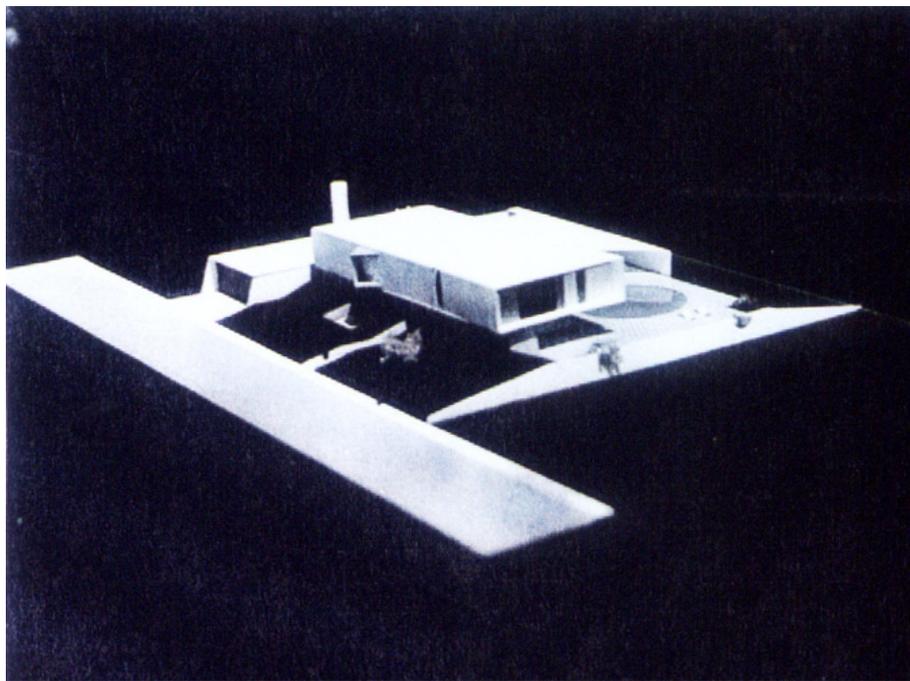
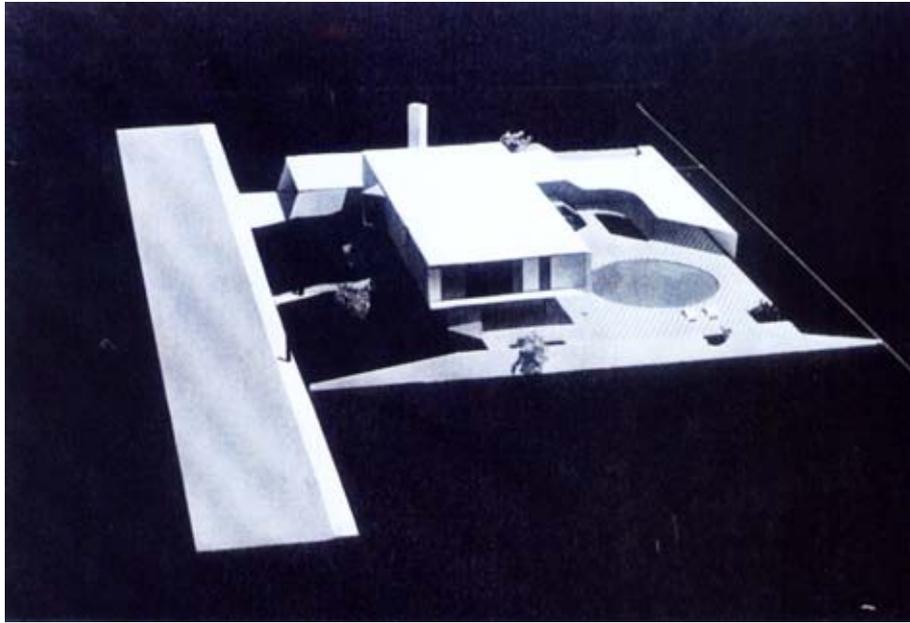


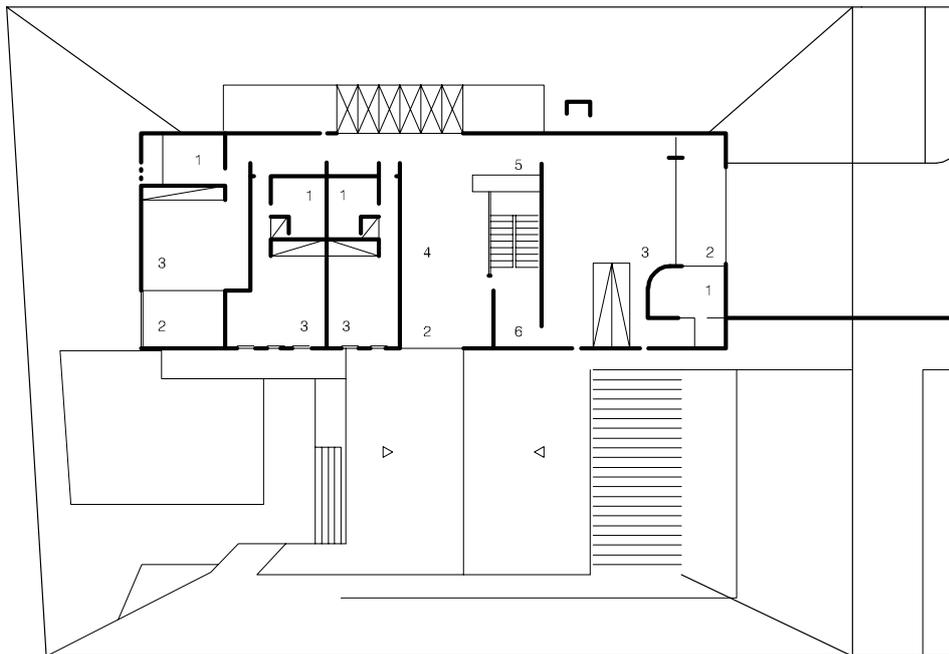
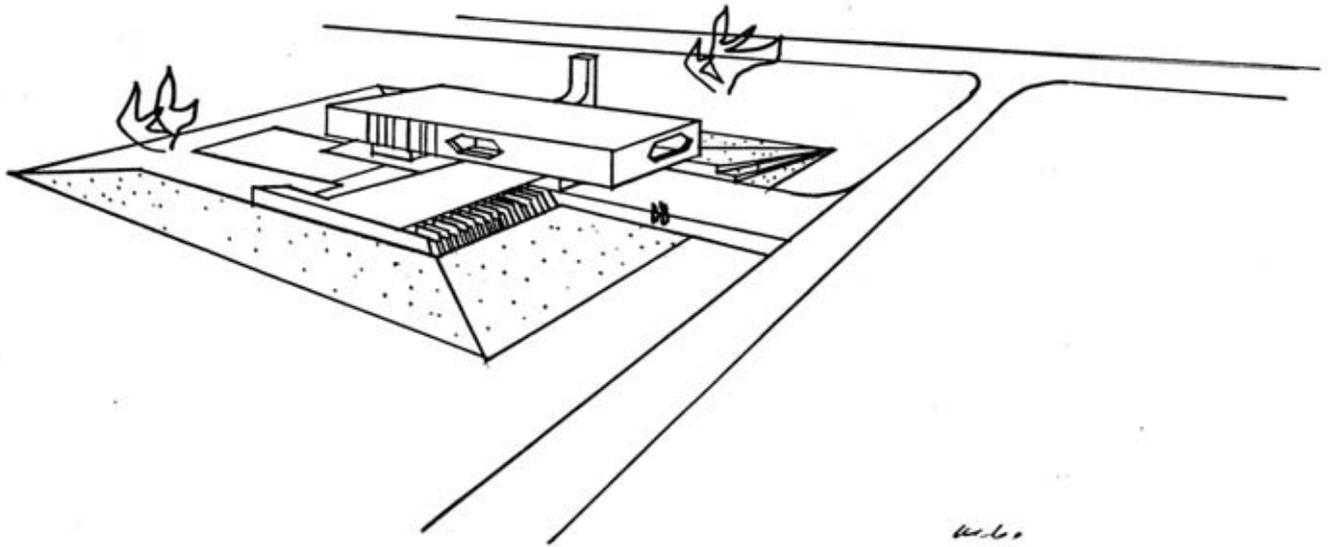
Foto: Joana França, 2002



Foto: Milton Ramos, acervo pessoal.





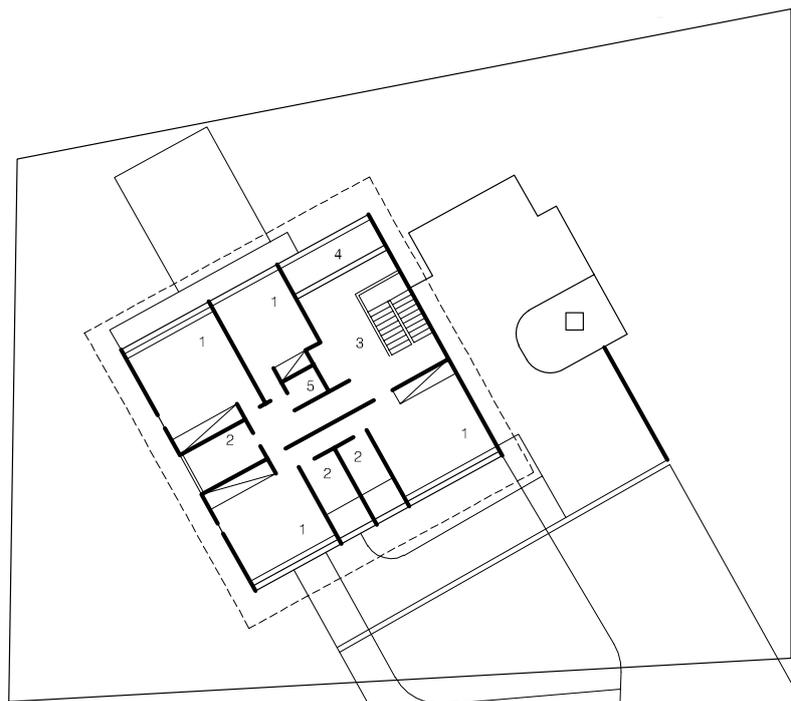
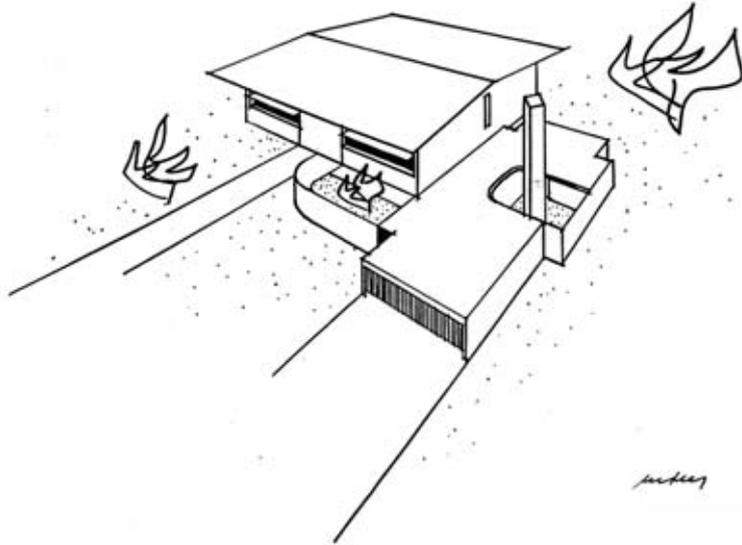


- pavimento superior
- 1. banheiro
 - 2. varanda
 - 3. dormitório
 - 4. estar íntimo
 - 5. jardim
 - 6. copa

PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR

0 2.5 10

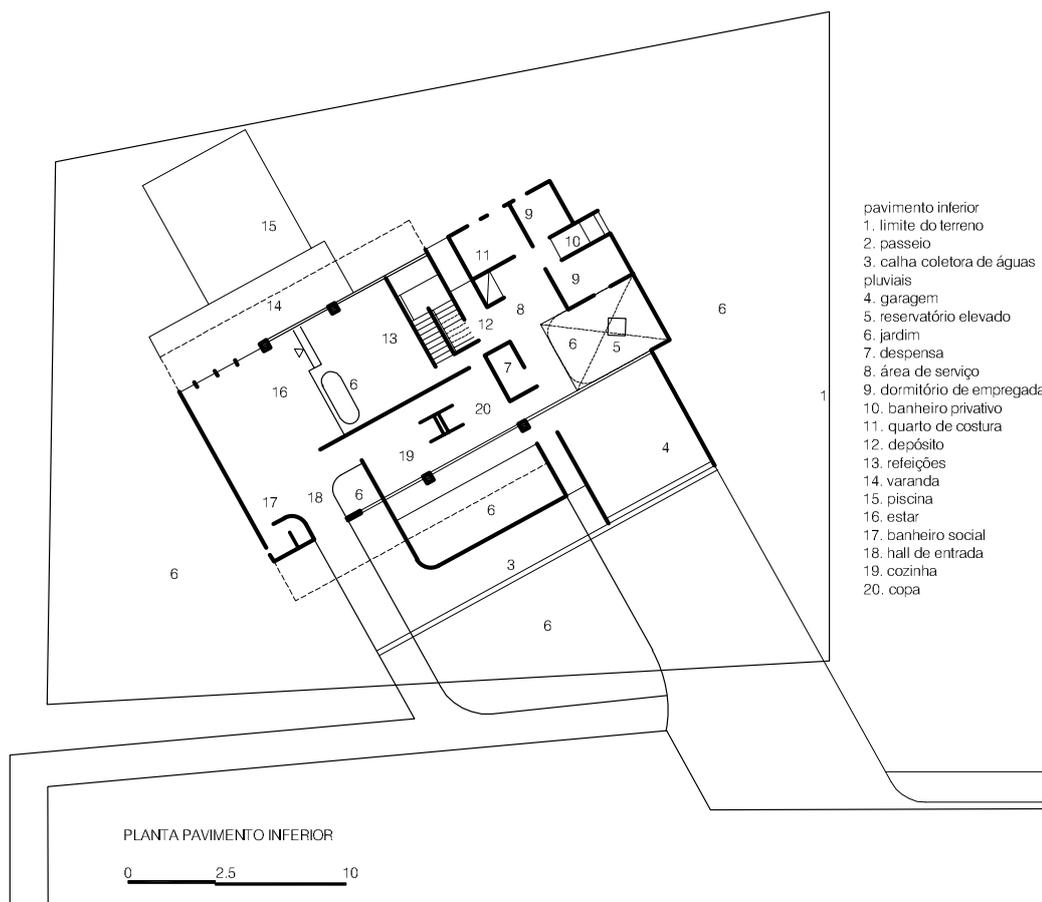
Casa 16
1978



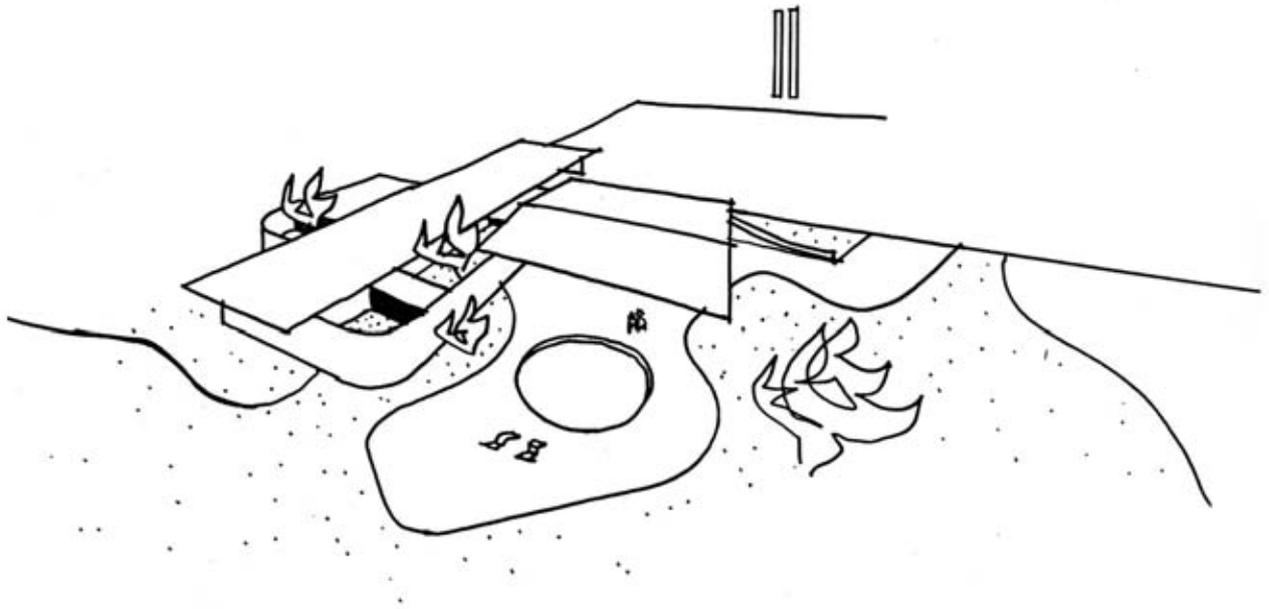
- pavimento superior
1. dormitório
2. banheiro privativo
3. estar íntimo
4. varanda
5. copa

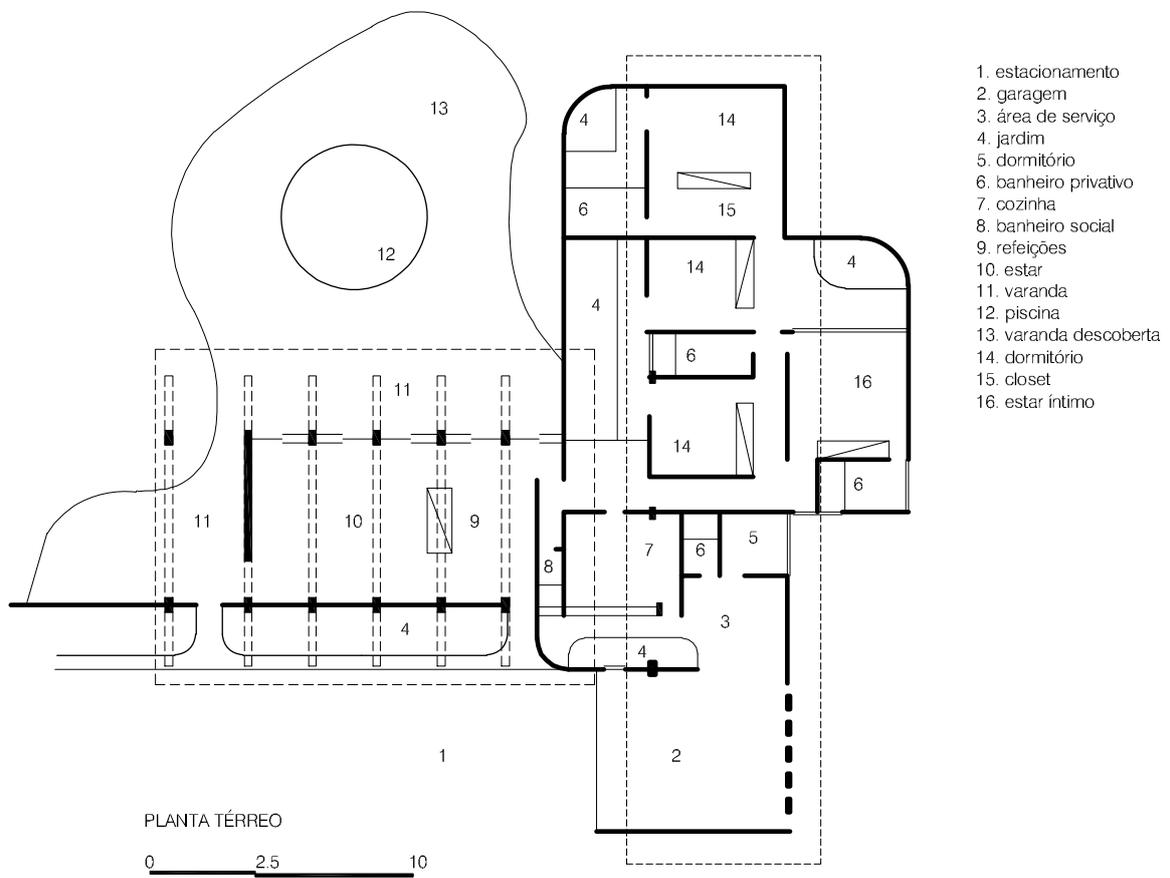
PLANTA PAVIMENTO INFERIOR





Casa 17
1979





Casa 18
1979

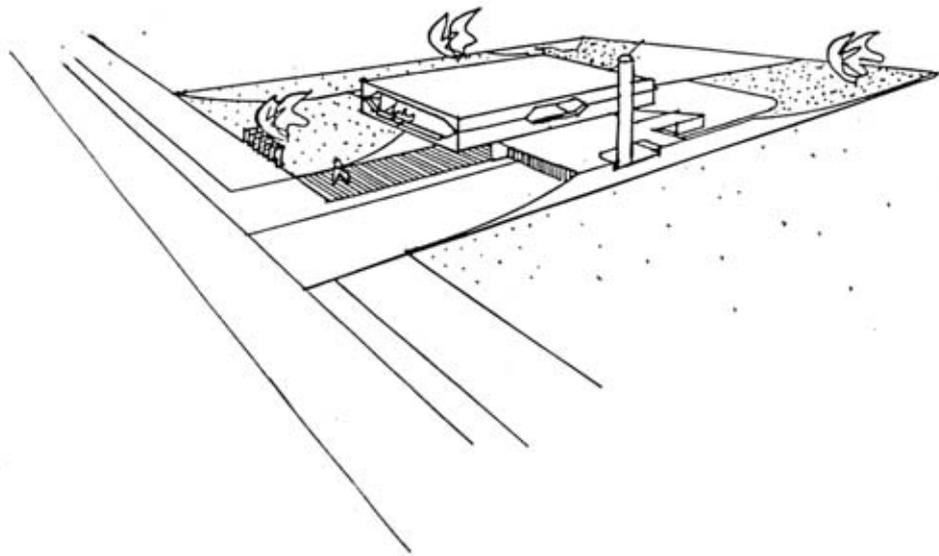
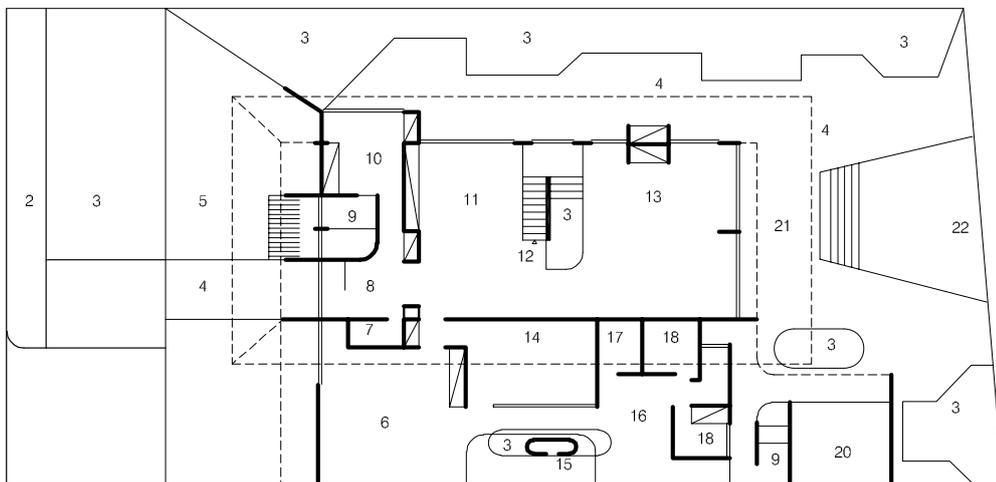


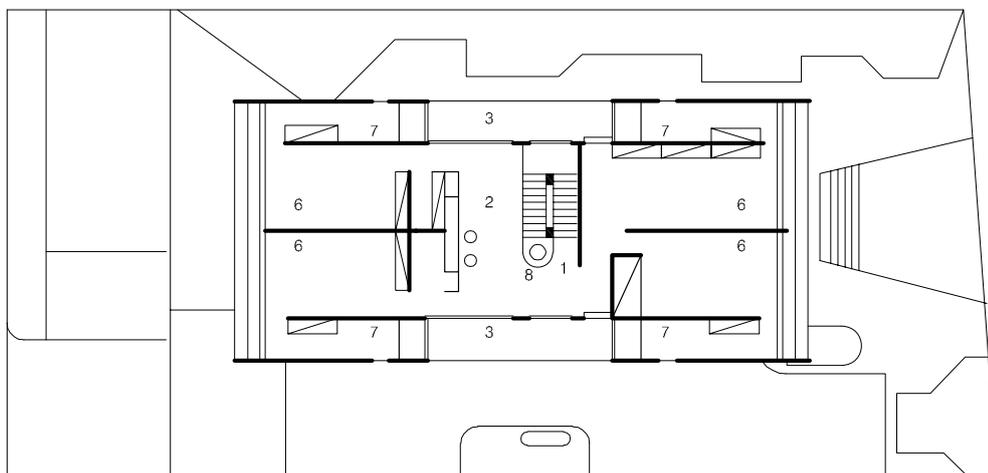
Foto: Joana França, 2002



LANTA PAVIMENTO INFERIOR

2.5 10

- 24
- pavimento inferior
 - 1. via de acesso
 - 2. passeio
 - 3. jardim
 - 4. projeção do pavimento superior
 - 5. talude de grama
 - 6. garagem
 - 7. banheiro social
 - 8. hall de entrada
 - 9. banheiro
 - 10. escritório
 - 11. refeições
 - 12. escada
 - 13. estar social
 - 14. copa/cozinha
 - 15. reservatório elevado
 - 16. área de serviço
 - 17. despensa
 - 18. dormitório de empregada
 - 19. banheiro de empregada
 - 20. sala de som
 - 21. varanda coberta
 - 22. piscina
 - 23. limite do terreno
 - 24. área verde

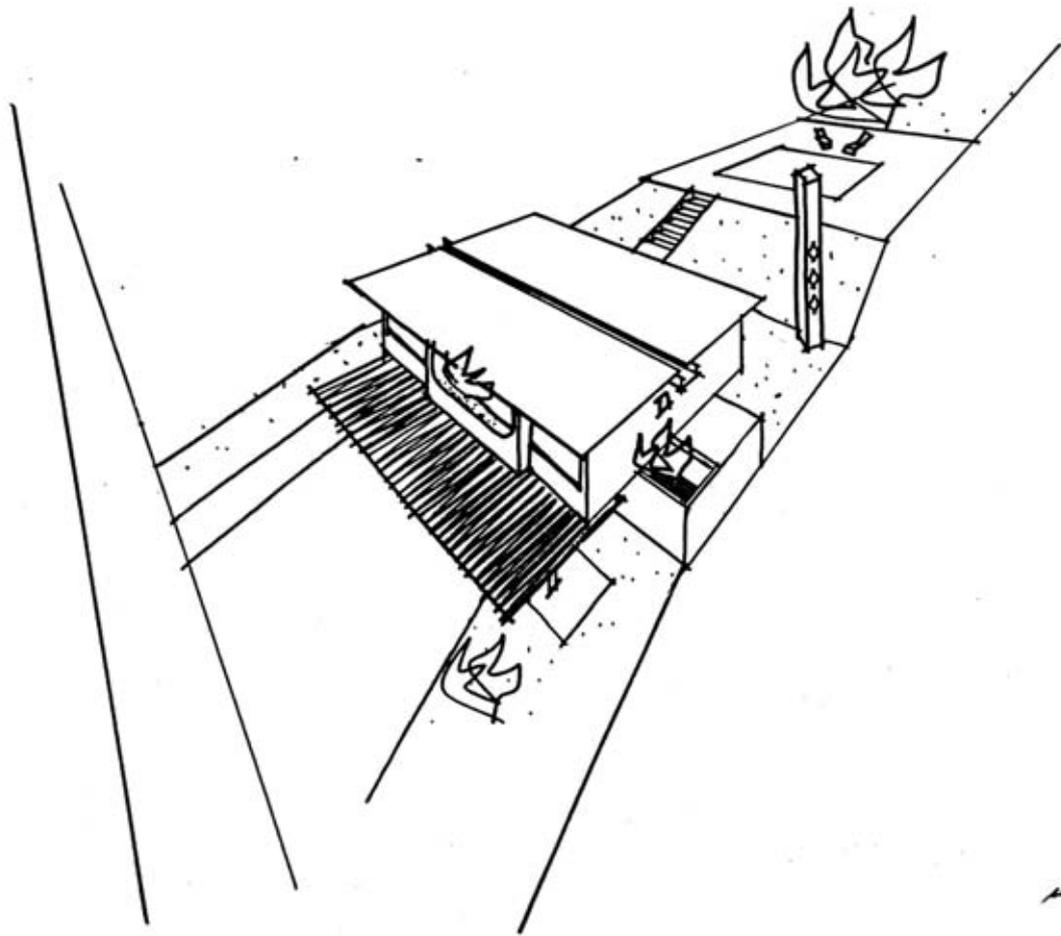


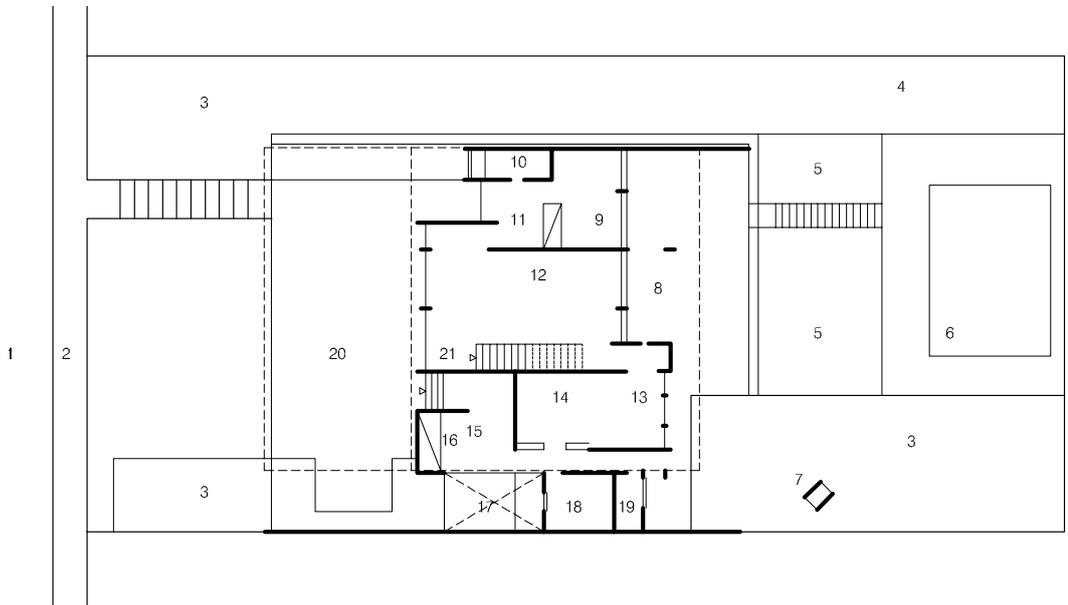
PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR

2.5 10

- pavimento superior
- 1. escada
- 2. estar íntimo
- 3. varanda
- 4. bar
- 5. rouparia
- 6. suite
- 7. banheiro
- 8. jardim

Casa 19
1982

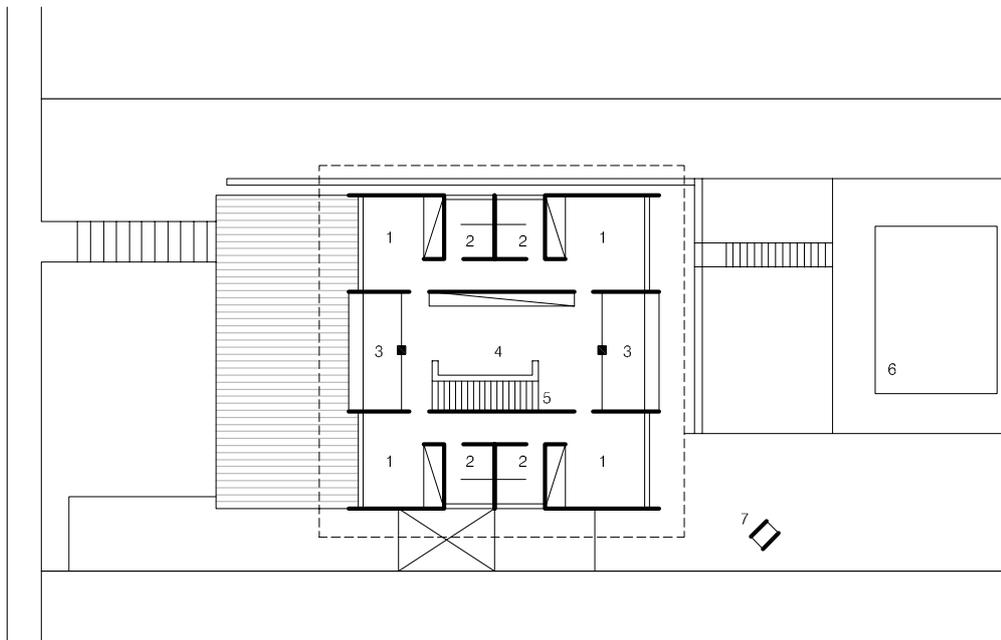




- pavimento inferior
- 1. via de acesso
 - 2. passeio
 - 3. jardim
 - 4. grama
 - 5. talude de grama
 - 6. piscina
 - 7. reservatório elevado
 - 8. varanda
 - 9. escritório
 - 10. banheiro social
 - 11. hall social
 - 12. estar/refeições
 - 13. copa
 - 14. cozinha
 - 15. área de serviço
 - 16. armário despensa
 - 17. área descoberta
 - 18. dormitório de empregada
 - 19. banheiro privativo
 - 20. abrigo de veículos
 - 21. escada

PLANTA PAVIMENTO INFERIOR

0 2.5 10

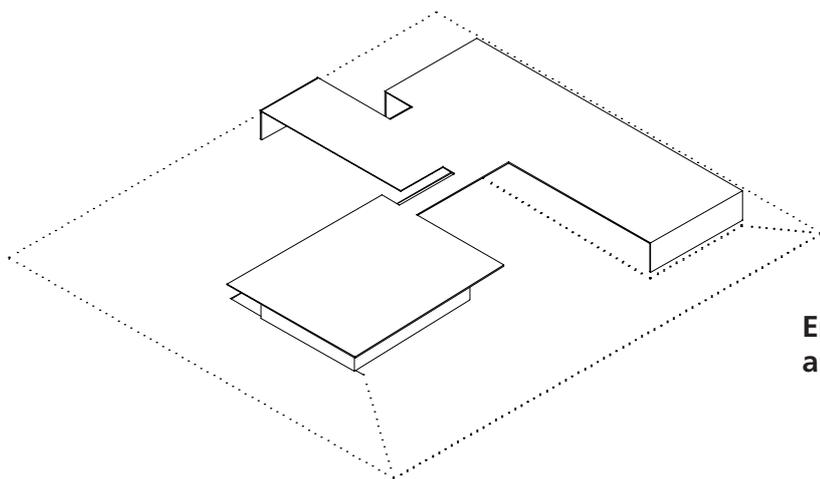
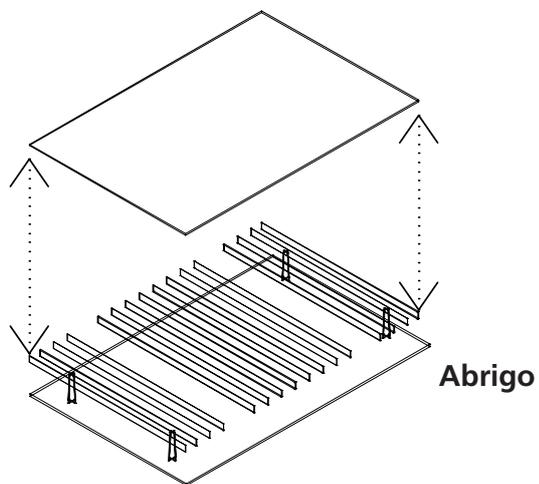


- pavimento superior
- 1. suite
 - 2. banheiro privativo
 - 3. varanda
 - 4. estar íntimo
 - 5. escada
 - 6. piscina
 - 7. reservatório elevado

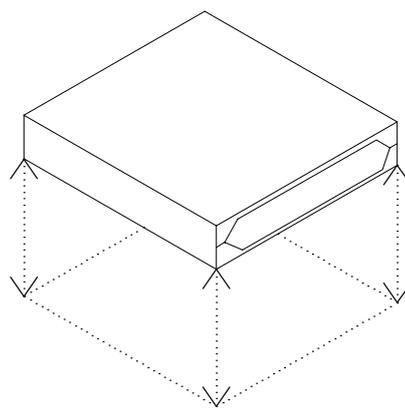
PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR

2.5 10

Esquemas tipológicos



**Empenas opostas
articulação de abrigos**





Capítulo V

Os blocos de superquadra

Precedentes

A cidade moderna é um artefato de importância significativa para o século XX, sendo sua realização o resultado de um conjunto de predisposições e revoluções sociais, políticas e econômicas. Os fundamentos destas progressivas transformações estão nas mudanças vivenciadas em diversos períodos históricos, da Renascença ao Iluminismo, e deste aos chamados Arquitetos da Revolução. Nasce neste momento a imagem de uma cidade ideal¹, onde geometria e ordenação social deveriam se conjugar em favor de uma sociedade igual, perfeita. Passados os anos da primeira revolução industrial uma série de modelos urbanos posteriores foram realizados a partir da drástica transformação entre campo e cidade e pelas questões que viriam a surgir daí, nas cidades para trabalhadores e posteriormente nos planos urbanos do movimento moderno.

A vanguarda moderna viu-se comprometida com o ideal de emancipação e do convívio comum almejado pelo Iluminismo e nesse sentido as experiências de habitação coletiva passaram a ganhar terreno a partir da década de 1920 em duas escalas: as residências passam a renovar diversas possibilidades de convívio coletivo, por meio de equipamentos públicos que permitissem a socialização de diversas atividades; a destituição da malha urbana tradicional em favor da paisagem de objetos isolados passa a ser mais presente em diversos planos urbanísticos. Esta relação estabelece a definição de uma nova tipologia para edifícios habitacionais e para a paisagem na qual se inseriam. Um dos primeiros exemplares deste novo *tipo* foi o projeto do Edifício Narkonfin, de Ginzburg y Miljutin. O edifício é uma barra longitudinal de seis pavimentos sobre pilotis e expõe diversos princípios da nova arquitetura que emergia naquele momento: térreo desimpedido, janelas horizontais

¹ Sforzinda proposta por Filarete entre 1457 e 1464 é tida como um dos primeiros projetos baseados no modelo vitruviano para as cidades. Segundo Spiro Kostof “é o arquétipo de uma cidade humanista da Alta Renascença, onde a forma perfeita é a imagem de uma sociedade perfeita.”

corridas e cobertura plana, onde nota-se a presença de formas dinâmicas, de filiação maquinista. O bloco anexo destinado aos serviços coletivos possui quatro pavimentos e é conectado à barra principal por meio de uma passarela.

A este *tipo* associa-se um conjunto de características de contexto urbano, da destituição dos lotes e da liberação do térreo, em favor de uma inversão pela presença do edifício na paisagem. Dentre os exemplos mais significativos e influentes desta idéia têm-se os *siedlungen* alemães, conjuntos habitacionais coletivos pensados como estruturas auto-suficientes, de geometrização extrema do solo e buscando estreita relação com o ambiente natural. O conjunto da exposição Weissenhof, realizada no ano de 1927 em Stuttgart é significativo para compreensão dessa concepção vanguardista. “Tendo Mies van der Rohe como arquiteto-chefe, dele participaram (...) Peteter Behrens, Hans Poelzig, Walter Gropius, Victor Bourgeois, Ludwig Hilberseimer, Le Corbusier, J.P. Pieter Oud, para citar os mais conhecidos.”²

O conjunto destas concepções foi reiteradamente lido e sintetizado por diversos arquitetos proeminentes da vanguarda, dentre eles Le Corbusier que em sua *Ville contemporaine pour trois millions d’habitants* (1922) dá claras mostras da vontade em se conceber “(...) um edifício teórico rigoroso, formular princípios fundamentais de urbanismo moderno.”³ Uma “cidade de negócios” em oposição a uma “cidade de residências” é a proposta de Corbusier na tentativa de criar espaços arejados na confluyente desordem que se instalava no coração de Paris quando propõe o *plan Voisin* em 1925. Em consonância a estes projetos, a *Ville Redieuse* será elaborada com a mesma pretensão de encarar a civilização maquinista. Este empreendimento conciliatório será levado a cabo por Corbusier primeiro nos meios da cultura européia, em seguida, com a oportunidade de empreender uma viagem à América do Sul. Com o espírito afeito a empreender uma “conquista do território” Corbusier fará em 1929 uma série de conferências na Argentina, Uruguai e Brasil, importante para ampliar seu conhecimento por parte das autoridades locais e viriam a ser fundamentais nas sementes que o mestre suíço lançou em solo nacional anos seguintes.

Se na cisão entre as contingências materiais e da dimensão coletiva da arquitetura e do urbanismo desta fase de Corbusier pode-se perceber “a tentativa de uma conciliação entre a expressão do espírito do tempo e a busca da perenidade, condição essencial da arte.”⁴ O tema para Lucio Costa irá comparecer de maneira semelhante, figurado na “possibilidade de reaproximação entre arte e técnica – divorciadas na arquitetura do ecletismo e no ‘arremedo neocolonial’ – o descortinar de um novo campo expressivo para a arquitetura: o espaço contínuo moderno, flexível porque liberto da estrutura.”⁵

Como dito anteriormente, Lucio Costa ocupou destacada posição diante de um grupo de arquitetos afeitos à doutrina de Corbusier, converte-se ao modernismo arquitetônico e dá passos decisivos à reorientação propositiva que se desenvolveu a partir de então e, na

2 MACHADO, Marília Pacheco. *Superquadra: pensamento e prática urbanística*. Dissertação de mestrado, UnB. 2007.

3 LE CORBUSIER. *Urbanismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 156

4 MARTINS, Carlos A. Ferreira. Uma Leitura Crítica. In: CORBUSIER, Le. *Precisões*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 273

5 WINIK, Guilherme. Lucio Costa. *Cosac&Naify*, p. 8

realização que significou Brasília, percebem-se convergências e diferenças entre épocas distintas. Em sua proposta para o Plano Piloto percebemos a capacidade de conciliar uma série de problemas complexos por meio de soluções sintéticas, tanto quanto em realizar – por meio da conjugação entre diferentes escalas – uma cidade capaz de ser expressão palpável da vida cotidiana e da monumentalidade simbólica.

A forma acabada desta realização brasileira tem suas raízes em diversas referências, sejam elas afetivas ou históricas em que a sociabilidade deveria ser transformada em favor de uma cidade nova, inteiramente pública que na concepção de Brasília Lucio emprega com as devidas propriedades: eixos e perspectivas da lembrança amorosa de Paris; imensos gramados verdes ingleses; a pureza de Diamantina, ou seja, da memória colonial, as fabulosas fotografias de terraplenos e arrimos chineses do começo do século XX. Estes elementos característicos aparecem em igual medida ao lado de referências modernas: setorização de atividades; ênfase dimensional das circulações de veículos; idéias de cidade parque e cidade jardim; habitações coletivas em blocos sob pilotis. Em essência, esta proposta de conjugação entre lógicas construtivas históricas e coloniais a *tipos* e procedimentos da modernidade será uma constante no trabalho de Lucio Costa.

No conjunto de edifícios que projetou no Parque Guinle (1943-54) este procedimento encontra uma possibilidade, pois, à tipologia fracamente moderna das lâminas de apartamentos sob pilotis, Lucio Costa associa características de forma a espaço da habitação tradicional brasileira, por um lado o partido é eminentemente racionalista, por outro a implantação e tratamento de superfícies em cada edifício denota uma “espantosa trama de cheios e vazios, que se integra na ortogonalidade rigorosa dos prismas e dilui a função de vedado atribuída à fachada. Sua aparição figura a possibilidade ideal de uma edificação inteiramente vazada, desmaterializada, pois tem o ar como matéria constituinte.”⁶ Os Edifícios do Parque Guinle representam a filiação mais imediata à concepção dos blocos de superquadra, sendo esta a consequência do conjunto das características de agenciamento e espacialidade, marcados por um princípio, mas de muitos resultados formais.

Um tipo de moradia

O setor residencial de Brasília é aquele que logrou maior sucesso no Plano Piloto. Sua consagração é verificável quando percebemos o quão maior é a aclaração de positivities levantadas em torno de suas características físico-espaciais que numa análise objetiva direta e menos ponderada, conferem à *Brasília* posição distinta de qualidade de vida entre capitais. As chamadas superquadras podem ser caracterizadas objetivamente como grandes quarteirões cuja aresta é da ordem de 280 metros⁷.

No entanto, este não seria o único setor para as áreas residenciais. Seguindo e mesma lógica de detalhamento de algumas possibilidades colocadas pelo relatório, ao renque de edifícios residenciais composto por três fileiras ao longo da faixa rodoviária foram adicionadas outras de igual raciocínio, caso das quadras 400s, e de características distintas

⁶ WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 33

⁷ As unidades residenciais em Brasília se constituem de superquadras, com 240x240 metros definidos por uma faixa de vegetação de 20 metros de largura e dispostas ao longo de uma estrada parque. COSTA, Lucio. *Habitação Coletiva em Brasília*. Módulo nº 12, fev. 1959, pp. 12 - 16.



01



02

01 e 02. Edifícios do Parque Guinle. Fonte: WISNIK, Guilherme. Op. Cit. pp.34 - 35

caso das casas geminadas ao longo da via W3 (quadras 700). O fato fez com que se desse um incremento de fluxo no sentido transversal às asas, contribuindo para alguns entaves crescentes de tráfego e pela transformação de algumas características de localidade previstas no Plano.⁸O desenho das vias proposto por Lucio Costa, obedece a uma hierarquia que as separa em diferentes demandas e dimensões e “no caso das superquadras adotou o acesso viário feito através de uma única rua sem saída, em ‘cul-de-sac’, de realização bem mais simples do ponto de vista técnico e bem mais barato do ponto de vista econômico. De tal modo que as superquadras são servidas por trevos rodoviários apenas pelo lado do eixo residencial, garantindo-lhes uma relação bem mais articulada com seu entorno imediato em comparação com aquela das áreas centrais da cidade.”⁹

Em seu relatório, Lucio Costa dispõe as edificações apenas com relação às características que lhe seriam mais essenciais: na esplanada ministerial a disposição cadenciada dos edifícios do poder executivo cujo eixo termina com o congresso – edifício em altura com duas cúpulas à sua frente – e o triângulo da Praça dos Três Poderes; no comércio local a abertura das lojas para o interior das quadras e a conjugação das unidades, duas a duas. No caso dos blocos residenciais, Lucio definiu a natureza volumétrica desse tipo tais como, os gabaritos e o térreo livre, sobre *pilotis* garantido o solo público, implantando a lógica das projeções, princípio fundamental para a compreensão da cidade. Como dito, antes dos blocos residenciais houve o Parque Guinle (1948-54), e antes deles uma aproximação de Lucio à proposta de Corbusier para uma *Unité d’habitation de grandeur conforme*, realizada em Marselha (1947-52).

Lucio chama de *intuição precursora* o empenho de Corbusier em propor este modelo residencial de edificação em altura.¹⁰Para Frampton, em função das escalas e da transformação de propriedades compositivas propostas, há em certas obras de Corbusier uma *monumentalização do vernáculo*. Se nas *Maisons Jaoul* o desenho é reinterpretção monumental de um vernáculo mediterrâneo, dada sua escala a solenidade introspectiva, nos 18 pisos de Marselha este princípio se efetua do ponto de vista da condensação social e na proximidade que teria com o modelo do Falanstério de Fourier, proposto no século XIX.¹¹A unidade de Corbusier já trazia em si conjunto notável de características espaciais, constituindo espécie de protótipo à espera de outras realizações que se irmanassem com este edifício isolado. Realizações estas constituídas pelas características do piso na qual estas unidades estariam implantadas.

Tal quais outros princípios modernos o edifício isolado não representa um advento do séc. XX. Razão fundamental de representações e contextos de excepcionalidade, o isolamento de contexto e característica presente na cultura de diversos povos encarnando o desejo de exprimir alguma representatividade, caso de palácios e catedrais. A arquitetura moderna brasileira encontra na realização do MESP razão pioneira para a dissolução do

8 CARPINTERO, Antônio Carlos Cabral. Op. Cit.

9 FICHER, Sylvia et. al. *Uma Análise dos Blocos Residenciais das Superquadras do Plano Piloto de Brasília*.2003

10 COSTA, Lucio. *O arquiteto e a sociedade contemporânea*. In: Registro de Uma Vivência. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

11 FRAMPTON, Keneth. Op. Cit.

quarteirão em favor do quarteirão aberto que, nesse caso, fugia às determinações do Plano urbanístico de Alfred Agache. Esta monumentalidade a efetuar a emancipação de pequenas extensões urbanas, termina por torna banal o que antes deveria ser lido sob o viés da exceção.¹²

Para James Holston tal acontecimento tem um além que pode ser evidenciado por uma reversão moderna entre fundo e figura, de tal forma que se existia ao longo de séculos uma oposição entre cheio (*solido = fundo = privado*) e vazios (*vazio = figura = público*), ocorre no movimento moderno a ruptura definitiva desse tradicional sistema de significação da arquitetura.¹³

A difusão de técnicas construtivas, especialmente representadas pelo amplo uso do concreto armado em conjugação ao aço, possibilitou o surgimento de diversas estruturas e a realização de algumas propostas corbusianas como o *esqueleto independente* das vedações. Esta por sua vez termina por permitir a realização do térreo potencialmente livre de barreiras físicas e no lugar de pilares e pilastras, os pilotis. Do esquema *Dom-ino* a Brasília há um percurso representativo de experiências culturais que permitem a observação deste tipo construtivo em diversos programas e em atendimento a grande conjunto de necessidades.

Frederico Holanda em longos estudos sobre os lugares e da desvinculação entre discurso a prática urbanística, identifica dois tipos fundamentais de espaços que se alternam ao longo da história: a paisagem de objetos e dos lugares. Seus estudos com base em dimensões morfológicas de desempenho¹⁴ mostraram que há uma excessiva permeabilidade no interior das superquadras residenciais e que estas são responsáveis por diversas relações que, tomando por base determinados parâmetros, ocasionam perda de orientabilidade e identidade nesses tecidos.

Há a afirmação corrente de que em Brasília *tudo é igual* e são muitos os que ao visitar a cidade se questionam sobre a lógica que separa os lugares. Ainda que haja a presença de grandes extensões não conectadas, os espaços livres em Brasília não se constituem precisamente por vazios; essas ausências são antes de mais imersas em quantidades e cuja prática projetiva deve ser orientada, dentre outros, ao planejamento setorial da

12 ZEIN, Ruth Verde. *O Lugar da Crítica: ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2001.

13 [Modernism breaks decisively with this traditional system of architectural signification. Whereas the preindustrial baroque city provides another of public and private values by juxtaposing architectural conventions of repetition and exception, the modernist city is conceived of as the antithesis both of this made of representation and of its represented political order.] HOLSTON, James. *The modernist city and the Death of The Street*. In: LOW, Setha M. [Org.] *Theorizing the City: The New Urban Anthology Reader*. Rutgers University Press. 1999, p – 265.

14 HOLANDA, Frederico (org), et. al. *Arquitetura & urbanidade*. . São Paulo: ProEditores, 2003

cidade. “Aqui tudo é indiferente e, no entanto, tudo importa.”¹⁵ Desse modo, ainda que a repetição seja propriedade marcante ao longo das superquadras, veremos que muitos exemplos guardam características distintivas no manejo de contingências semelhantes.

Nesse sentido o bloco de superquadras representa um *tipo* moderno dos mais importantes na historiografia da arquitetura.

Os Blocos de Superquadras

Num primeiro momento pode ser efetuada uma divisão entre os blocos residenciais com base em suas dimensões. Na já célebre frase de Lucio, os pavimentos para esse tipo de edifício estariam limitados em seis, de modo que as crianças estariam nas quadras ao alcance da voz das mães. São de seis pavimentos e térreo, os blocos das quadras 100, 200 e 300. Seguindo a cota decrescente em direção ao Lago Paranoá, os edifícios das quadras 400 possuem térreo e apenas três pavimentos. A intenção inicial com relação ao perfil sócio-econômico dos moradores do plano era o de que houvesse uma estratificação deste entre famílias, uma vez que “neles não são obrigatórios elevadores e garagens, são de construção mais barata, contribuindo para a diversificação”¹⁶

Os blocos de superquadras respondem a uma demanda sócio-espacial específica e incorreríamos em erro ao imaginar que a plena realização de suas potencialidades poderia ser repetida na solução de questões sem o mesmo aparato e substrato material. Dizendo de outra forma, ainda que em pontos isolados do território do Distrito Federal a solução de uma lâmina de apartamentos sobre pilotis tenha sido empregada, não configura a mesma ambiência urbana que se tem no Plano Piloto.

Lucio Costa não possui nenhum projeto de edificação residencial no Plano. Há, no entanto uma exceção constituída pelo conjunto que projetou ao longo da Estrada Parque de Taguatinga que veio posteriormente a ser batizado com seu nome. O conjunto habitacional localizado na Região administrativa do Guará, denominado *Lucio Costa* é exemplo dessa questão.¹⁷

Embora em Brasília houvesse a intenção de diminuir a iniquidade social de um país antigo, estes prédios – localizados a certa distância do centro, segundo um modelo de pulverização de núcleos – foram pensados para resolver o problema de moradia de camadas sociais menos favorecidas. Daí a designação de cada uma das unidades: *operário* (52 m²) e *favelado* (29 m²), cada qual pensado com um tamanho específico, mas agrupados nas mesmas unidades habitacionais. O arruamento se distingue das superquadras pela rigidez geométrica e pelas possibilidades de trajeto; desenhavam losangos no Chão de tal forma que

15 VALÈRY, PAUL. *Eupalinos, ou o Arquiteto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

16 FICHER, et. al. Op.Cit. p-11.

17 Pensado inicialmente para a cidade de Alagados na Bahia.



03. I Unité d'habitation
Berlin-Westend (1959). Le Corbusier.
Foto: Joana França, 2006



04. Interbau Edifício de Apartamentos, Berlin-Tiergarten(1957). Oscar Niemeyer
Foto: Joana França, 2006

o ângulo formado com o paralelismo dos blocos permite a constituição de permanências e trajetos de pedestres. Em trechos no interior destas quadras estão dispostos equipamentos públicos e instalações comerciais.

Os blocos em si são constituídos por *pilotis* baixos de 2.20 m de pé direito e três pavimentos, podendo cada unidade ter até oito apartamentos por andar. Apresentam características plásticas de adaptação ao modo de vida ali imaginado, segundo Jaime Almeida “os tamanhos reduzidos dos espaços e da área a ser construída (superfície do piso) dos apartamentos seriam compensados pela mobilidade familiar que se refletiria na utilização do espaço disponível. Assim, os filhos pequenos ao dormirem mais cedo, liberariam, aos adultos, os demais aposentos, que iriam para cama mais tarde. As crianças, ao crescerem, inverteriam com os mais idosos o uso do apartamento.”¹⁸

Em contraste com essa intimidade regrada de espaços mínimos, Lucio propõe a diversidade e generosidade da ocupação pública do solo, dado o dimensionamento das áreas abertas configuráveis por atividades de convívio comunal. Mas, se o urbanista viesse a visitar o conjunto anos após sua inauguração, certamente não se encantaria com “a realidade maior que o sonho” encontrado na posse que os moradores deram às áreas verdes. Ao contrário do que acontece no Plano, os térreos foram cercados, no mais das vezes, extrapolando o perímetro da projeção de cada edifício. Soma-se a isso, o pouco cuidado na manutenção de equipamentos comunitários, resultado de uma introspecção que nem de longe lembra a almeja subtração da vida privada em favor da exterioridade pública proposta por pelo urbanista de Brasília.

Tanto no conjunto de Lucio Costa quanto nas superquadras, permanecem indagações quanto à propriedade de aglutinação desses espaços, marcados por uma relação de mão dupla entre oposições, sejam elas do campo e da cidade, do passado e futuro; de tal forma que “a recusa de uma urbanidade opulenta opera uma total redefinição das funções urbanas tradi-

	Forma	Local
Tipo 1		SQS SQN
Tipo 2		SQDS SQDN
Tipo 3		SQS SQN
Tipo 4		SQS, SQN SQDS, SQDN
Tipo 5		SQS 207
Tipo 6		SQS 207
Tipo 7		SQN 204

05. Esquemas tipológicos
fonte: MACHADO, Marília, 2008.

18 ALMEIDA, Jaime. *Avaliação de Plantas de Apartamentos Econômicos em Torres Residenciais no Contexto das Construtoras*. Brasília, 2003

cionais, bem como das relações entre comércio, residência, transporte e pedestre, na medida em que retira da rua a qualidade de espaço que tem definido, historicamente, a sociabilidade pública em contraste com a esfera privada.”¹⁹

Códigos de Edificação

Estas características dependem não só de conceitos urbanos, mas também de detalhamentos e execuções regulamentadas pelos códigos de edificação. E por meio da leitura dos diferentes textos presentes nesses códigos é possível verificar a transformação de fisionomia tanto do bloco de superquadras quanto em outras edificações. No caso das superquadras presencia-se:

- a) Gradativa ampliação da largura das projeções, em função do incremento nos índices de ocupação;
- b) Modificação significativa da volumetria – que num momento pioneiro se caracterizava pela depuração e concisão volumétrica – em função das alterações resultantes quanto às possibilidades de avanços e compensações de área.
- c) Redução das áreas livres no pavimento térreo, que passam a serem ocupadas por salões de festas, residências funcionais, áreas de guarita etc.
- d) Acréscimo de coberturas de uso individual ou coletivo, que modificam a cota de coroamento e feição edilícia das quadras. Em algumas delas, coexistem tipos mais recentes em contrastes com outros de épocas passadas, noutras, há a presença exclusiva daqueles exemplares;

Sendo assim, coexistem ao longo das Asas Sul e Norte linguagens as mais distintas e características plurais de projeto, que ocorrem tanto em função da localização quanto do tempo de construção de cada unidade, sendo estas representativas de períodos distintos da ocupação de projeções ao longo das quadras. Se as quadras da Asa Sul apresentam maior homogeneidade entre edifícios e as quadras da Asa Norte, em oposição, apresentam exemplares mais distintos entre si; a estatística não é suficiente para que possamos asseverar que existe uma linha sobre a qual possamos perfazer itinerário de linguagens ou de sua transformação. Mesmo entre blocos coetâneos, não é possível que se faça classificação de filiação a uma ou outra tendência, o que se vê é são diversas vocações materializadas dentro de determinações de ordem legislativa.

O grande número de projetos dentro desse *tipo* permite que façamos a leitura acerca de algumas coincidências de sensibilidades que em muito favorecem a diferenciação entre uma e outra quadra. De modo geral, prevalecem nas quadras empreendidas pelo poder público e associações de classe uma notável preocupação de conjunto, na forma e diálogo que esses projetos estabeleceriam entre si. Preocupação que se esmaece à medida que cresce o poder de influência e realização da iniciativa privada, onde passa a importar sobremaneira a melhor relação de área como meio de obter maiores lucros na venda de unidades.²⁰

Segundo Marília Machado algumas fases distintas podem ser identificadas na história das superquadras cada qual com características próprias. A primeira delas tem início em 1956 e se estende até 1961 – quando da elaboração dos primeiros projetos da superquadra de Brasília,

19 WISNIK, Op Cit, p. 28 – 29.

20 FICHER, Sylvia et. al. Op. cit.

com destaque para o projeto de Hélio Uchoa para as quadras SQS 105 e SQS 305. A segunda fase vai do início do governo de Jânio Quadros em 1961 e vai até a deposição do presidente João Goulart pelo golpe militar de 1964. O terceiro momento decorre todo durante a ditadura, entre 1965 e 1970, particularmente pela retomadas construções da capital pelo governo militar, principalmente após a criação da Codebrás, no governo Costa e Silva, que assegurou um grande movimento de funcionários para Brasília. Na última fase que se estende até o final da década de 1980, um conjunto de 120 quadras já se encontra consolidado.

Nuances propositivas

No ano do lançamento para o concurso da nova capital Oscar Niemeyer publica na revista Módulo o texto *Considerações sobre a Arquitetura Brasileira*, no qual engrandece o atual estágio de reconhecimento e difusão alcançado pelos autores da modernidade arquitetônica no Brasil, a ponto de “em pouco tempo ela se tornar nossa arquitetura corrente e popular.”

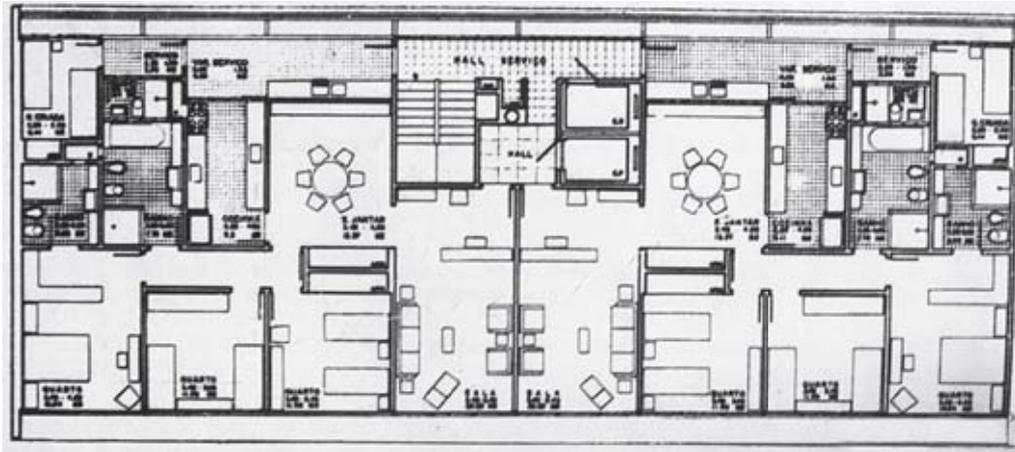
²¹No entanto, propõe a ressalva de que a racionalização e simplicidade encontrada em algumas soluções pioneiras não foram bem apreendidas por número considerável de profissionais. Os exemplos são todos feitos por comparação: primeiro uma obra do próprio arquiteto, em seguida um exemplo de má aplicação dessas possibilidades. A primeira delas se refere ao térreo livre sobre pilotis que, se numa idéia geral se apresenta como denso renque de pilares com pouca distância entre si pode bem ser transformado num amplo vão, de melhor ambiência e que aperfeiçoaria a técnica estrutural empreendida anos a fio em pesquisas por nossos melhores calculistas.

No que se refere à comunicação urbana de interação entre pares e o caminho do pedestre no tecido dessa cidade moderna os pilotis ocupam lugar privilegiado, somado ao tratamento do piso térreo e das áreas ajardinadas adjacentes. Do ponto de vista estrutural podem descarregar os esforços, principalmente, de duas maneiras: estruturas cadenciadas e de pouca ou nenhuma variação dimensional, ou apresentarem desenho para as colunas do térreo diferentes dos demais pisos por meio do emprego de vigas ou lajes de transição.

Quanto às fachadas apresentam uma variação de combinação essencialmente moderna entre aparência e funcionamento. Se, em alguns expoentes da vertente corbusiana da modernidade brasileira o modelo do pano de vidro sobreposto pelo brise-soleil é corrente, esta solução não se tornou tão difundida no desenho de fachadas das superquadras. Em edifícios das primeiras décadas ocorre no mais das vezes duas elevações principais bem distintas, uma conforma os ambientes sociais do apartamento, outra, encobre setores de serviço ou circulação. Tal solução é feita de méritos e lacunas, pois, por questões outras de projeto, alguns prédios podem ter fachadas pouco protegidas direcionadas para orientações de maior incidência solar dada a rigidez com a qual os blocos são implantados.²² No que se refere ao alinhamento

21 NIEMEYER, Oscar. *Considerações sobre a Arquitetura Brasileira*. Módulo, Ano 03, nº 7, fev. 1957, pp. 5 – 10

22 BRAGA, Darja Kos. *Arquitetura Residencial das Superquadras do Plano Piloto de Brasília: aspectos de conforto térmico*. Brasília, 2005.



06.Planta de apartamento da SQS 308(1959). Marcelo Campello e Sérgio Rocha.
Fonte: Revista Módulo nº 17, 1960, p.20

dos prédios com relação às vias que delimitam as quadras a relação na maioria absoluta é de ortogonalidade, tanto quanto no eu se refere às projeções em que poucas são as quadras, predominando as barras lineares.

No que se refere à quantidade de produção, Oscar Niemeyer não está no patamar de demais arquitetos que projetaram blocos de apartamentos para as superquadras. No entanto, o impacto de seu pensamento naquilo que se refere à permanência e consecução das características do plano, aliado às propostas do racionalismo carioca se fazem sentir em alguns aspectos. As superquadras 107 e 108 Sul foram integralmente projetadas pelo arquiteto, e deveriam servir como referência para das demais. Sobre isso, Nauro Esteves afirma que dada a urgência na elaboração de projetos, foram definidos seis tipos de quadra que deveriam ser distribuídas ao longo das asas.²³

Embora possuam entre si grandes nuances, alguns projetos são sempre lembrados pela generosidade do desenho de seus espaços públicos e pela qualidade de concepção de seus edifícios. A superquadra 308 sul (1959) apresenta edifícios que variam pouco entre si. O projeto de Marcelo Campello e Sérgio Rocha com paisagismo de Burle Marx, feito para o Banco do Brasil cria disposições espaciais no interior da quadra de rara propriedade, sendo constantemente referenciada como quadra modelo. Diferentemente dos projetos eu vinham sendo desenvolvidos até então, este possui nove projeções no lugar das onze que vinham sendo aplicadas na maioria das quadras até então.²⁴ O projeto para a quadra SQS 114 foi executado pela mesma equipe e guarda muitas semelhanças: a disposição dos blocos com os panos de vidro orientados todos de frente para o trajeto de circulação de veículos no

²³ MACHADO, Marília Pacheco. Op. Cit., p.89

²⁴ Ibidem, p.64



07.Super Quadra Sul 108(1958-59). Oscar Niemeyer.Foto: Joana França

interior da quadra; a presença de um edifício no centro da implantação com apenas quatro pavimentos, provavelmente, como meio de se manter uma linha de coroamento mais próxima entre cada bloco.

Outros arquitetos contribuíram enormemente para a configuração das quadras e uma merecida posição de destaque deve ser dada a Eduardo Negri, que atuando pela Caixa Econômica Federal, foi responsável por quase uma centena de blocos de apartamentos, principalmente nas quadras SQS 102, 202, 303, 111, 314. Helio Uchoa, responsável pelas quadras SQS 105 e 305; Luiz Henrique Pessiana, Manoel Hermano e Marcílio Mendes Ferreira também são dignos de distinção.

Nas décadas recentes a disposição das superquadras foi questionada por diversas reflexões críticas que tinham como resultado uma proposta de igual fisionomia, mas de natureza muito distinta. O projeto para a quadra SQN 109 proposto por equipe de professores da Universidade de Brasília²⁵ tem suas primeiras formulações em 1985 e possui versão mais acabada que data de meados da década de 1990. Nele, os autores propõem a criação de eixos transversais no interior da quadra tendo como referências pontos focais de interesse, neste caso, uma “entrada” e um ponto de ônibus. Com isso, destituem uma das características essenciais acerca dos trajetos ao longo do plano piloto, do percurso desinteressado, das permanências e trajetos, das nuances e ambiências dissipadas, em favor de elementos de organização – como um grande eixo central, pontuado por vegetação esbelta pouco frondosa.

25 Equipe esta composta por Frederico Holanda, Benamy Tukienicz, Eurico Salviati e Nícia Borman

A contribuição de Milton Ramos

São três os tipos principais de blocos de apartamentos projetados por Milton Ramos: os chamados **R2** e **R3**²⁶ foram edificados no sistema de pré-fabricação e possuem respectivamente três e seis pavimentos; outros designados como **RE**, são concebidos em concreto convencional e estão distribuídos nas quadras SQN 407 e 408 também concebidas pelo arquiteto.

O tipo RE

Estes edifícios projetados em 1966 possuem uma série de características distintivas referentes à relação de complementaridade entre o espaço público da quadra e as projeções. As quadras compartilham o mesmo acesso de veículos que se desenvolve por meio de vias sinuosas semelhantes em cada deles. Os blocos possuem todos uma orientação, mas diferentes posições em cada quadra. Estes são constituídos de módulos que seriam somados em maior ou menor número como forma de serem implantados visando à melhor adequação à topografia. Diante disso, Milton Ramos concebeu um partido plástico para os prédios em que as duas fachadas predominantes, de *frente e fundos*, possuem aspecto muito semelhante.

O prédio apresenta impressionante síntese plástica e estrutural que lhe garantem um desenho conciso em planta e fachadas. Sua estrutura é composta por pilares quadrados (32x32 centímetros) distantes 8,0 metros entre si que percorrem todos os pavimentos. Esta estrutura se apresenta independente dos planos de vedação, recebendo por meio de vigas transversais, os esforços dos planos de laje. Esses pilares distam 6,0 metros entre si, sendo que cada apartamento ocupa pouco menos de dois planos e meio de laje cada qual com 8,0 x 6,0 metros. No pavimento térreo as vigas transversais vencem o vão entre pilares e se prolongam em dois balanços opostos de 2,10 metros, este balanço de laje se repete na cobertura sendo que as empenas laterais possuem este mesmo prolongamento, de tal forma que o edifício apresenta uma aparência de caixa, com planos de parede recuados. A ocupação dos pilotis é mínima e chama a atenção o detalhe do desenho das escadas pousando livres sobre o chão. Na fachada da sala e quartos, observa-se um ritmo determinado pelas aberturas quadradas das janelas (0,90 x 0,90m) e pelo balanço da varanda do segundo e terceiro piso, enquanto que na fachada posterior, das dependências de serviço, há predominância de janelas altas, numa faixa contínua longitudinal.

Hoje estes edifícios se encontram bastante alterados com relação ao projeto original. Esta diferença entre as unidades de cada pavimento assim como a possibilidade colocada pelos planos de balanço no primeiro piso, fizeram com que praticamente todos os proprietários do primeiro andar, avançassem com uma varanda protegida por guarda-corpo, ou até mesmo

²⁶ O tipo R2 pode ser encontrado em diversas quadras 400s da Asa Sul; e o tipo R3, está situado na SQS 203.

por ambientes fechados, estendendo assim tanto a sala quanto a área de serviço, aumentando a área útil do apartamento. Em todo caso, sua solução de planta demonstra maneira clara pela qual Milton Ramos dispõe seus espaços residenciais.

O tipo R2

Este edifício marca um momento importante na trajetória profissional de Milton Ramos, quando ele então se depara com as possibilidades de se sistematizar o processo construtivo por meio da pré-fabricação. Os edifícios foram elaborados em curtíssimo tempo e mesmo assim, denota a preocupação do arquiteto em tornar cada etapa de construção o menos dispendiosa possível, facilitando sua execução no canteiro.

Os Blocos apresentam aspecto semelhante tanto em planta quanto nas elevações aos edifícios RE. O edifício possui um espaçamento de pilares no térreo que diminui desde a sala em direção aos quartos, em função das cargas concentradas de paredes em determinados trechos de laje. Os apartamentos de três dormitórios são dispostos dois a dois em cada pavimento e dividem uma prumada de escadas constituída por um volume externo ao corpo principal. No lugar das varadas do apartamento RE, têm-se jardineiras na sala deste edifício e nos quartos, aberturas regulares para janelas (1,15 x 0,90m). Aqui Milton dará uma demonstração de sua capacidade propositiva, conciliando aspectos expressivos e tecnológicos.

O tipo R3

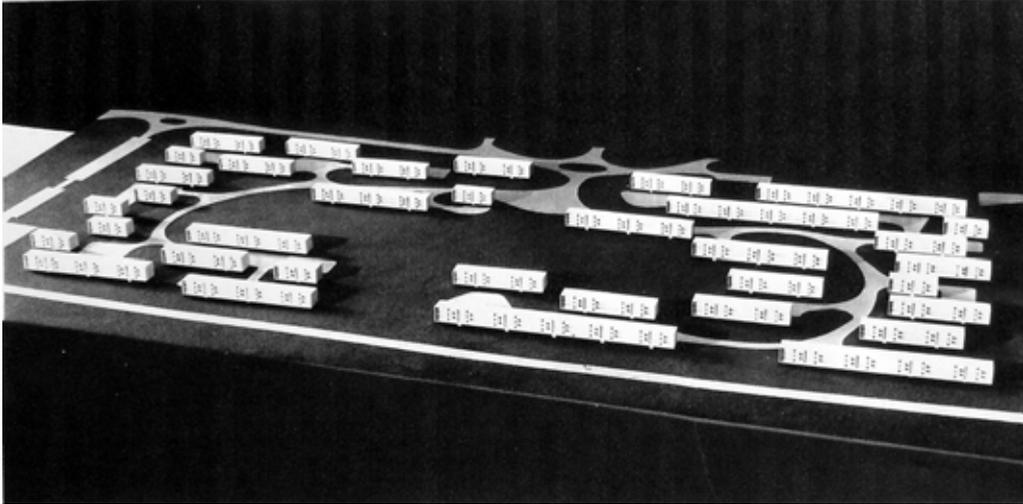
Seguindo as experimentações iniciadas com o apartamento R2, este projeto de Milton que possui apenas um exemplar na quadra SQS 203 apresenta impressionante correção entre desenho e elementos construtivos. Sua estrutura foi também concebida no sistema de pré-fabricação, embora a dimensão dos elementos, tanto quanto a maneira em empregá-los ocorram aqui de maneira distinta.

Sobre um arranjo de pilares moldados em loco que configuram os pilotis estão dispostos, em cada piso, elementos de concreto que servem simultaneamente como sustentação e vedação. Estes elementos retangulares apresentam uma elevação como um troco de pirâmide em negativo e ora são opacos, ora possuem esquadrias com aberturas do tipo *máximo ar*.

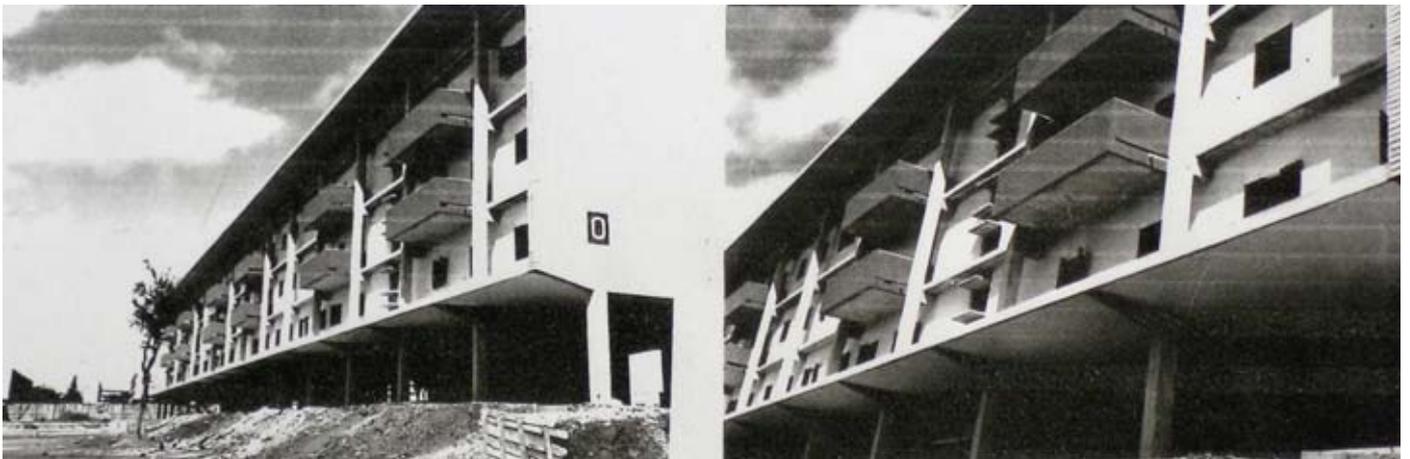
As vigas que vencem o vão transversal possuem 14,0 metros e se apóiam nas peças posicionadas no perímetro externo que configuram o pé direito. As vigas possuem seção T, com um desenho feito para facilitar a retirada de formas, estas criam pequeno beiral que revela sua seção transversal, enriquecendo a cadencia de elementos ao longo do plano vertical. Tanto os apartamentos intermediários quanto os de canto apresentam plantas idênticas e padrão superior aos antecessores na obra do arquiteto: quartos e suítes, sala, conzinha, área de serviço e dependências de empregados.

Mais que sistema, a pré-fabricação comparece aqui como fisionomia distintiva, e demonstrando uma conciliação operativa aventada pelas vanguardas e realizada com empenho por várias gerações de arquitetos modernos, confiando à manifestação estrutural a capacidade de solucionar pelo desenho, uma série de demandas construtivas e espaciais.

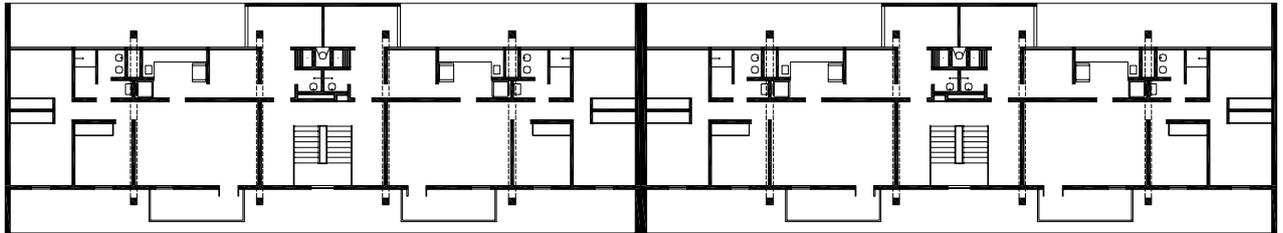
Apartamentos RE



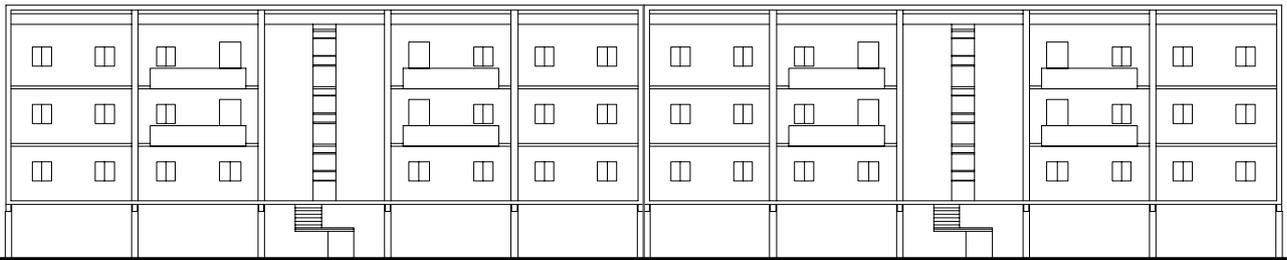
08.Aspecto geral das superquadras norte 407 e 408 (1966)
Foto da Maquete. Fonte: Milton Ramos, acervo do arquiteto.



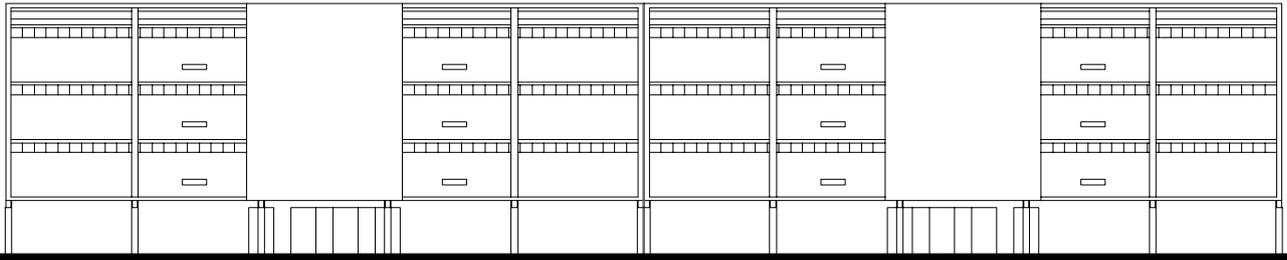
09.Blocos, fachada.Fonte: Milton Ramos, acervo do arquiteto.



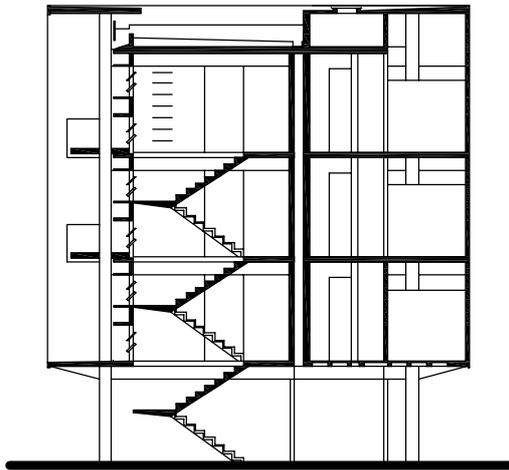
PLANTA PAVIMENTO TIPO
0 6



ELEVAÇÃO VARANDAS
0 6

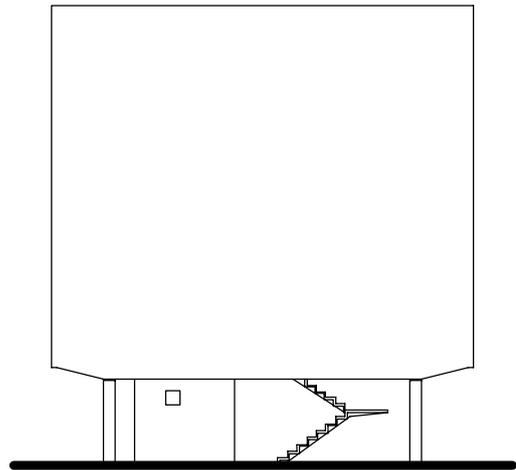


ELEVAÇÃO POSTERIOR
0 6



SEÇÃO TRANSVERSAL

0 6

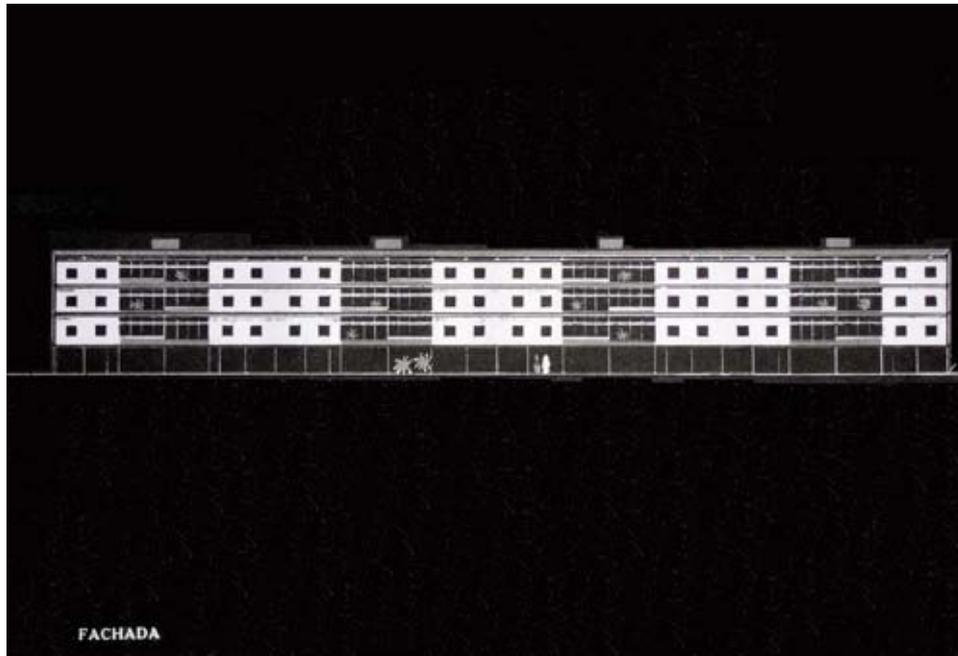


ELEVAÇÃO EMPENA

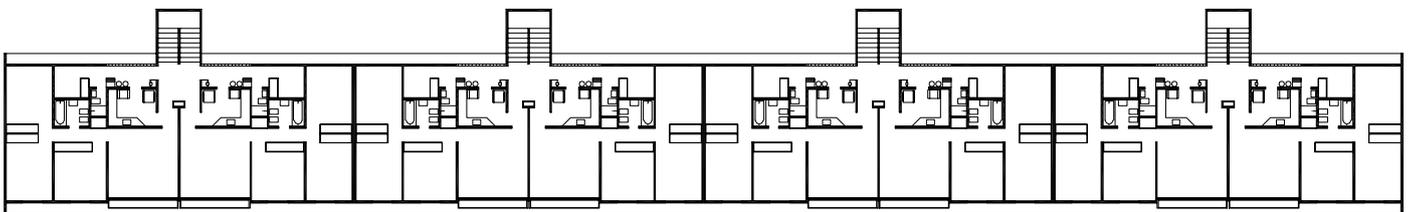
0 6

10. Nesta e na página ao lado. Desenhos feitos a partir dos originais fornecidos pelo autor.

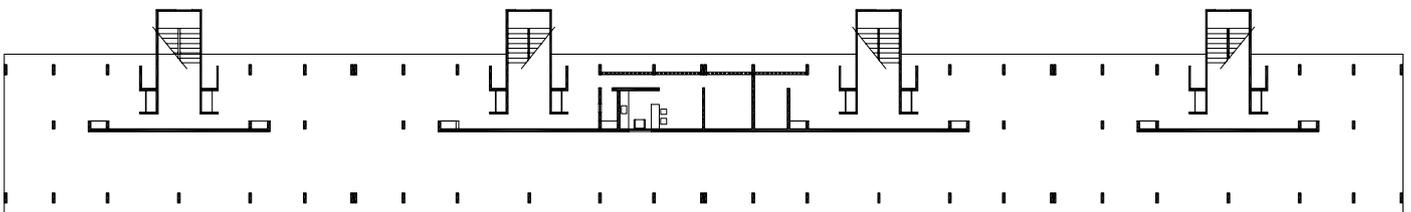
Apartamentos R2



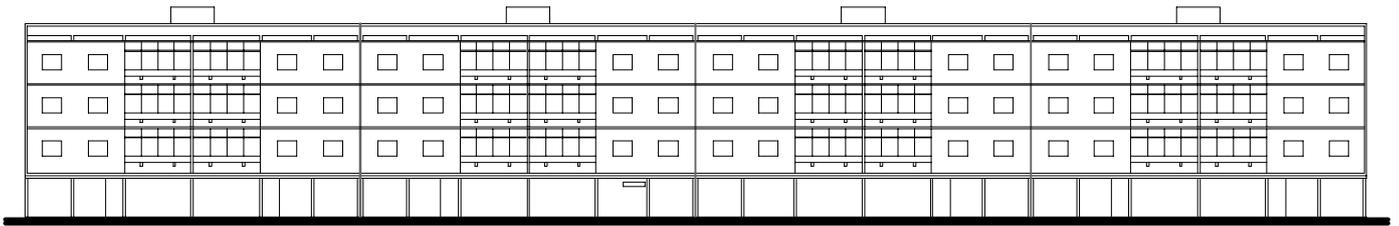
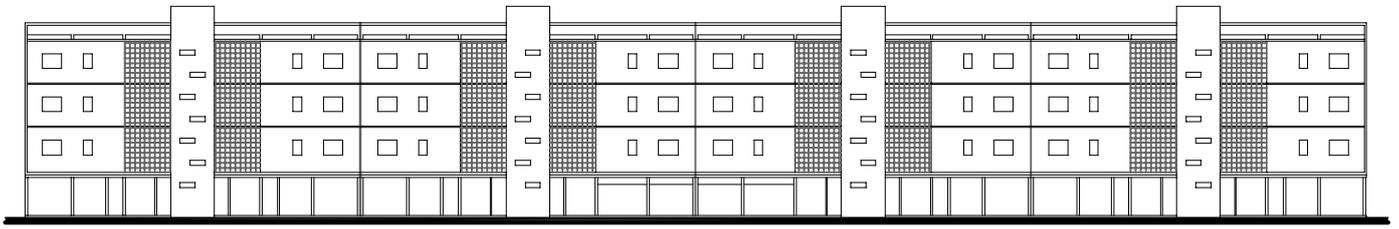
11. Blocos R2(1969), Fachada



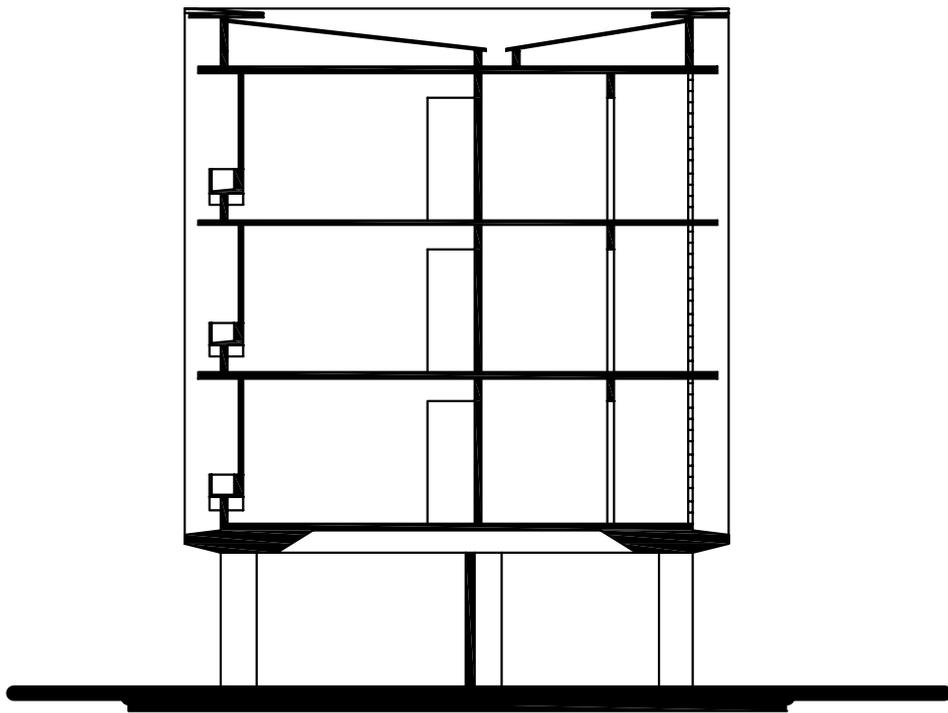
PLANTA PAVIMENTO TIPO
0 6



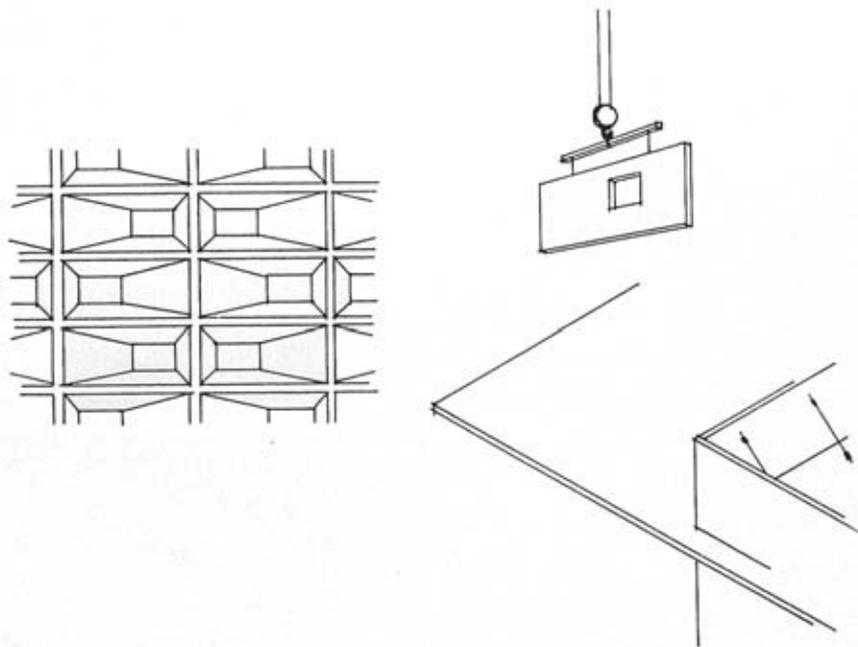
PLANTA PILOTIS
0 6



ELEVAÇÕES
 0 6



12. Nesta e na página ao lado. Desenhos do Bloco R2 feitos a partir dos originais fornecidos pelo autor.



13. Croquis de montagem das peças.
 Fonte: Milton Ramos, acervo pessoal.



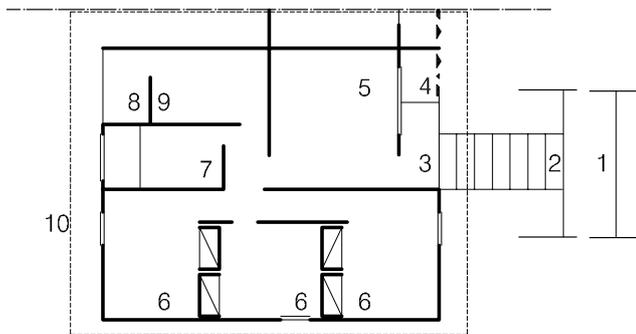
14. Sala de estar, desenho de Milton Ramos. Fonte. acervo pessoal do arquiteto.



15 e 16. Bloco R2, Fachadas.
Fonte: Milton Ramos, acervo do arquiteto.

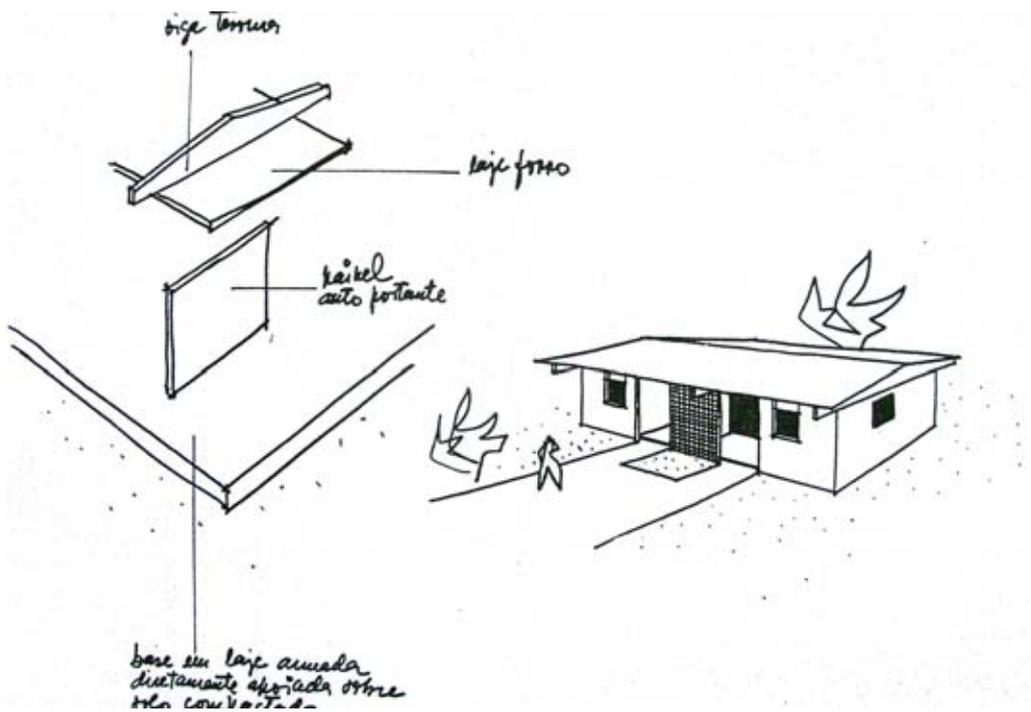
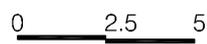


Casa 07
Guará



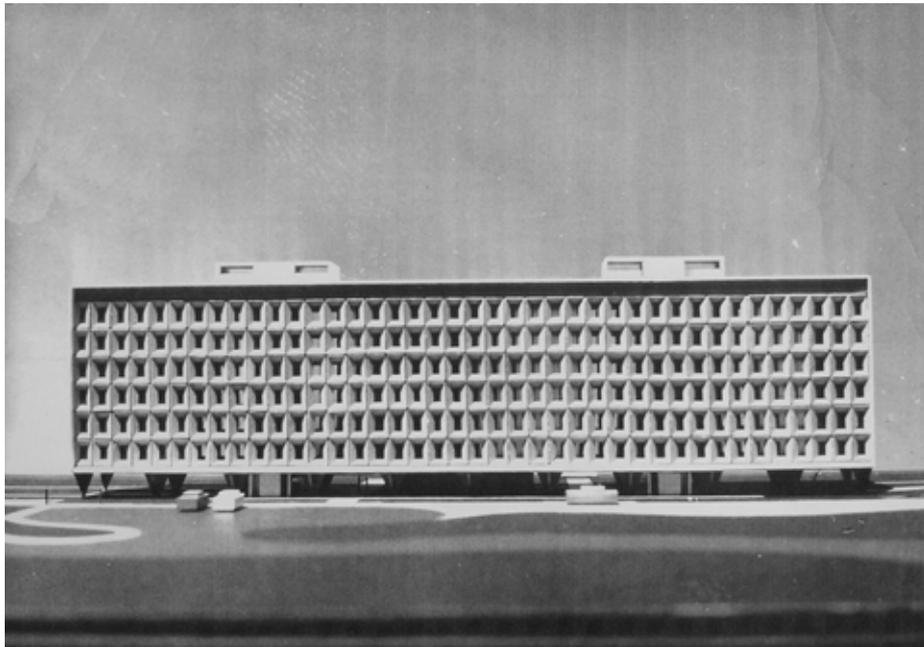
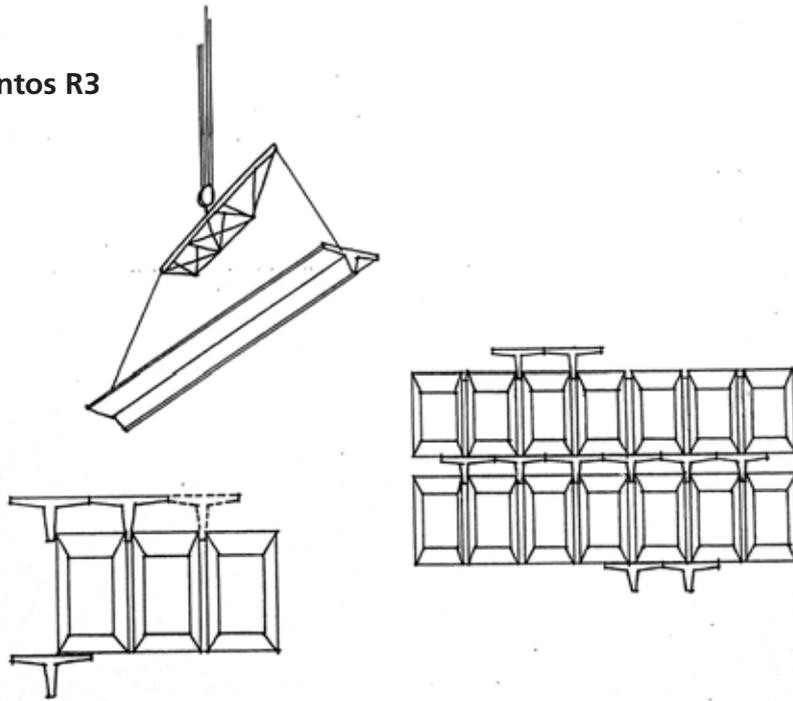
- 1. passeio público
- 2. passeio de acesso
- 3. varanda
- 4. jardim
- 5. sala
- 6. dormitório
- 7. banheiro
- 8. área de serviço
- 9. cozinha
- 10. projeção da cobertura

PLANTA

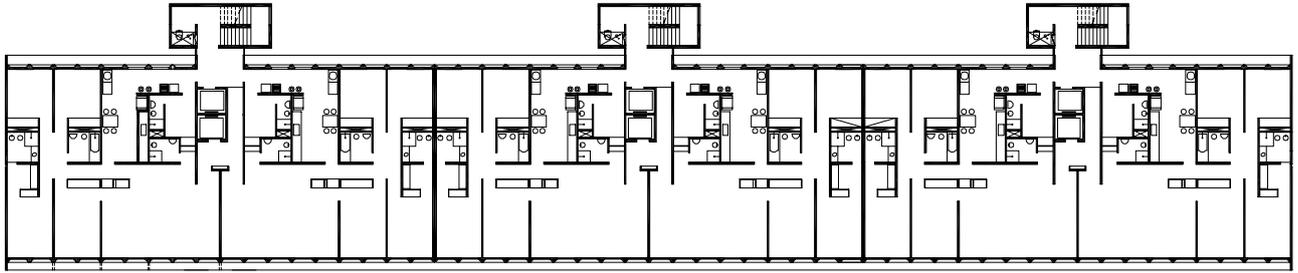


17 e 18. Acima, desenhos da Casa 07, construídas no Guará utilizando os mesmos painéis de laje empregados na construção do R2. Fonte: Milton Ramos, acervo do arquiteto

Apartamentos R3

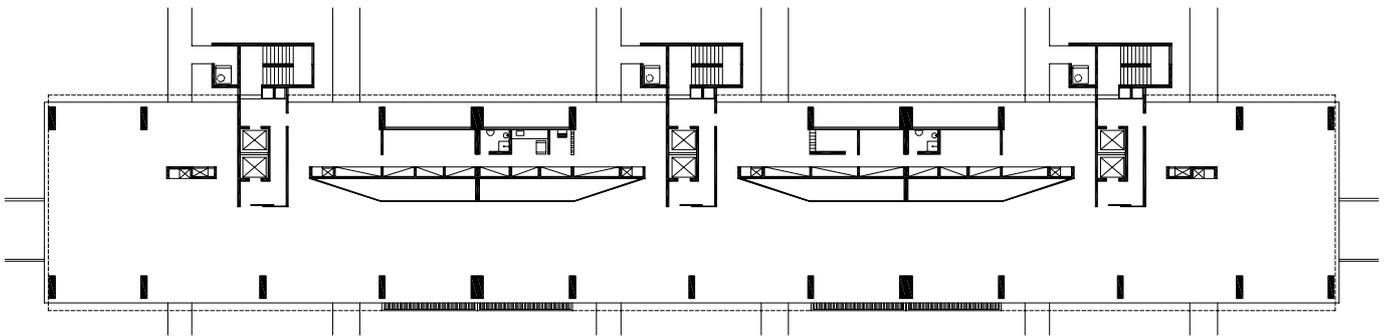


19 e 20. Edifício R3, localizado na SQS 203. Croquis de montagem e foto da maquete. Pode-se perceber que os pilotis possuíam desenho em V, posteriormente substituídos por prismas regulares. Fonte: Milton Ramos, acervo do arquiteto.



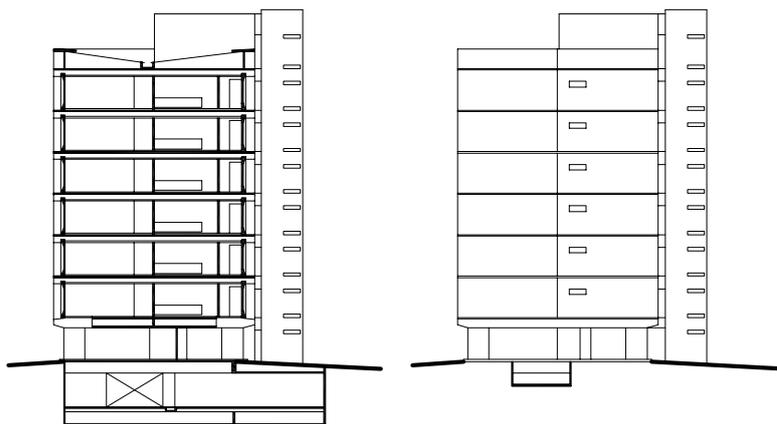
PLANTA PAVIMENTO TIPO
 0 2.5 10

21. Planta apartamentos

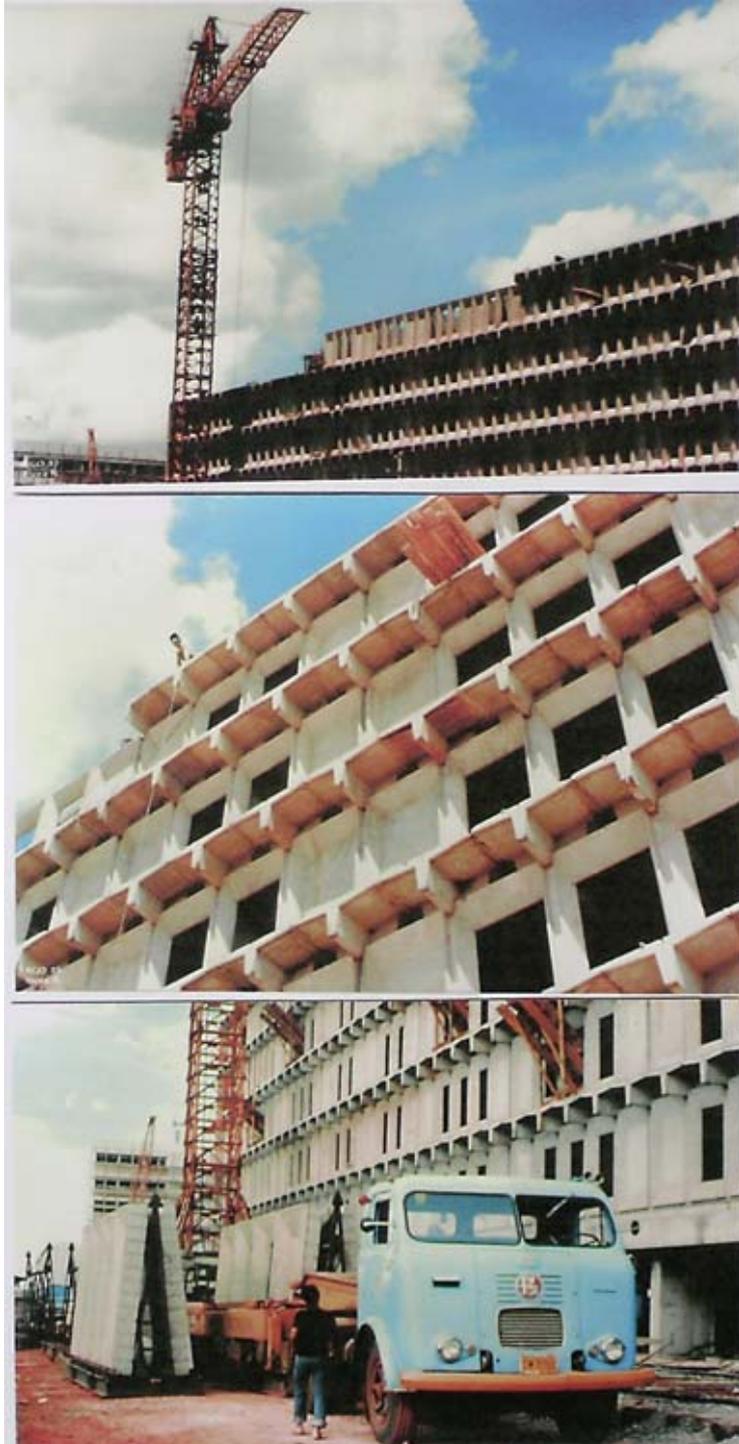


PLANTA PILOTIS
 0 2.5 10

22. Planta pilotis.



23. Corte e Fachada.



24. Fotos da Obra. Fonte: Milton Ramos, acervo do arquiteto.



25. O bloco R3 no fim da década de 1980. Fonte: Milton Ramos, acervo do arquiteto.



26. Pormenor, conjugação de materiais e superfícies. Foto do autor.



Capítulo VI

Escalas e equipamentos públicos

Escola Classe

Dentre as diversas reflexões críticas acerca da relação entre modo de convívio e espacialidade verificáveis em Brasília, aquela efetuada por Matheus Gorovitz parece descrever o significado da contribuição de Lucio Costa ao desenho moderno de maneira mais precisa. Segundo ele, Brasília e Chandigarh guardam semelhanças diversas de concepção e contexto, com a distinção fundamental de que se na capital do Pujab as disposições espaciais obedecem a critérios de maiores ou menores densidades, em Brasília ocorre uma realização da natureza do espaço por meio das escalas previstas no projeto.

No projeto para Brasília “o arcabouço estrutural resulta da constatação da ocorrência de funções de naturezas diversas, e os setores resultantes expressam essas diferenças. Esse procedimento é constatado pela correspondência entre os elementos constituintes do risco preliminar e as escalas previstas no programa de uma cidade capital: as escalas monumental e cotidiana, relacionadas aos dois eixos e a escala gregária ao cruzamento destes que, ao mesmo tempo, lhe servem de suporte; a escala bucólica às margens do lago, liberada graças ao recuo previsto na implantação do conjunto.”¹

As unidades de vizinhança em Brasília favorecem a integração das superquadras em si e com o restante da cidade. Além da implantação dos blocos, verificamos nelas a presença de equipamentos públicos tais como escolas, igrejas, associações culturais, cinemas etc. Além das instalações comerciais. Isto se deve ao fato de que o Plano para a cidade ultrapassava o desenho de seus espaços e se propunha realizar uma inteireza material na qual o convívio cívico fosse transformado em relação ao passado dessa seara moderna. Haja vista o grande número de intelectuais empenhados na ampla consecução dessas qualidades, dentre os quais, Anísio Teixeira (n.1900), que nos dizia:

“Como as necessidades da civilização moderna cada vez mais impõe obrigações à escola, aumentando-lhe as atribuições e funções, o plano consiste – em cada nível de ensino, desde o primário até o superior (...) – num conjunto de

1 GOROVITZ, Matheus. *Brasília: uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985, p.28

edifícios com funções e considerável variedade de forma e de objetivos, a fim de atender a necessidades específicas de ensino e educação e, além disso, à necessidade de vida e convívio social,”²

Se Darcy Ribeiro foi responsável pela realização da Universidade de Brasília inaugurada em 1962, coube a Anísio Teixeira o desenvolvimento de um senso comunitário para as escolas. Neste momento surgem idéias centrais ao desenvolvimento do projeto educacional de Brasília a partir do entendimento de que a educação é um processo de reorganização contínua da experiência e reconstrução das vivências.

“(...) desejamos dar de novo, à escola primária, o seu dia letivo completo. Desejamos dar-lhe os seus cinco anos de curso (...). Além disso, desejamos que a escola eduque, forme hábitos, forme atitudes, cultive impressões, prepare realmente a criança para a sua civilização – esta civilização tão difícil por ser uma civilização técnica e industrial e ainda mais difícil por estar em mutação permanente.”³

Fato é que as escolas constituem um tema dos mais interessantes a investigações de como essa arquitetura foi capaz de configurar espaços necessários à coesão social pretendida. As unidades educacionais de ensino estão distribuídas ao longo do Plano Piloto em diferentes setores, de maior ou menor densidade e obedecem a critérios de escolaridade para divisão. As chamadas Escolas Classe ocupam o interior das superquadras residenciais; enquanto que os Centros de Ensino Ginásiais – que atendem estudantes de nível médio – encontram-se em locais de maior movimento de tráfego, nas periferias de vias principais em lotes em que tal destinação é permitida. O sistema de ensino também previu as chamadas Escolas Parque, responsáveis pela educação física e artística dos estudantes, em períodos contrários ao horário de turno regular do aluno.

As Escolas Classe possuem dimensões reduzidas e em sua maioria o partido arquitetônico conjuga introspecção e exterioridade com relação ao entorno, num gesto de comunicação e diálogo com a comunidade que não deixasse de resguardar a disciplina do convívio. Essa extroversão pode ser verificada em diferentes intensidades, mas para tal, faz-se necessário entendimento em muitos casos, a apreensão desses edifícios, bem como o trajeto por suas imediações, se faz afetado pelo cercamento, nem sempre ponderado, de suas dependências.

As Escolas Classe – e em menor número os jardins de infância – constituem um tipo característico a partir de uma determinada ordem de convívio, complementando ao lado das Escolas Parque o ideário de um sistema de ensino em tempo integral. Na quadra SQS 308 têm-se dois exemplos de boas edificações do período: a Escola Classe 308 (1959), de Oscar Niemeyer, apresenta uma elegante disposição de dois blocos conectados por uma passarela, onde se nota certa independência entre as partes e valorização de superfícies. Na mesma quadra, o Jardim de Infância (1959-60) é projeto de Stélio Seabra, que integrava a

2 TEIXEIRA, Anísio S. *Plano de Construções Escolares de Brasília*. Módulo nº 20, out. 1960, pp. 2 – 3

3 Idem. *Centro Educacional Carneiro Ribeiro*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, vol. 31 nº73, jan/mar 1959, p. 79.

equipe da Novacap. Esta escola possui rara elegância, especialmente pela implantação e delimitação de áreas internas, onde se destacam duas fachadas cegas, uma delas na extremidade do acesso principal, revestidas por elementos cerâmicos decorativos. Na quadra SQS 114 Jardim de Infância (1960), de Wilson Reis Neto, possui grande integração entre espaços internos, representando uma maneira rica de se trabalhar sobre o tema. Yves Bruand destaca neste projeto uma espécie de organicidade em que o todo não se submete à parte.

“Cada sala de aula foi concebida de modo a abrir para um pequeno jardim tropical particular que constitui seu prolongamento natural (...) o conjunto sala de aula - pátio decorativo goza seguramente de uma tranqüilidade absoluta e de uma moldura alegre, favorável ao desenvolvimento dos estudos; essa unidade foi tomada de modelo de composição e repetida tantas vezes quantas exigia o programa (...). A articulação é de uma lógica e regularidade impecáveis e se traduz num estilo claro e simples, na melhor tradição do racionalismo brasileiro; os jogos de espaço nascem da alternância segura de cheios e vazios definidos geometricamente e da continuidade desses vazios graças ao emprego de uma compartimentação sutil (...)”⁴

Esta referida regularidade na conjugação entre as partes feita por Bruand foi matéria fundamental de constituição da modernidade da década de 1960 e encontra amplas possibilidades na execução de obras públicas. No caso das escolas percebe-se não apenas um modelo de composição – fundado na aplicação criteriosa de elementos construtivos, mas um *tipo* organizacional situando num conjunto de idéias, ambiências, percepções, delimitações e trajetos. No caso das Escolas Classe, fica patente a preocupação em criar sutileza entre os efeitos causados pela estrutura formal e uma determinada espacialidade. As plantas nascem do interior e definem uma relativa autonomia com os espaços da quadra.

A Escola Classe 407 e 408

Milton Ramos projetou as **Escolas Classe 407 e 408 Norte** em 1966 quando concebeu o projeto para essas superquadras, embora apenas um edifício tenha sido construído. A escola é composta por duas alas de salas perfiladas com diferentes funções. O pátio reduzido é ocupado por ambientes que serviam originalmente a atendimentos pedagógicos especiais, distribuição de merenda e jardim. Configurando o acesso, uma grande marquise em concreto, se projeta em relação à empena cega na qual se assenta um painel azulejar de Athos Bulcão. No entanto, estes dois elementos não são concorrentes, ao contrário atuam mutuamente na definição de luz, sombras e cores. Na porção anterior das duas alas encontram-se as salas de professores, diretoria, auditório e biblioteca; na porção intermediária, salas de aula, e fechando a seqüência, os sanitários; Numa abertura oposta à marquise de acesso tem-se uma e conjugada com uma parede sinuosa combinando retas e curvas e que confi-

4 BRUAND, Yves. Op. cit., pp. 287 – 288



01. Escola 114 Sul (1960). Wilson Reis Neto.
Fonte: Revista Módulo nº 34, 1963, p.16



02. Escola Parque 308 Sul(1959) Jose de Souza Reis.
Fonte: Módulo nº 20, Out. 1960, p. 04

gura área descoberta para recreio. Dada a ocupação do pátio que se dá de maneira relativamente densa, esse espaço serve às atividades que se desenvolvem fora da sala de aula e durante o intervalo, daí a necessidade de resguardo o que justifica a opacidade desta peça.

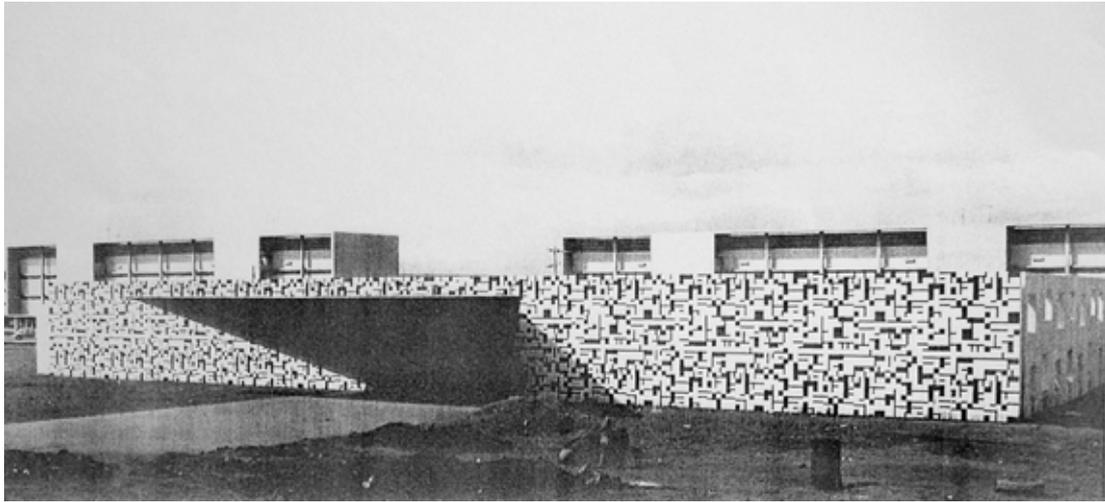
A empena que faceia um estacionamento é cega, nela estão dispostas reentrâncias irregulares para criar um painel, esta guarda distância dos planos de vidro das salas e conforma um jardim. Na posição oposta, uma fachada se abriria para a quadra onde grandes brises verticais fariam a proteção solar dada à orientação desfavorável. No entanto, a proposta se perdeu e esta empena ganhou o mesmo aspecto da que lhe é oposta, com uma parede cega delimitando exterior e interior. A estrutura é composta por vigas transversais cujos eixos estão distantes entre si 4.85 metros. A essa malha, somam-se a marquise de acesso e o volume posterior para atividades ao ar livre. Há certa diversidade de revestimentos: a já citada parece de azulejos, contrasta com o volume em concreto do acesso; as paredes brancas ora recebem pintura, ora são feitas em concreto aparente.

Assim como outras escolas, a Escola Classe 407 foi prevista sem cercas, situação que não perdurou nem nesta nem em outras escolas, onde as grades se tornaram quase obrigatórias. Estas foram dispostas no perímetro destes pequenos edifícios de diferentes maneiras, e no Jardim de Infância da SQS 308, têm-se um exemplo mais afeito aos conceitos urbanos da cidade, onde a grade delimita as fachadas secundárias, mas deixa livre o acesso principal, composto por um mural e por rampas de acesso que sobem do passeio público. Uma vez mais, a pretendida coesão social de Brasília não foi cumprida na totalidade pelos projetos políticos e de modernização.

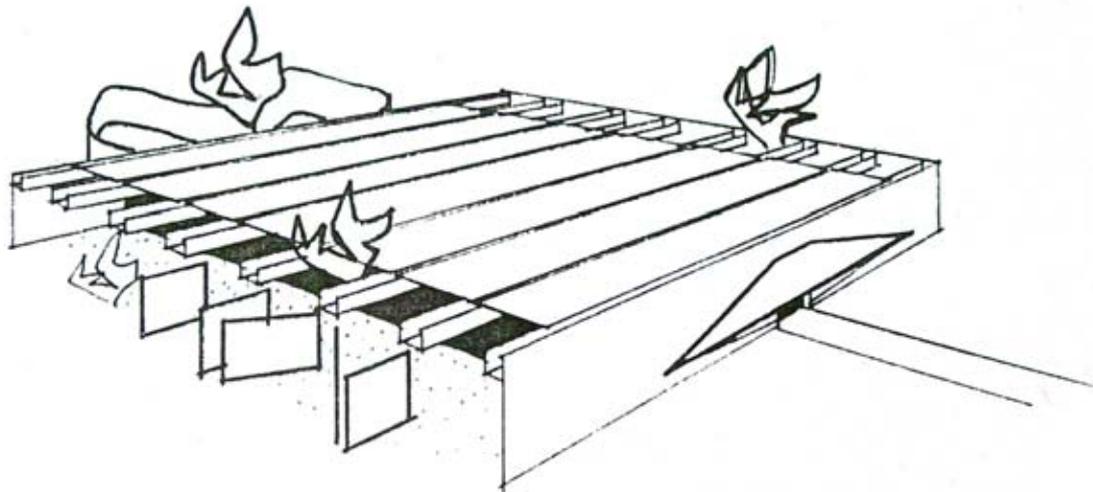
Clubes Sociais e Esportivos.

O plano proposto por Lucio Costa talvez tenha sido o que melhor explorou as potenciais relações com o entorno do lago. Em seu relatório o urbanista defende a não localização de bairros residenciais próximos às margens do lago, como forma de deixá-las intactas, sendo estas tratadas por bosques de feição naturalista para passeios bucólicos da população. Este gesto que pode deixar entrever uma aparente recusa com relação ao Lago por parte de Costa transparece na verdade o gesto de se afirmar o natural e o construído por oposição, criando uma *escala bucólica*, integrada de maneira sutil às demais funções da cidade.

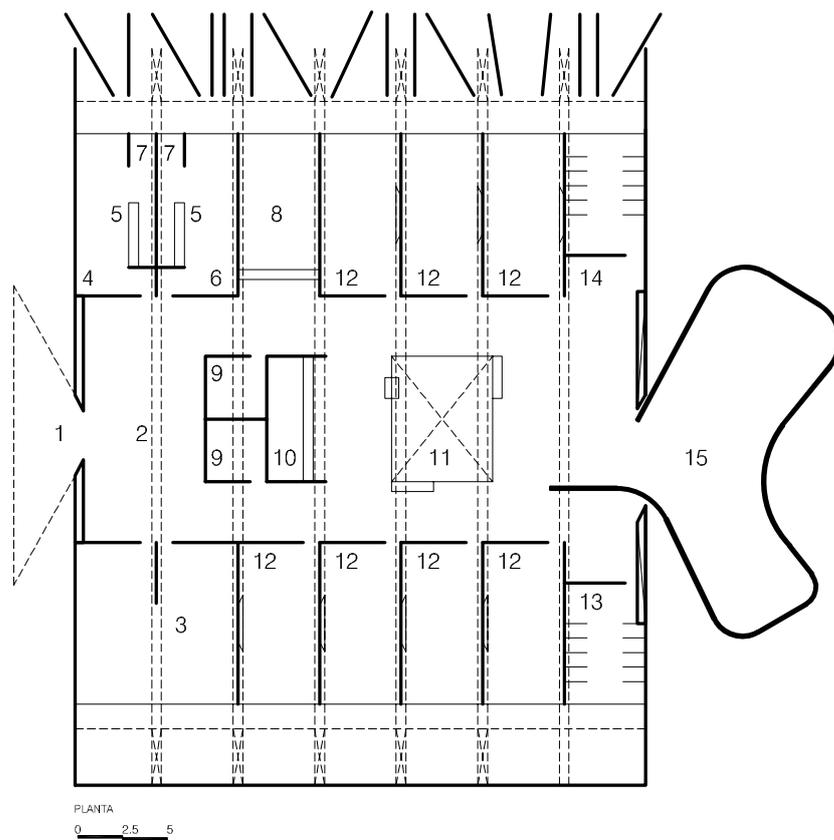
“A linha reta do espigão avança em direção ao lago, na linha geométrica de maior declividade, perpendicular às curvas de nível. Esta linha, por causa do ‘promontório’, é, contudo a de menor declive. Além disso, é visível de toda a encosta leste da calota convexa, erguendo-se ligeiramente sobre os terrenos laterais, mais baixos que chegam ao lago. Isso confere ao lugar uma serena



03. Escola Classe SQN 408 (1966). Milton Ramos.
Fonte: acervo do arquiteto.

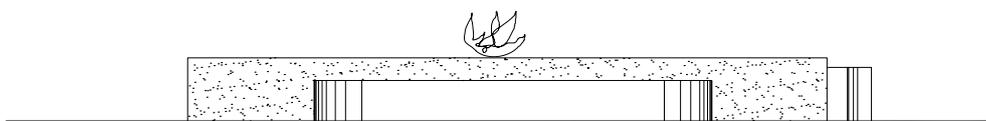
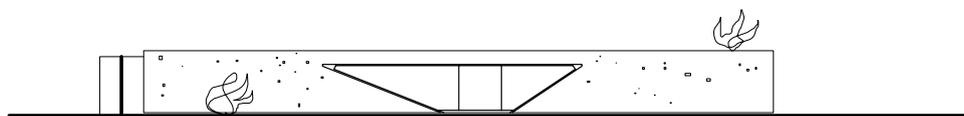
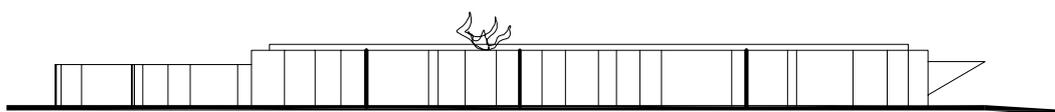


04. Escola Classe SQN 408 (1966), croqui. Milton Ramos.
Fonte: acervo do arquiteto.



1. acesso principal
2. hall
3. biblioteca
4. sala de professores
5. armários
6. diretoria
7. sanitários
8. secretaria
9. salas de estudo de recuperação
10. distribuição de meren
11. jardim interno
12. salas de aula
13. sanitários meninas
14. sanitário meninos
15. recreio aberto
16. jardins

05. Escola Classe SQN 408 (1966), Planta.
Fonte: acervo do arquiteto Milton Ramos.



06. Escola Classe SQN 408 (1966), Cortes e Elevações.
Fonte: acervo do arquiteto Milton Ramos.

monumentalidade, realçada pela água. Lucio Costa reconheceu essa dignidade e tirou dela partido para lançar sua cidade. Na linha do espigão estabeleceu o eixo Monumental; ao longo das curvas de nível alocou o eixo Rodoviário.”⁵

Na proposta original do Plano Piloto apenas clubes esportivos, restaurantes, lugares de recreio dentre outros, todos de natureza pública. Propõe ainda que seja criado um *Yatch Club* e o Clube de Golfe na enseada leste, entremeados por um denso bosque que daria a delimitação sempre necessária seguindo até a barragem. Esta situação não veio a se confirmar por uma série de motivos. O fato de ter deixado o lago da bacia do Paranoá sem previsão de adensamento populacional, fez com que a comissão julgadora apontasse algumas críticas, especialmente no que se refere à quantidade indiscriminada de área entre a praça dos três poderes e o lago. Diante disso, a NOVACAP realizou algumas modificações, deslocando o Plano Piloto para Leste e acresceu uma seqüência de quadras, as 400, no perímetro mais externo das asas, abaixo do eixo rodoviário.⁶

Os Clubes esportivos aparecem na arquitetura moderna brasileira como local de natureza pública, porém restrita, onde são desenvolvidas atividades de entretenimento. Um dos exemplos pioneiros deste programa é o primeiro projeto elaborado por Oscar Niemeyer do Clube para a Cidade Universitária (1936-37) concebida por Lucio Costa⁷. O projeto possui pouco detalhamento no que se refere à disposição de atividades, mas nele percebemos alguns elementos que comparecem de maneira essencial. O partido tem direção longitudinal predominante e a implantação se dá a partir de arrimos criados diferenciando níveis. Sua apreensão é sucessiva, construída a partir dos ângulos de deslocamento resultantes da disposição das escadas. Estas ocorrem paralelamente ao plano da fachada, a primeira dá acesso a um patamar avarandado no primeiro piso; a segunda acessa o segundo pavimento em um vão resultante da subtração do prisma que constitui seu volume fragmentado.

Neste projeto, o interior se exterioriza nas maiores porções do edifício, abertas pelo uso dos pilotis e entremeada por vegetação. A fachada sugere uma linha que percorre a edificação transformando-se ora piso, ora em empena ou escada. O projeto demonstra uma característica que será levada adiante na proposição destes espaços que se refere às solicitações em termos de flexibilidade espacial, não tanto pela liberdade da planta física, mas pelas possibilidades de trajeto e permanência que esta pode oferecer.

Milton Ramos, clubes de Brasília.

Os clubes sociais e esportivos que Milton Ramos realizou não se restringem à Brasília, sendo que o arquiteto pertence realizações deste tema nos estados de Goiás, Amazonas, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro. Seu primeiro projeto no tema foi para a construção

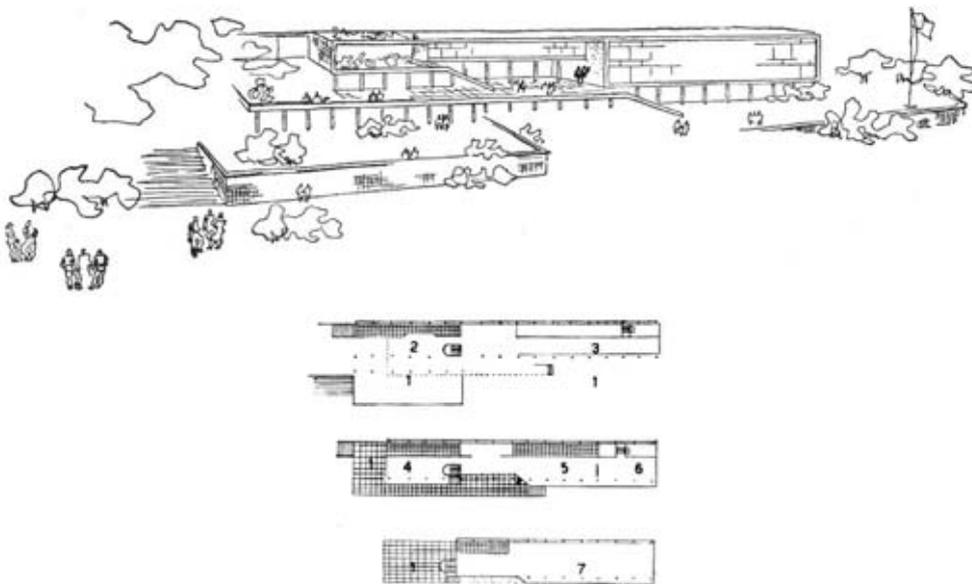
5 CARPINTERO, Antonio Carlos C. *Brasília: Prática e Teoria Urbanística no Brasil, 1956-1998*. Tese de Doutorado, FAUUSP, p.120

6 FONSECA, Fernando Oliveira (org.) *Olhares Sobre o Lago Paranoá*. Secretaria de Meio Ambiente e Recursos Hídricos: Brasília, 2001.

7 Devemos o comentário e observação pormenorizada deste objeto às aulas sobre exemplos paradigmáticos da arquitetura latino americana, ministrada no PPG da UnB pelo professor Andrey Schlee.

da **Segunda Sede Social do Iate Clube de Brasília** (1968 em diante), o primeiro a ser construído na capital federal, cujo início das obras data da década de 1960. O clube passou por sucessivos acréscimos e o edifício de Milton Ramos sofreu uma reforma que modificou significativamente sua aparência original, que não serão consideradas aqui para a descrição do objeto. Essa Sede Social é formada por um pavilhão longitudinal cujas atividades são divididas em dois níveis, no piso superior o salão social e no andar térreo atividades de apoio esportivo se comunicam diretamente com a piscina. O edifício se mostra permeável na direção do lado, sua estrutura é composta por vigas transversais apoiadas sobre pilares em concreto. Estes possuem um desenho distinto de sua seção e no topo encontram a trama horizontal por meio de um capitel. Na fachada do edifício orientada em direção à via de acesso, uma marquise escultórica em concreto define o acesso; na fachada posterior, estende-se em direção ao lago, ao mesmo nível do salão social, uma longa varanda que possui em uma porção intermediária uma escada helicoidal.

Neste clube encontramos elementos essenciais da obra do arquiteto, desenvolvidas de maneira semelhante em outros edifícios: a valorização de elementos apensos a um corpo principal ritmado pelas nervuras em concreto, que se sobressaem à superfície, neste caso uma marquise de proteção do acesso; valorização dos elementos de circulação vertical; cuidado na execução de fôrmas em madeira. Após a execução do Iate Clube e pelo sucesso que adquire após o resultado do concurso para o Oratório do Soldado, Milton passa a realizar uma série de edifícios para diversos comandos militares, dentre eles, os clubes. Para



07. Oscar Niemeyer, Clube da Cidade Universitária do Rio de Janeiro (1936), Lucio Costa.
Fonte: COSTA, Lucio.(1995).

a marinha Milton projeta o **Clube Almirante Alexandrino** (1972 em diante), de longe o que possui menor aplicação de meios, sendo sua estrutura limitada às vigas em concreto sob telhas aparentes apoiadas sobre pilares de seção retangular.

No **Clube da Aeronáutica** (1975) projetado por Milton percebemos empenho rigoroso na maneira pela qual se aplicam todos os gestos construtivos. O conjunto é composto por uma Sede Social, Pavilhão de náutica, além de áreas abertas em que se encontram piscinas, quadras esportivas etc. Dois volumes edificadas estão posicionados nas duas extremidades do lote, o primeiro na cota superior do terreno abriga salão e atividades administrativas e o segundo é a garagem da náutica. O edifício administrativo possui térreo e um pavimento. A estrutura é toda em concreto aparente e o nível superior possui um guarda corpo do mesmo material em toda a sua extensão. A cobertura de telhas cerâmicas do tipo capa-canal exhibe quatro águas ao nível do observador que adentra o edifício e outras quatro que convergem para o centro, onde se encontra um jardim sobre espelho d'água. Este edifício se conecta lateralmente com um pavilhão social cujo elemento predominante é a cobertura de vigas transversais em concreto que ultrapassa o perímetro edificado.

A composição destes dois edifícios em planta deve ser lida em conjunto. O bloco avarandado possui uma centralidade que se dissipa no entorno formado pelo bloco social. Dividindo este em quatro quadrantes, vê-se que o primeiro é um vazio de permanência, dois deles abrigam salas e no quadrante posterior, está posicionada uma escada colossal para acesso ao primeiro piso, de modo mais conveniente para os fluxos.

O bloco da náutica é um edifício longitudinal formado por doze módulos cuja marcação se faz perceptível nas maiores fachadas, sendo que os dez intermediários possuem um desenho peculiar das aberturas. Em contraste com os demais, este é predominantemente branco e sua relação com o solo é tensionada pela estrutura posicionada na zona de sombra que corre toda sua extensão ao nível do pedestre. Assim, ambos os blocos âncoras desse arranjo, possuem características fisionômicas própria, separados em natureza e caráter pela sensibilidade do arquiteto.

O **Clube de Sargentos e Suboficiais da Aeronáutica, Cassab** (1979) também possui um programa bipartido, sendo duas as edificações predominantes no conjunto. O primeiro destinado a atividades sociais está situado na cota inferior do terreno, na parcela do lote mais próxima ao lago. Possui um único plano de cobertura, vigas invertidas com nas extremidades e telhas de fibrocimento sobre forros no perímetro central. A este edifício, somam-se outros semi enterrados para apoio esportivo. Na cota superior, tem-se o ginásio poliesportivo formado por oito arcos em concreto cujo ponto de inflexão está deslocado com relação ao eixo longitudinal do volume, de tal forma que se suaviza a ascendência dessas peças que se elevam do chão, num trecho formado por um talude de grama. O acesso público se situa nas adjacências das arquibancadas, formando um eixo de circulação, as demais funções se encontram semi-enterradas na porção oposta.

Nesses três exemplos o que percebemos é sempre a mesma preocupação em dar tratamento plástico às superfícies, volumes, elementos de acesso e circulação, estes se tornam acontecimentos que não sendo autônomos, enobrece a experiência espacial. Outros princípios também ajudam nessa coordenação do partido, as transições cobertas entre interior e exterior, as linhas sem concessão capazes de atribuir diferentes nuances às superfícies, seja no sentido de dissolvê-las ou de lhes marcar a presença.



08 e 09. Milton Ramos, Sede Social do late Clube de Brasília (1975)
Fonte: Acervo pessoal do arquiteto.



10. Milton Ramos, Clube da Aeronáutica de Brasília (1975). Em primeiro plano, o bloco da náutica. Ao fundo, edifício administrativo e sede social.

Fonte: acervo do Clube da Aeronáutica.



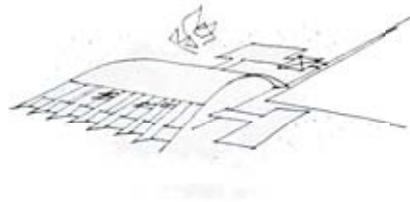
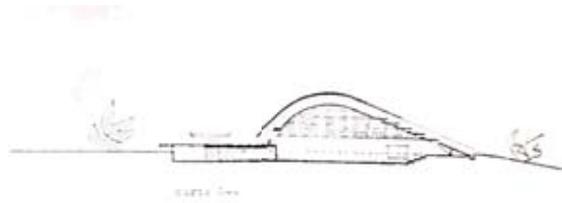
11. Clube da Aeronáutica de Brasília, pormenor da escada bloco administrativo
Foto do autor.



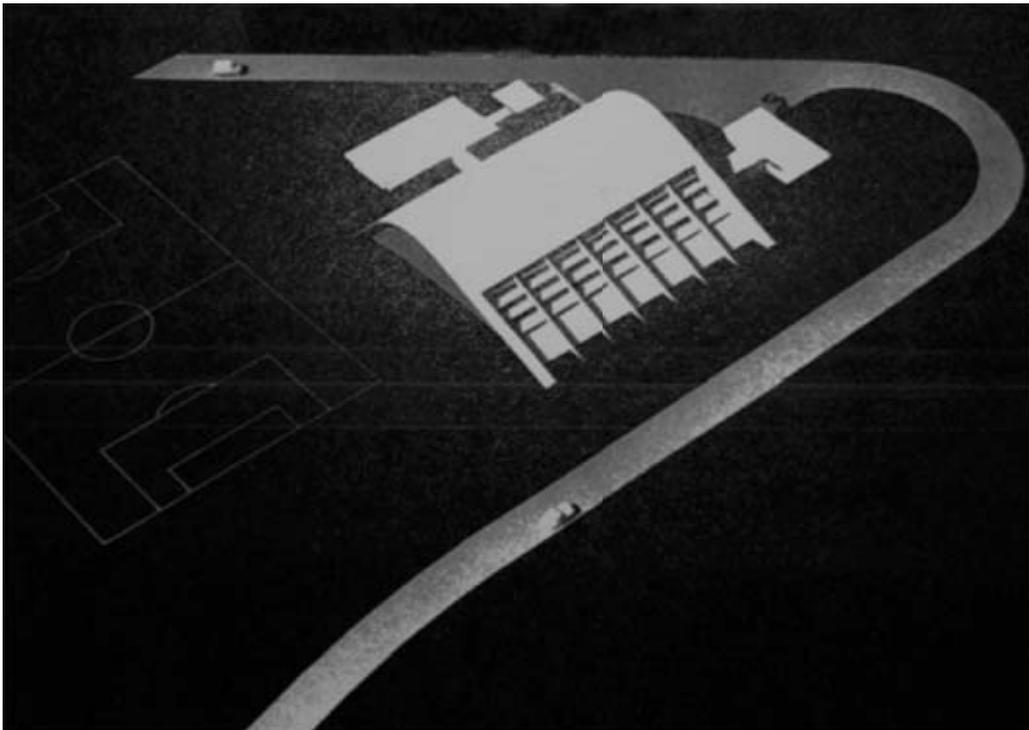
12. Milton Ramos, Clube dos Sargentos e Suboficiais da Aeronáutica de Brasília - CASSAB (1979).
Bloco do salão social e administração.
Foto do Autor.



13. CASSAB, Gin[ásio Poliesportivo
Fonte. acervo do arquiteto Milton Ramos.



14. CASSAB, Gin[asio Poliesportivo, croquis.
Fonte. acervo do arquiteto Milton Ramos.



15. CASSAB, Gin[asio Poliesportivo, Foto da maquete
Fonte. acervo do arquiteto Milton Ramos.

Templos

Os templos religiosos desde sempre trouxeram em si a prevalência da perenidade. Organizados em torno de uma atividade coletiva, estes edifícios se caracterizam por seu surgimento imemorial e por manifestarem a expressão de determinados conteúdos da consciência social sobre seu destino e sua vontade de permanência. Os templos são, portanto, atividade relacionada à presença do infinito e do inefável, nos quais a experiência religiosa procura meios capazes de realizar uma espécie de mensuração do absoluto.

Ao contrário, por exemplo, das grandes indústrias ou pavilhões de exposição um templo religioso dentro de uma perspectiva geral é assim um *tipo* e que guardam relações com os sucessivos movimentos da arte e da cultura, de diferentes formas. Como enunciado por Argan em sua análise sobre o *tipo*, os edifícios religiosos experimentaram com a modernidade a presença de *contra-tipos* cujo conteúdo propositivo, por vezes, resulta no alijamento de precedentes essenciais da constituição de sua fisionomia.⁸

De fato investigação plástica e funcionalismo fora o binômio que colocara em curso diversas possibilidades plásticas às vanguardas artísticas que no fim dariam subsídio à arquitetura. Quando Le Corbusier projeta a Capela de Nôtre-Dame-Du-Haut em Ronchamp, já traz em sua mentalidade criativa um conjunto de referências e rivalidades e – como de habitual em sua personalidade – realiza um gesto de afirmação transformador, segundo Argan: “Sem nenhum tema litúrgico ou funcional, Le Corbusier transtorna a tipologia habitual da igreja: é evidente que quer transpor para o dramático movimento dos volumes e cores o sentimento conturbador de uma presença divina no centro da natureza.”⁹

A Capela de Corbusier se insere dentro de um movimento de transformação da ordem dos edifícios religiosos em que podemos enumerar dois aspectos distintos: na aplicação de elementos por meio de uma racionalidade construtiva, sendo estes pertencentes ao lastro da cultura de determinada sociedade; a aplicação de elementos inéditos ao programa, de grande inovação técnica construtiva e de elevada abstração formal. Na igreja de Notre Dame du Raincy (1922) de Auguste Perret representa um exemplo de retidão compositiva relacionada aos aspectos programáticos, capazes de lhe conferir a pretendida realização plástica, funcional e religiosa. Na Igreja de Raincy Perret congrega uma série de elementos da tradição religiosa por meio das técnicas construtivas modernas, cuja originalidade não deixa de contemplar uma série de “elementos reconhecíveis da tradição do espaço religioso greco-romano-cristão, com o qual parece desejar dar continuidade: as altas e esbeltas colunas; a disposição basilical em três naves; a cobertura em abóbada de canhão suavizada; a referência à independência estrutural dos vedos potencializada pelos recursos aos vitrais

⁸ ARGAN, Giulio Carlo. *Sobre a tipologia em arquitetura*. In: NESBITT. Op. Cit., p. 272

⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna, Do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 388.

(...)”¹⁰. O Exemplo da igreja de Raincy encontra eco de realização na Igreja que Lucio Costa Propõe para a vila operária de Monlevade (1934) em que uma organização espacial semelhante é complementada por aspectos locais, conferido o almejado caráter ao edifício.

Nesse sentido, Ronchamp não inaugura uma modernidade religiosa, mas a inserção desse volume compacto no vazio selvagem insere no panorama discursivo um objeto plástico de grande carga expressiva, cujo estranhamento persiste décadas depois de sua inauguração. Para Joseph Pichard, a Igreja de Corbusier estabelece um parâmetro criativo dentro do tema, embora o faça mais pelo exercício plástico de elementos litúrgicos, que pela revolução ou depuração a partir dos mesmos:

“Não é reproduzindo as formas, nem se repetindo gestos tradicionais, que se é fiel a uma tradição. É pelo estudo e meditação que as reencontramos, e as formas e os gestos em seguida se fundem espontaneamente, inspirando ações e as obras de arte. A liberdade é a própria condição para a obra de arte, mas não se pode comprová-la plenamente senão apoiando-se sempre nas fontes inesgotáveis.”¹¹

Oscar Niemeyer publica em Módulo texto sobre a capela de Ronchamp e, reiterando a dicotomia forma-função que tanto lhe é importante, confronta os exemplos precedentes da obra de Corbusier e a ela atribui caráter essencialmente funcionalista, segundo ele, quando sua arquitetura foi pouco a pouco “encontrando o equilíbrio indispensável entre forma e função, de maneira a perder o aspecto frio e científico dessa fase transitória para assumir, novamente, as características superiores e eternas da verdadeira obra de arte”¹²

Muitas são as abordagens da influência cruzada entre Corbusier e a arquitetura moderna brasileira e em todas elas é possível que se verifique distinções e congruências que podem ser reforçadas ou descartadas pela sobreposição de acontecimentos e datas. Se antes de Ronchamp houve a igreja da Pampulha, depois dela houve ainda um conjunto de edifícios religiosos que se não se alinham pelas mesmas características físicas, ao menos compartilham um conjunto de idéias comuns. A angulação da pesquisa que resulta neste capítulo, não é a de efetuar estudo apurado sobre a história das transformações modernas para os edifícios religiosos; o que nos interessa é entender certos acontecimentos assim como as propriedades de obras que pertencem a esse *tipo* e confrontadas em análise comparativa.

10 ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da Escola Brutalista Paulista, 1953-1973*. Tese de Doutorado: UFRGS, PROPAR, Porto Alegre, 2005, pp. 187 – 188.

11 [“Ce n’est pas en reproduisant des formes, pas plus qu’en répétant des gestes traditionnels, qu’on est fidèle à une tradition. C’est par l’étude et la méditation qu’on rejoint celle-ci, et les formes et les gestes jaillissent ensuite spontanément, inspirant les actions et les oeuvres d’art. La liberté est la condition de l’oeuvre d’art, mais on ne peut l’éprouver pleinement qu’autant qu’on aura puisé soi-même aux sources toujours jaillissantes.”] PICHARD, Joseph. *Les Églises nouvelles à travers Le monde*. Éditions des Deux-Mondes, p – 77.

12 NIEMEYER, Oscar. *A Capela de Ronchamp*. Módulo nº 5, pp. 43 – 45.



16 e 17. Oscar Niemeyer. Capela do Palácio da Alvorada, e Igrejinha da SQS 307/308.

Fotos: Joana França, 2007

Modernidade religiosa

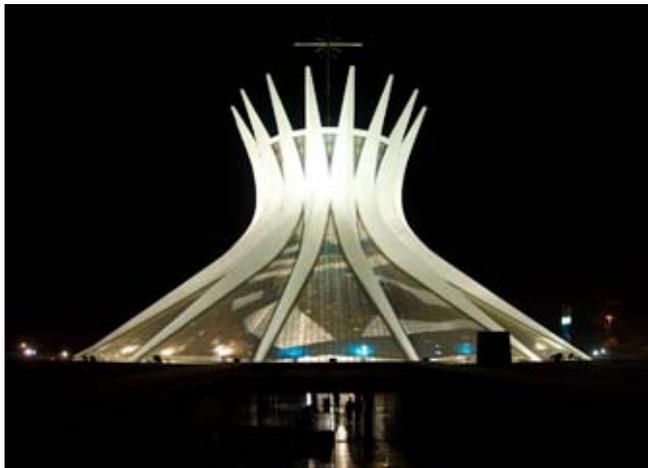
A segunda metade do século XX é marcada pela diversidade cultural, artística, política e religiosa. As duas guerras mundiais abalaram – certamente com maior efeito na Europa que no Brasil – a confiança no progresso, e na idéia de futuro empenhada pela vanguarda. Diante de tais perspectivas, novos papéis são impostos à arquitetura e na maneira pela qual esta deveria estabelecer uma reconciliação dos antigos ideais que permeavam a ideologia do plano. O sentido de publicidade é em certa medida e como nos diz Argan a própria questão da arte que “se apresenta em vários planos: participando diretamente da situação histórica, abarca necessariamente problemas de ordem não especificamente estética – intelectuais, morais, sociais, religiosos e políticos (...)”¹³

Os movimentos de modernização extrapolam as esferas do planejamento de espaços e passam a mostrar seus efeitos em diversos campos. No Concílio do Vaticano II (1962-65) “a noção de comunidade, *ecclesia*, é posta em valor, e o espaço sagrado passa a ser visto como lugar de reunião e celebração conjunta de todos os presentes, em fraternidade, diálogo e entendimento”¹⁴, dando um aspecto o menos constringente ao espaço da liturgia.

Apesar de muitos edifícios citados no corpo deste argumento ter sua realização anterior ao Concílio, o contexto de transformação propugnado pela modernidade brasileira era de resolver o problema da sociedade por meio da técnica e da modernização. Novas formas de convívio se faziam necessárias para a afirmação da identidade cultural e representação política. Ruptura que ocorreu em escalas de intensidade, mas que revelam presenças conflitantes em seu interior. Dentre os edifícios mais importantes construídos em Brasília nas primeiras décadas após sua inauguração encontram-se alguns importantes edifícios religiosos: a Capela do Palácio do Alvorada (1957-60) a Igreja N.S. de Fátima (1958) e

¹³ ARGAN, Op. cit., p. 284

¹⁴ ZEIN, Ruth Verde. Op. cit., p. 107



18. Oscar Niemeyer.
A Catedral de Brasília.

Foto: Joana França,
2007

a **Catedral de Brasília** (1958-59), projetos de Oscar Niemeyer. Todas se caracterizam pela tensão espacial atingida por meio da hábil combinação de superfícies opacas, planos e eixos virtuais; vitrais e vazios de sombra contra estruturas de cor e luz.

A Catedral de Brasília

Quanto ao programa religioso é natural que o ponto mais importante seria a Catedral. Edifício fundamental do século XX, A Catedral de Brasília (1958-59) é um templo religioso essencial a algumas discussões sobre a cultura no século XX. Sua localização, assim como a de outros edifícios estava prevista ao final da esplanada ministerial, deslocada do eixo visual que tem como ponto de fuga o Congresso Nacional, de forma a estabelecer a ordem de atenção aos assuntos do país: de um lado a cultura e a representatividade nacional, de outro, a ordem e a presença religiosa.

Neste projeto Niemeyer realiza uma especulação máxima acerca do programa religioso e uma total realização da técnica construtiva, ainda que algumas alterações de projeto tenham sido necessárias à execução desta obra-prima.¹⁵ O cálculo é de Joaquim Cardozo e coube a Carlos Magalhães a condução da obra; ele nos conta que o dimensionamento foi feito sob variáveis muito complexas, de maneira a prever incidência dos ventos, variações dimensionais em função da temperatura, e comportamento dinâmico da estrutura com a retirada das fôrmas.¹⁶

Concebida como templo ecumênico, passou posteriormente ao domínio da igreja católica¹⁷ passando a cultivar a imagem de N. S. de Aparecida. A esta modificação essencial, outras vieram a se materializar pelas décadas: por indicação do próprio Niemeyer, suas

¹⁵ A Catedral foi inicialmente concebida com 21 peças estruturais dispostas radialmente de forma a constituir um parabolóide. Dois anéis dariam estabilidade às colunas, um de 70 metros de diâmetro, repousado no chão como um alicerce e outro quase no topo da coroa, seria um simples ponto de apoio para dar estabilidade ao conjunto.

¹⁶ Ver: IZAR, Gabriela. *Espacialidade e Constituição do Sujeito: estudo de três catedrais*. Dissertação, UnB.

¹⁷ Idem.

colunas foram pintadas de branco em 1988; dois anos depois, os panos de vidro receberam vitrais coloridos da artista Marianne Peretti; e depois de inscrita na lista dos patrimônios tombados pela UNESCO, iniciaram-se as obras para a Cúria Batismal.

A forma da Catedral de Brasília é unidade derivada de um repertório plástico empregado nas colunas dos palácios da cidade. Deixa à mostra elementos fundamentais da concepção moderna: a estrutura, os planos de vedação, os espaços vazios de luz e sombra. O volume que emerge do solo dando configuração à nave, articula a posição do campanário e do batistério, este é sinalizado apenas por uma cúpula ao nível do solo. Retomando a aparência de antigos croquis para a Catedral foi anexado recentemente uma forma irregular em concreto que dará abrigo à cúria batismal. Assim, como às outras funções anexas, o acesso à nave é feito por uma rampa que descende ao subsolo e cuja descrição já há muito é clássica em nossa historiografia: de um corredor escuro, passa o observador ao amplo vazio iluminado, o espaço feito por uma escultura capaz, por si mesma, de evocar a idéia do divino.¹⁸

Oratório do Soldado

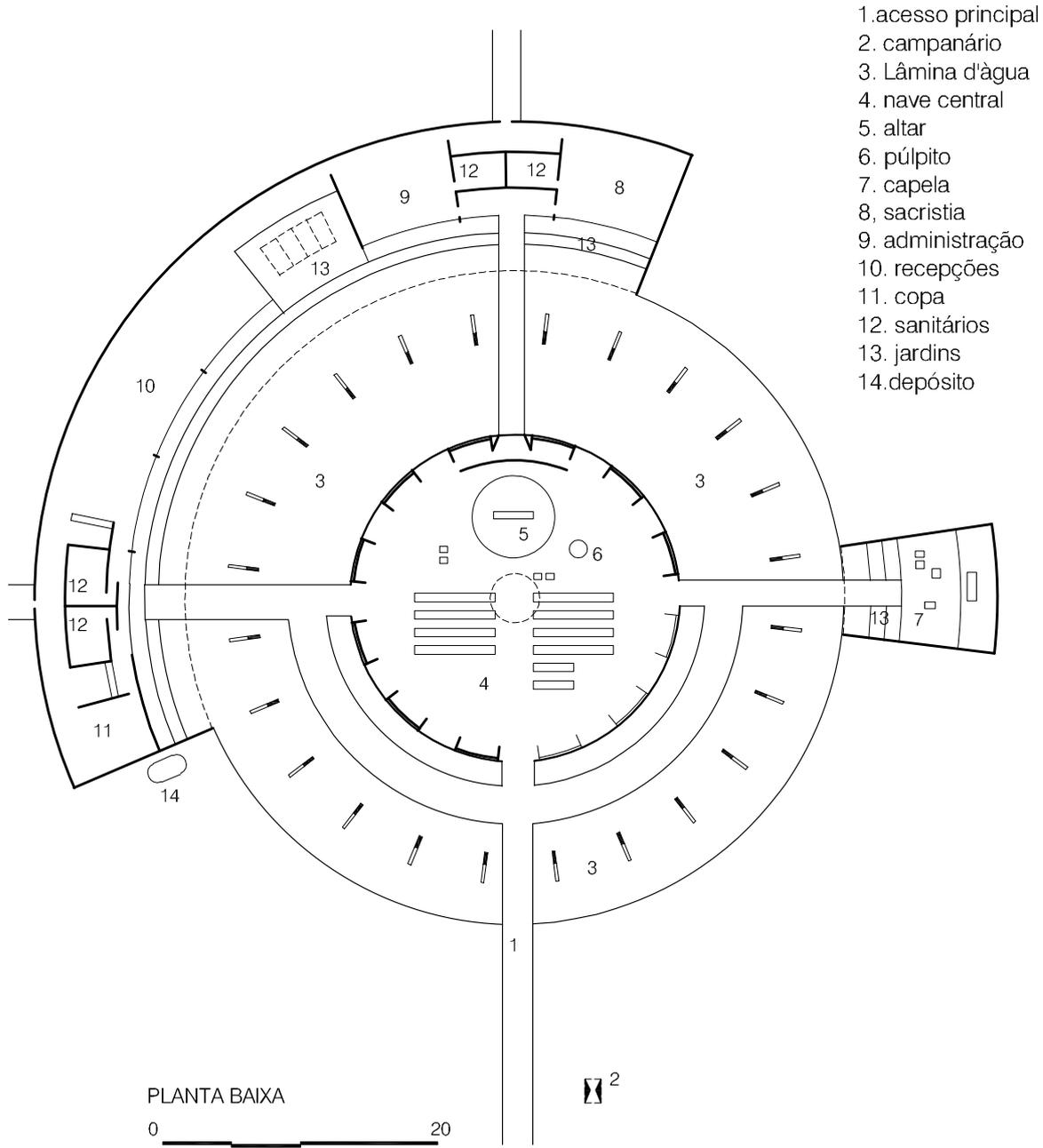
A contribuição de Milton Ramos no tema de edifício religioso está materializada no Oratório do Soldado (1972) localizado no Setor Militar Urbano. O Setor possui segregação significativa com relação ao Plano Piloto e guarda grande distância do Eixo Monumental. Uma enorme avenida percorre toda sua extensão e distribui as vias para setores específicos – administrativos, residenciais e institucionais. O Quartel General do Exército (1968) de Oscar Niemeyer localiza-se próximo a Avenida principal do Setor e ocupa posto maior na hierarquia. É estruturado por três volumes, sendo um destinado ao edifício administrativo, um auditório e um palanque fixo à sua frente cuja cobertura é uma casca em concreto armado. O oratório do Soldado é um edifício em que se percebe a preocupação de Milton Ramos em atender diversos aspectos plásticos, estruturadores e funcionais com gestos precisos e congruentes.

O templo é composto¹⁹ por nave única circular e em cada um dos eixos pelos quais podemos dividi-lo em quadrantes, um ponto de interesse: em três deles o acesso público, no quarto o altar ladeado por um púlpito. Ao corpo principal do oratório, somam-se dois volumes adjacentes, num deles a capela, no outro, sacristia, salão de festas e áreas de apoio. Entre estes volumes a circulação se dá por meio de uma passarela sobre espelho d'água que é acessada por longa calçada desde o estacionamento. Para contrapor a verticalidade do conjunto, o campanário é constituído como acento vertical e se projeta bem além do plano das coberturas.

A estrutura da nave é formada por 24 peças estruturais que configuram uma circunferência de 24 metros de diâmetro. Estas peças estruturais possuem dois apoios, um deles repousa sobre o espelho d'água, outro coincide com as paredes que delimitam a nave cen-

¹⁸ *L'architecture D'Aujourd'hui*, jan/fev, 1974, p - 45

¹⁹ O oratório sofreu intervenções significativas que macularam a concepção de seu caráter original, no entanto, buscamos imagens que retratassem o projeto original e a partir delas e de visitas ao local faremos nossa descrição.



19. Milton Ramos, Oratório do Soldado (1970)
Fonte: Arquivo do arquiteto.

tral e está no ponto médio da peça. Resulta dessa forma, um balanço livre de 12 metros que converge ao centro do volume onde encontra um anel vazado em concreto. O desenho dessas peças estruturais varia de acordo com a solicitação de momento e são inclinadas com relação ao perímetro vertical externo. Na fachada de acesso principal vê-se um objeto puro e sintético de peças delgadas; nas demais vistas ao redor do edifício percebemos nuances do partido. Em função da grande insolação no perímetro voltado para o poente, as estrutura principal recebe pestanas em concreto que funcionam como elemento de proteção, soma-se a isso o fato dos volumes conjugados que se abrem para o passeio interno possuírem fachadas cegas para o exterior.

O Oratório do Soldado guarda a generosidade de seus espaços para o trajeto interno do pedestre, sua volumetria é compacta e robusta, realçada pelo amplo uso do concreto aparente nas estruturas e paredes. Como em outros projetos de Milton, as aberturas são um acontecimento plástico por si, realizado com destreza e apuro no desenvolvimento das fôrmas. Esta sobriedade se prolonga ao espaço de oração, resultado do trabalho estrutural que permite leveza das peças, ao mesmo tempo em que estão são muito presentes, participam do clima religioso tanto quanto os elementos litúrgicos. O anel central sobre a nave comparece como uma lanterna, projetando uma luz difusa sobre esta, desfazendo a materialidade por meio da técnica.

Não constam na obra de Milton Ramos outros edifícios religiosos de forma a efetuarmos análise comparativa, mas deste exemplo podemos extrair uma confluência de sensibilidades artísticas que se colocam a par do caráter religioso na modernidade, feita por meio da aplicação de elementos de maneira contundente, de modo a articular os antigos significados religiosos sob outra forma. Assim, percebemos que se em alguns edifícios religiosos subsistem temas da tradição, em outros a estrutura formal é resultado de um conjunto programático em associação com aspectos de caráter religioso.

O projeto para a Sede de La Cartiere Burgo (1978-81) de Oscar Niemeyer, edificada na periferia industrial de Turim (Itália) caracteriza-se “pela presença de dois anéis concêntricos interligados por quatro circulações radiais e separados por um belo jardim.”²⁰ Neste edifício destinado à sede institucional percebemos um jogo de elementos que encontramos também no Oratório do Soldado: acesso por uma longa calçada, circulações radiais, elementos estruturais cadenciados em torno de um corpo principal e jardins internos.²¹ No entanto, o caráter e a escala são completamente distintos, mas o fato permite que se faça uma leitura da modernidade quanto aos seus pressupostos fundamentais. Para Gabriela Izar:

“Das vanguardas européias ao movimento moderno, reviu-se o processo de construção da forma. A obra deixou de se referir à imagem idealizada e passou a representar seu processo de origem, a distinta natureza dos materiais, a expressão mesma das contradições. (...) As vanguardas têm em comum a forma de represen-

20 SCHLEE, Andrey; PORTO, Cláudia Estrela. *Oscar Niemeyer na Itália, ou lembranças do arquiteto na terra dos Doges*. 2007, p. 29.

21 Nota-se ainda a incrível semelhança da cobertura central do volume principal do conjunto com o oratório do soldado

tação e construção da forma. Destituída da intenção figurativista acadêmica, a abstração estética das vanguardas transmutou definitivamente a forma de representação.”²²

Nesse sentido, a abstração opera papel central, pois oferece às vanguardas a possibilidade de superar as doutrinas clássicas, construir manifestações artísticas por meio da técnica, levando à forma própria e ao enfrentamento tecnológico. Segundo o Dicionário filosófico de Abbagnano a abstração pode ser descrita como:

“operação mediante a qual alguma coisa é escolhida como objeto de percepção, atenção consideração (...) e isolada de outras coisas com que está em uma relação qualquer (...). Locke foi o primeiro que evidenciou a estreita conexão do processo da abstração com a função simbólica da linguagem ‘Mediante a abstração, diz ele, as idéias tiradas de seus particulares tornam-se as representações gerais de todos os objetos da mesma espécie e os nomes tornam-se nomes gerais, aplicáveis a tudo o que existe e é conforme a tais idéias abstratas.’”²³

Este arcabouço acarreta na liberação de determinadas causas e predisposições, deste modo a forma proclamada pelas vanguardas se põe a par do complexo processo de constituição dos espaços destinados às atividades públicas, postura artística que se coloca em consonância de uma finalidade social; idealização e construção se fundem tal quais outras categorias antes divorciadas. Em Brasília, esta concepção possibilitou que sua construção fosse feita de maneira multidisciplinar; arquiteto e urbanista, engenheiro e artista concretizaram os desenhos da cidade e dos edifícios.²⁴

No Oratório do Soldado, bem como nos demais templos religiosos notáveis de Brasília, compõem – em menor ou maior grau – a mesma vontade em apartar a referência historicista imediata, e as formas se aproximam à experimentação e à invenção. O trajeto possibilitado pelo Oratório visa à comunicação visual mais direta com o culto, embora o espaço a este destinado guarde a devida introspecção necessária ao ofício. De sua relação com a cidade, pouco se pode inferir, pois, o templo se localiza em local especializando dentro de um apêndice que não é alimentado por outras formas de urbanidade que não as que lhe são mais imediatas. No entanto, o edifício é referência para vários arquitetos críticos e historiadores, ainda objeto vivo de representação de uma época.

22 IZAR, op Cit, p – 112.

23 ABBAGNANO, Nicola. Dicionário Filosófico, Editora Mestre Jou, pp. 4 – 6.

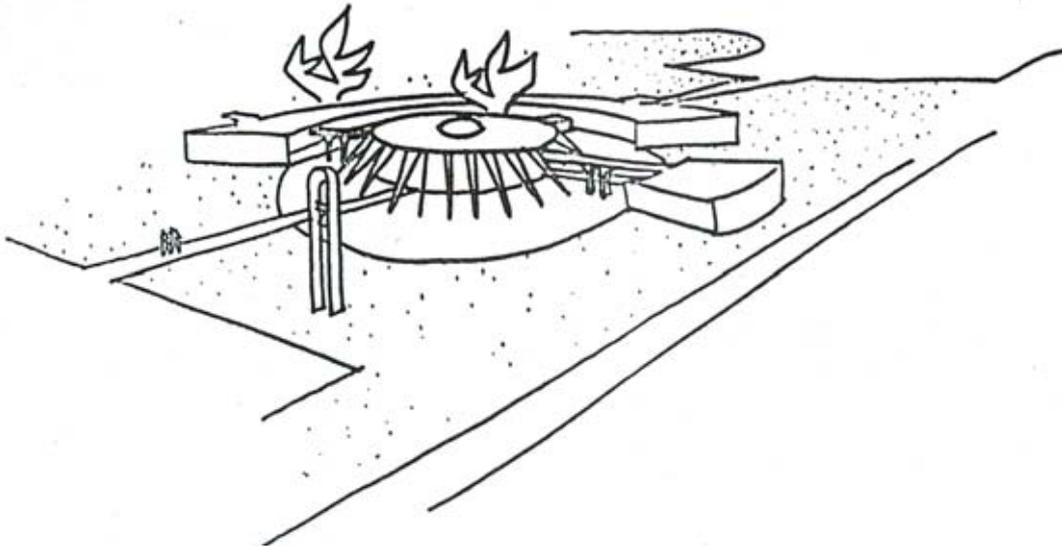
24 IZAR, op. Cit, p - 119



20. Oratório do Soldado, vista externa.
Fonte: Arquivo do arquiteto.



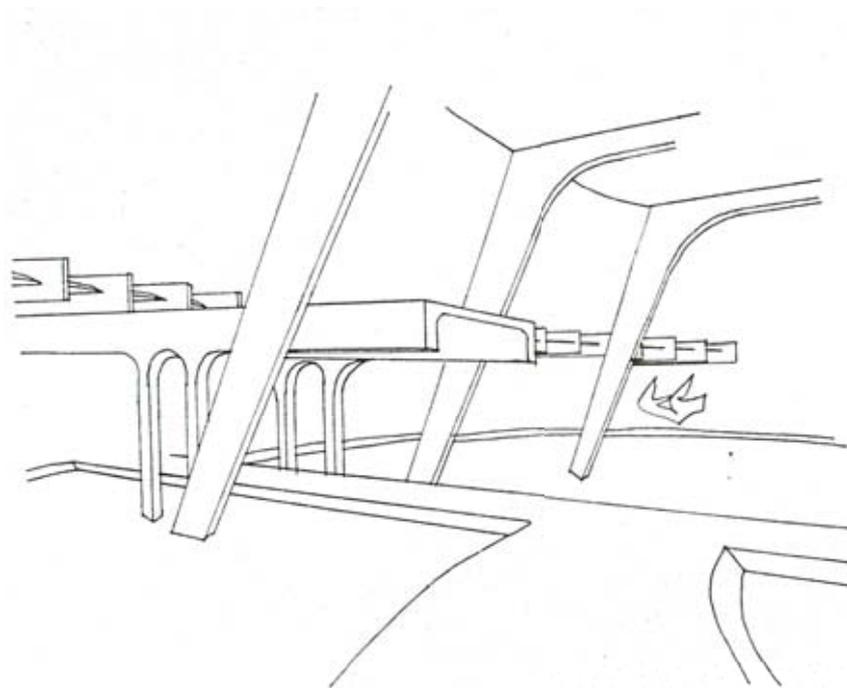
21. Oratório do Soldado, acesso à Nave Central
Fonte: Arquivo do arquiteto.



22. Oratório do Soldado, croqui.
 Fonte: Arquivo do arquiteto.



23. Oratório do Soldado, a estrutura sobre espelho d'água
 Fonte: Arquivo do arquiteto.



24. Oratório Soldado, croqui. Relação entre estrutura da nave principal e anexos
 Fonte: Arquivo do arquiteto.



25. Oratório Soldado, nave principal como mobiliário original proposto pelo arquiteto. O objetivo era causar a menor interferência possível na percepção do vazio
 Fonte: Arquivo do arquiteto.

Conclusões

Apesar do aspecto panorâmico de muitos estudos acerca da modernidade brasileira após a inauguração de Brasília, seu acervo é considerável, tanto quanto as possibilidades de leitura que oferece. Não nos resta dúvida de que muitos são os nomes que contribuíram para sua afirmação pioneira, da Escola do Racionalismo Carioca à arquitetura do Brutalismo Paulista, cuja obra de seus epígonos deu densidade coletiva aos períodos que antecederam a década de 1960, transformando os edifícios públicos implicados na modernização coletiva do país em objetos de admirável representação simbólica ou de inserção cotidiana contundente. Se nas cidades ordenadas por planos de territorialidade herdadas das metrópoles ibero-americanas ocorre o diálogo – por vezes passivo, por vezes conflitante – entre tradição e modernidade, o fato urbano em Brasília se desenvolveu dentro de aspectos muito particulares da arquitetura moderna brasileira. A par da ênfase a elementos históricos, está a conjugação aos aspectos da técnica em favor da perenidade, aliada ao espírito do tempo.

Antes da inauguração de Brasília, têm-se no plano conceitual um conjunto significativo obras referenciais. *Razões da Nova Arquitetura* de Lucio Costa surge com a expressão material da nova ordem plástica que se configurou em alguns campos da cultura nacional, época da emergência racionalista de Marcelo e Milton Roberto, Atilio Corrêa Lima, Affonso Reidy, dentre outros. A relação entre o campo teórico e construtivo acontece por inclinação contextual, sendo a presença Lucio configura uma espécie de autoridade participativa, essencial à compreensão por parte de seus partidários à doutrina de Corbusier.

O desenvolvimento de diversas linguagens em solo nacional após o curto período de consagração desses pioneiros mostra que as reflexões críticas podem render eficiente objeto de análise comparativa para aclarar debates contemporâneos. Na aguda percepção de Carlos Eduardo Dias Comas:

“Arquitetura Moderna Brasileira continua sendo uma abreviatura consagrada e conveniente para designar a obra de uma escola tributária das explorações da vanguarda européia dos anos 1920, mais atenta ao debate italiano do que geralmente se pensa, abertamente influenciada por Le Corbusier e Mies, evidentemente engajada

na superação do International Style reconciliando tanto expressão de modernidade e tradição quanto de espírito da época e espírito do lugar, no nome mais geral de cultura latina e no nome mais particular de cultura brasileira.”¹

De fato, esta cultura brasileira deu forma e concepção à linguagem moderna, tanto quanto por ela foi formada, e os aportes destas realizações resultam em inflexões, irrupções propositivas, tanto quanto se inserem na continuidade histórica dentro da qual são inscritas estas ações. Nesse sentido, a inauguração de Brasília comparece como uma equação de acontecimentos históricos, políticos, sociais e artísticos notáveis, embora não sirva para pontuar o complexo conjunto da produção que se assistiu nas décadas seguintes. Ao contrário de alguns esquemas consolidados, a pluralidade deste pós-brasília pode ser maior do que se imagina, tanto quanto pode servir para se discutir aspectos de influência por parte dos arquitetos do período, sendo que esta nunca se dá de maneira aleatória, mas tem atributos de pertinência e relevância quando assimiladas em diferentes meios.

Nesse sentido vale ainda ressaltar a presença da arquitetura brasileira no contexto internacional, no qual prevalecem, apesar das inúmeras revisões, os apontamentos generalistas por parte desta crítica estrangeira. Aos olhos de muitos comentadores, a vista sobre o Brasil permanece icônica, representada por um breve material de leitura, incapaz de abarcar a complexidade de realizações, propostas e caminhos. No entanto, o conjunto de aspectos espaciais implicados na consecução e realização de Brasília, mais que uma modernização exprime a difícil realização desta capital e o relativo sucesso deste empreendimento. Aspectos esses que não deixam de contemplar a geração de arquitetos, artistas, educadores e outros responsáveis pro dar a devida feição e funcionamento às diversas escalas do Plano Piloto proposto por Lucio Costa. O estudo sobre a contribuição desses expoentes da realização de Brasília, por vezes toma viés excessivamente histórico, outras são entendidas sob aspectos exclusivamente artísticos, mas em todo caso, a contribuição decisiva de alguns pioneiros só recentemente recebeu estudos mais detidos e minuciosos.

Sendo assim, propusemos aqui compreender essa modernidade que se realiza em Brasília sob a subordinação da figura dos primeiros arquitetos modernos brasileiros, mas com vertentes próprias de realização, dialogando a matéria primitiva do país, exibindo força, graça e maestria no projeto, enfim, tomando acentos particulares, dentro de um contexto nacional dissimile em influências e escolhas. Nesse sentido a obra de Milton Ramos comparece como objeto de estudo fundamental à afirmação dessa heterogeneidade. Moderno na formação e pelo ambiente cultural que experimentou no Rio de Janeiro nos anos de estudante vem para Brasília em busca de realização, para trabalhar com os canteiros de obra. Seu trabalho guarda semelhanças e divergências com os arquitetos de sua geração, tanto quanto, com a obra de Oscar Niemeyer, cuja presença foi decisiva para o rumo de diversos profissionais. A clareza organizacional, a flexibili-

1 COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras. Sobre um Estado Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos*. Tese de Doutorado, Universidade de Paris VIII- Vincennes- Saint Denis, 2002, p – 239.

dade e independência estrutural que o racionalismo carioca demonstrava, foi realçada e estendida pela primeira geração de arquitetos atuantes em Brasília, embora isto tenha ocorrido sob diversos pressupostos no amplo lastro da modernidade brasileira.

Levantar, estudar e rever detidamente a obra de um criador exemplar que carecia de estudo mais consequente foi um meio pelo qual as diversas leituras que ensejaram a realização deste trabalho puderam encontrar realização mais positiva. Percebemos, pois, que interessa sobremaneira analisarmos as obras tanto quanto as possíveis filiações e leituras teóricas, pois, do resultado desse jogo de supostos contrários – teoria a prática da arquitetura – nasce a matéria de discussão e análise que nos interessa perpetrar. Esta leitura sobre o primeiro momento moderno da arquitetura de Brasília e mais especificamente sobre a obra de Milton Ramos não impede que seja feitas novas leituras sobre eles, pelo contrário, submete-se esta dissertação àqueles que pretendam ampliar a discussão acerca de possíveis lacunas presentes em nossa historiografia recente.

A tipologia

A principal categoria teórica levantada no corpo desta discussão foi o *tipo* como conceito fundamental, pelo qual foram guiados alguns argumentos. A análise parte da leitura e interpretação acerca da acepção pioneira de Quatremère de Quincy, publicada no início do século XIX em seu *Dictionnaire historique d'architecture*. Partimos da premissa de que o *tipo* poderia ajudar a elucidar um raciocínio acerca da sociedade e da arquitetura que antecede o período das grandes revoluções que viera a transformar a estrutura do conhecimento de diversas áreas. No momento de emergência do movimento moderno em arquitetura e com seu desenvolvimento ulterior o *tipo* teve suas energias subtraídas pela negação aos conceitos acadêmicos e compositivos, em favor de uma arquitetura baseada não mais em parâmetros e cânones formais, mas sim, num princípio operativo em consonância com o espírito do tempo.

As primeiras revisões críticas da pós-modernidade recaiam sobre a intenção autônoma das vanguardas arquitetônicas de abarcar e reordenar todos os âmbitos da vida por meio do desenho. Associam as novas formas de arte a elementos e procedimento do passado, reiterando o fato de que o fato moderno, seja para as artes ou para o artefato urbano, não é exclusivo na história. Dentre as leituras mais consagradas temos a de Giulio Carlo Argan e Aldo Rossi, no panorama latino americano a agudeza de abordagem de Corona Martinez e Marina Waisman permanece fundamental.

Para esses diversos teóricos o *tipo* é conceito que se transforma ao longo da história numa correspondência aos diversos conteúdos sociais com os quais dialoga. Para Rossi, sua presença está no enfrentamento à racionalidade objetiva e sua relação com

o passado e a memória, para Argan este se situa na conjugação dialética entre os fenômenos, externando tanto referências de conteúdo simbólico, quanto de determinadas formas e ordens espaciais.

O tipo moderno

Procurou-se também com este recorrido demonstrar a presença e validade da categoria do tipo na no movimento moderno, ainda que as reflexões críticas das vanguardas tenham pretendido esvaziar sua continuidade histórica. O tipo comparece na modernidade não só como meio de se historiar determinados temas, mas participa ativamente da realização de diferentes programas. Assim, as rupturas propaladas pelo movimento moderno passam para outro grau de discussão. Uma nova linguagem deveria servir não apenas como solução, mas também como imagem da nova sociedade emergente, um novo mundo industrializado balizado pela fé no progresso propalado pela máquina.

Em nossa abordagem alguns autores se fizeram essenciais para o enfrentamento da questão. Para Marina Waisman² a presença do *tipo* se insere dentro da possibilidade de que se compreenda o presente com a mesma vontade com a qual nos debruçamos sobre o passado, desempenha assim importante papel para a arquitetura que seria tanto de natureza crítica quanto exploratória, ora como meio de tomar consciência de seu valor e significação, ora pondo em relevo aspectos não contemplados pela prática

Para Nicolaus Pevsner³ a história das tipologias arquitetônicas baseia-se em temas comuns: monumentos, prisões, hospitais, descrevem a história social e por ela são erguidos, representam o que o autor situa como a arquitetura cívica, de representação e expressão para a comunidade. Segundo Pevsner as formas variam em consonância com os sucessivos estilos de cada época, dentro de um conjunto determinado de tipos perenes que nascem de manifestações da arte e arquitetura. A rápida evolução que se presencia no tecido urbano e modo de vida após a revolução industrial, portanto, pode ser compreendida por meio de uma evolução de técnica e estilo em que os *tipos* transmitem conteúdos sociais pretéritos para épocas sucessivas.

Além disso, a consecução de novos tipos não é fato exclusivo da arquitetura acadêmica de método e composição. A tipologia moderna estaria relacionada à possibilidade de realizar determinados programas até então não pertencentes à esfera cotidiana. Para Curt Siegel⁴, deve-se estabelecer ainda uma série de diferenças entre a propriedade e gratuidade no emprego de determinadas formas estruturais. Essa correspondência entre forma estrutural e função é um dos meios pelos quais na modernidade arquitetônica serão constituídos novos tipos. Na leitura de Bruno Reichlin, os mínimos nexos funcionais e estruturais são definidos e re-distribuídos segundo um preceito de desempenho da construção. Por meio da obra de Corbusier, o autor demonstra o aporte inovador destas questões tipológicas em que a obra de arquitetura é

2 WAISMAN, Marina. *La estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1977.

3 PEVSNER, Nicolaus. *Historia de las tipologias arquitectonicas*. Barcelona: G Gili, 1980

4 CURT, Siegel. *Formas Estructurales en la Arquitectura Moderna*, México: Ed. Continental, , 1966.

uma acumulação de “funções” que muitas vezes são mutuamente contraditórias. Cada edifício seria constituído não apenas pela conjugação de elementos plásticos, mas um conjunto de funções que poderiam ser desempenhadas por partes semelhantes.

Essa discussão nos interessa pelo quanto possui de possibilidade de leitura o momento de emergência da modernidade brasileira, procurando identificar uma relação comum dentro do vasto e heterogêneo conjunto da produção que – como apregoado por muitas narrativas – tem início na escola do racionalismo carioca e atinge ponto de inflexão significativo com a realização de Brasília. Partimos da premissa de que esta modernidade nunca foi unívoca, sendo que seus criadores expoentes atuaram dentro de uma angulação específica referenciada à doutrina de Corbusier, mas com direções próprias e diversas.

A arquitetura moderna brasileira como expressão local que se intenacionaliza lançou mão de tipos consagrados modernos para a solução de questões complexas, atribuindo vertentes de acento local, no momento em que o cunho abstracionista era característico no amplo panorama internacional. Nesta relação múltipla entre preceitos e procedimentos, entre conteúdo teórico e resultado formal, reside fator determinante dos arquitetos modernos brasileiros. Soma-se o fato de que os epígonos do movimento moderno brasileiro foram formados *na tradição*, no sistema da *École de Beaux-Arts*, cujo efeito geral se faz sentir, apesar das diversas transformações verificadas na revolucionária década de 1930. No lugar de estilos e elementos ornamentais, surgem referências estruturais, construtivas, programáticas e funcionais, no entanto, permanece raciocínio ordenador muito semelhante.

Nesse conjunto relacional de possibilidades que o tipo oferece abre-se espaço para que sejam apontadas diversas propriedades criativas. Entre Lucio Costa e Oscar Niemeyer; entre Affonso Reidy e os irmãos Roberto, surgem nuances expressivas reiteradamente pautadas pelas questões de identidade nacional. Esta distinção nos aproxima das pesquisas indiciadas neste recorrido por Argan, quanto ao conjunto de construções que possuem entre si analogias formais e funcionais evidentes, passando o tipo a se referenciar a série de demandas ideológicas, religiosas ou práticas ligadas ao momento histórico de uma sociedade.

Criadores e obras referenciais

Por oferecer a possibilidade de enfrentamento entre a natureza histórica e objeto arquitetônico o *tipo* se insere num horizonte para discussão de resultados formais muito semelhantes da modernidade separados por certo lapso de tempo. Nesse sentido, nos propusemos estudar e compreender melhor a modernidade arquitetônica que se desenvolve em Brasília a partir de 1960, como meio de aclarar caminhos de historiografia e crítica. Partiu-se da premissa de que em Brasília se desenvolve uma *modernidade limite* dada a conjugação inédita em dispersão e escala do espaço urbano moderno, do edifício isolado do lote, da cidade jardim, do dimensionamento de espaços para veículos e do sistema de projeções, do chão livre e público.

A primeira geração de arquitetos migrantes envolvidas em torno dos órgãos estatais de planejamento foi responsável por colocar em curso as possibilidades levantadas pelo Plano de Lucio Costa e suas características. Estes profissionais provenientes de

diversas regiões do país, mas especialmente ligados a escola carioca, desenvolveram uma linguagem tributária do racionalismo, porém o fizeram de maneira própria. A presença de Oscar Niemeyer é sem dúvida elemento que amalgama escolhas e direções, embora isto não ocorra de maneira unívoca e plena em todas as nuances que constituem o projeto. Percebemos em cada arquiteto uma predileção por determinado aspecto da obra do arquiteto que quando exploradas a fundo, podem elucidar sobre a maneira de encarar o ato projetivo na cidade nova que Brasília veio a encarnar.

Milton Ramos, arquiteto.

A obra de Milton Ramos torna presentes algumas das propriedades de projetos levantadas acima sendo sua produção representante do tema proposto para a pesquisa. Quanto às delimitações na obra do arquiteto, procuramos não nos atermos a datas, prevalecendo uma preferência por abordar os exemplares projetados em Brasília. A obra de Milton Ramos caracteriza a não estanqueidade da tendência arquitetônica produzida em Brasília, sendo esta o resultado de diversas influências dissimiles em conteúdo e resultado formal. Esta não periodização temporal não ocorre de maneira eventual, durante o processo identificação, levantamento, caracterização e redesenho, não encontramos pontos de referenciais que permitissem identificar uma mudança de entonação nas suas assertivas, prevalece um conjunto de características comuns, aplicados em acordo com a natureza programática, escala e caráter em cada edifício.

A análise foi dividida em duas partes. Na primeira foi feita apresentação panorâmica de sua trajetória profissional, desde os primeiros anos quando vem a Brasília em busca da experiência nos canteiros de obras, até os momentos em que passa a administrar o próprio escritório. Na segunda parte foram elencados três temas relacionados a tipos: os blocos de superquadra; equipamentos presentes em diferentes escalas do Plano Piloto de Lucio Costa e por fim o edifício religioso, cuja estrutura formal foi significativamente transformada no decurso da modernidade.

Ainda nos atendo a leitura de Argan, a interpretação de um *tipo* é feita pela redução de um complexo de variáveis a uma unidade comum que dada a vaguidade resultante deveria conter possibilidades de infinitas variações formais. Esta divisão ajudou a esclarecer aspectos da obra de Milton Ramos compartilhados em programas de diferentes escalas: percebe-se o mesmo empenho nas soluções plásticas e funcionais seja nas residências, clubes sociais, blocos de apartamentos ou terminais de passageiros. Nos tipos modernos pelo arquiteto percebe-se uma racionalidade construtiva, a clareza estrutural, a busca pela sistematização da construção por meio do emprego de elementos pré-fabricados, a organização espacial que privilegia a interiorização dos ambientes, sem deixar de realizar a devida comunicação do edifício com o espaço público.

Quanto aos diversos esquemas de agenciamento não se percebe predominância de determinada solução, embora algumas características sejam recorrentes. Os edifícios de base aberta, os blocos elevados sobre a topografia criada, e os edifícios em barra sobre pilotis. As bases abertas podem ser encaradas como um gesto de delimitação superior do conjunto em que a cobertura passa a ser o elemento protagonista da composição. Os arrimos realizados por meio de taludes gramados oferecem continuidade do terreno em direção à caixa

compacta elevada, numa solução utilizada reiteradamente nas residências do arquiteto. Os edifícios em barra sobre pilotis representam um tipo característico condicionado por atributos de legislação urbana, mas de onde Milton Ramos soube extrair número significativo de possibilidades. Cabe aqui uma distinção de raciocínio projetivo que diz respeito a um atributo distintivo de Brasília. Ainda que a maioria das construções estejam intimamente relacionadas à lógica das projeções com relativa liberação do térreo público, encontramos em diversos setores a presença de lotes com extensão e limites bem definidos, articulando outros aspectos do espaço público.

As características presentes na obra do arquiteto são por vezes partilhadas por seus coetâneos, e nesse sentido considera-se primordial entender a contribuição arquitetônica realizadas por esses notáveis criadores. Uma vez que não existe ainda corpo teórico estruturado e coeso acerca da produção que se realiza nos primeiros anos de inauguração de Brasília, a pertinência das obras se faz ainda mais essencial para compreensão dos fatos. A abordagem sistemática de obras e projetos do arquiteto Milton Ramos resulta em rico material para que se possa efetuar aqui uma primeira aproximação ao conteúdo social com o qual dialogavam os arquitetos daquele período e que, antes de representar o fim de uma linha sucessiva que se desenhava desde a década de 1930 pela escola do racionalismo carioca, apontam predileções e escolhas diversas onde as influências são escolhidas, reinterpretadas e transformadas.

Ao longo e ao cabo da pesquisa foram observadas algumas características plásticas e construtivas particulares na obra de Milton Ramos que embora não possuam hierarquia entre si, são transmitidas com propriedade e consciência pelo arquiteto em diversos projetos e obras:

- Não há preferência marcante por determinado partido no que se refere ao volume edificado, sendo que esta característica varia de acordo com a amplitude do programa. A solução em bloco único é recorrente nos projetos residenciais, a solução em blocos conectados por circulações por vezes comparece em edifícios públicos.
- A hierarquia entre volumes é definida mais em função da forma que em razão do dimensionamento, característica esta que aparece mais especificamente em edifícios isolados no terreno, com complexidade e variedade de funções. Caso do Instituto Histórico e Geográfico de Brasília (1970), onde a preponderância do museu da imagem e do som no programa ocorre tanto pelo posicionamento no conjunto quanto pelo tratamento de superfícies.
- O edifício estabelecendo relação de contraste preciso com o entorno imediato, embora se alternem noções de introspecção e exterioridade entre as partes.
- Tratamento cuidadoso das superfícies sendo que estas se apresentem de duas maneiras predominantes e opostas: as elevações são opacas e possuem poucas aberturas, de maneira a se criar um jogo de luz e sombra, por um lado enfatizando a materialidade; as superfícies são compostas por elementos de proteção e esquadrias que protagonizam a plasticidade do edifício.
- Horizontalidade predominante em edifícios “soltos no terreno”, por vezes em função de atributos legislativos.
- Valorização dos elementos de circulação vertical, escadas e rampas, que ora comparecem no interior do perímetro edificado, ora apenas aos corpos principais dos

edifícios, mas em cada caso, são dotados de grande propriedade plástica, por vezes escultórica.

- Quanto aos aspectos construtivos o concreto armado é o material predominante, quase exclusivo. Empregado em elementos estruturais fundidos *in loco* ou em peças pré-fabricadas. Imprimem à superfície um jogo de ritmo e textura. Nos dois sistemas, percebe-se o cuidado com tratamento das fôrmas de madeira bruta, sendo o seu desenho fundamental para a aparência final da superfície.

- Busca pela coesão do edifício por meio da integração espacial entre níveis do edifício, e por meio do desenho cuidadoso de peças acessórias à estrutura principal, como elementos de sinalização e mobiliário.

Essas características principais se fazem presentes em grande parte dos exemplares que constituem a obra do arquiteto, embora seus coetâneos tenham por vezes trabalhado sob outros argumentos e referências. No entanto, esta primeira análise se mostra comprometida em esclarecer questões pertinentes à arquitetura produzida em Brasília a partir da década de 1960. Com o cruzamento de exemplares efetuado ao longo da pesquisa, outros atributos tornam mais explícitas certas inclinações de discurso, relacionadas, dentre outros fatores, à urgência de execução, à integridade de realização do Plano Piloto proposto por Costa, à sistematização da construção e ao diálogo entre escalas.

Neste lastro podemos identificar: a ênfase nos aspectos construtivos e na racionalidade estrutural da construção; presença da pré-fabricação, entendida dentro de horizonte profícuo das investigações; noção de um tipo geral norteador, para diferentes setores da cidade, dentro do qual seriam desenvolvidas características expressivas; correspondência entre escala projetada e dimensionamento do edifício.

Epílogo aberto

Quase cinco décadas separam a inauguração de Brasília do último ano do século XX. Nesse período muitas foram as transformações políticas, sociais e econômicas pelas quais passou o país, a arquitetura tanto participa quanto é formada por essa sucessão contextual. A linguagem dos edifícios na paisagem da cidade também se altera substancialmente e os planos de ordenamento territorial impõem novas demandas e questões. As ações antes concentradas em torno da iniciativa do estado tornam-se dispersas e cada vez mais compartilhadas pelo empresariado local. O tempo de realização da cidade deixa suas manifestações visíveis à medida que se transita entre seus setores.

A produção que procuramos comentar aqui visa ampliar a discussão em torno do repertório moderno de períodos pretéritos da arquitetura brasileira e especialmente daquele que se realiza após 1960. Considera-se, pois, Brasília, um marco fundamental em que se percebe a convergência de diversas expressões locais, das diferentes regiões do país. A influência direta da escola carioca e de seus primeiros protagonistas é contundente, embora após a análise detida de alguns exemplares possamos dizer que a direção das propostas confirma os diversos movimentos que se distanciavam do racionalismo que emergiu no Rio de Janeiro na década de 1930. Porosidade, ambivalência, extrover-

são, transparência e expansividade do edifício, são algumas das características que integram o rol de materializações que os criadores aqui observados procuraram responder com suas obras.

A obra de Milton Ramos se insere neste amplo e variado contexto. No momento em que a modernidade brasileira experimenta as críticas mais severas, realiza-se em Brasília uma arquitetura *autóctone*, que procura contemplar diversos níveis de articulação a favor da realização da cidade. Superadas as primeiras trincheiras dessa modernidade, os temas da brasilidade, identidade e regionalismo perdem vocábulo para idéias como perenidade da forma e sistematização do conteúdo construtivo. A idéia de futuro é colocada com meio de se efetuar a manutenção dos princípios operativos lançados por Lucio Costa e realizados com virtude por inúmeros criadores.

Tudo isso posto, submete-se esta dissertação a direção de outras pesquisas empenhadas nessa mesma viagem, de se observar as demandas do presente relacionadas ao estudo do passado. Conhecer e estudar a obra dos protagonistas que realizaram uma arquitetura moderna e brasileira pode explicitar alguns temas adormecidos à luz de reflexões críticas atuais de um coletivo maior de profissionais e pesquisadores.

Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário Filosófico*, Editora Mestre Jou.1970.
- ACAYABA, Marlene Milan. *Brutalismo caboclo e as residências paulistas*. Projeto nº 73, março 1985.
- ACKERMAN, James S. *The Villa: Form and Ideology of Country Houses*. Princeton University Press, Washington, 1985.
- ALMEIDA, Jaime. *Avaliação de Plantas de Apartamentos Econômicos em Torres Residenciais no Contexto das Construtoras*. Brasília: EdUnB, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Sobre a tipologia em arquitetura*. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- _____. *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2000
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *A Semana de 22 e a Arquitetura*. Módulo nº 45, Março/ Abril de 1977, pp. 21 – 22.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BRAGA, Darja Kos. *Arquitetura residencial das superquadras do Plano Piloto de Brasília: aspectos de conforto térmico*. Brasília: Universidade de Brasília, 2005.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A formação do homem moderno vista através da arquitetura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CARPINTERO, Antonio Carlos Cabral. *Brasília: Prática e teoria urbanística no Brasil, 1956-1998*. São Paulo: FAUUSP, 1998.
- CARR, Edward Hallett. *Que e história?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COLLINS, Peter. *Ideales de la arquitectura moderna: su evolucion 1750-1950*. Barcelona: G. Gili, 1970.
- COLQUHOUN, Alan. *Tipologia e metodologia de projeto*. In: NESBITT, Kate (org.). *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras. Sobre um Estado Passado da Arquitetura e Urbanismo Modernos*. Tese de Doutorado, Universidade de Paris VIII-Vincennes- Saint Denis, 2002.
- CORBUSIER, Le. *Por uma Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- COSTA, Lucio. *Lucio Costa: registro de uma vivencia*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- _____. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, 1962.
- _____. *Habitação Coletiva em Brasília*. Módulo nº 12, fev. 1959, pp. 12 – 16.
- CURTIS, William. *Modern architecture since 1900*. London: Phaidon, 2001.
- DE CARLO, Giancarlo. *Note sulla incontinente ascensa della tipologia*. Casabella, nº 509 – 510. Jan, fev. 1985
- FICHER, Sylvia, et. al.. *Os blocos residenciais das superquadras de Brasília*. Brasília: Jornal do Crea DF, 2005.
- FICHER, Sylvia. *Brasílias*. Projeto/Design nº242. Abril 2000, p.49.
- FONSECA, Fernando Oliveira (org.) *Olhares Sobre o Lago Paranoá*. Secretaria de Meio Ambiente e Recursos Hídricos: Brasília, 2001.
- FRAMPTON, Kenneth. *Historia critica de la arquitectura moderna*. Barcelona: G Gili, 1991.
- GOROVITZ, Matheus. *Brasília, uma questão de escala*. São Paulo: Projeto, 1985.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul; GAIGER, Jason. *Art in Theory 1648-1815: An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing, 2001.
- HOLANDA, Frederico. *O Espaço de Exceção*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

- HOLANDA, Frederico (org.) *Arquitetura & Urbanidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.
- HOLSTON, James. *The Modernist City: An Anthropological Critique of Brasilia*. University of Chicago Press. 1989.
- HOLSTON, James. *The modernist city and the Death of The Street*. In: LOW, Setha M. [Org.] *Theorizing the City: The New Urban Anthology Reader*. Rutgers University Press. 1999.
- IZAR, Gabriela. *Espacialidade e Constituição do Sujeito: estudo de três catedrais*. Dissertação de mestrado: Brasília:UnB, 2003.
- JENCKS, Charles. *Movimentos modernos em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- MACHADO, Marília Pacheco. *Superquadra: Pensamento e Prática Urbanística*. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília, 2007.
- MALLGRAVE, Harry Francis. *Modern Architectural Theory: A Historical Survey, 1673-1968*. Londres: Cambridge University Press. 2005.
- MARTÍNEZ, Alfonso Corona. *Ensaio Sobre o Projeto*. Brasília: EdUnB, 2000.
- MONTEO, Rafael. *On Typology*. Oppositions 1978, p- 27.
- NIEMEYER, Oscar. A forma na arquitetura. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.
- _____. *A Catedral*, Módulo nº 11, 1958.
- _____. *Minha Arquitetura, 1937 – 2004*. Rio de Janeiro: Revan, 2004.
- _____. *A Capela de Ronchamp*. Módulo nº 5, 1957, pp. 43 – 45.
- _____. *Minha Experiência em Brasília*. Rio de Janeiro: Ed Vitoria, 1961.
- PEDROSA, Mario. *Lições do Congresso Internacional de Críticos*. Módulo nº 16, 1959.
- PEVSNER, Nicolaus. *História de las tipologias Arquitetônicas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- PICHARD, Joseph. *Les Églises nouvelles à travers Le monde*. Éditions dès Deux-Mondes.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chysostome. *Diccionario de arquitectura: voces teóricas*. 1ª Ed. Buenos Aires: Nobuko, 2007.
- QUEZADO DECKKER, Zilah. *Brazil built: The architecture of the modern movement in Brazil*. London: Spon, 2001.
- REICHLIN, Bruno. *Tipo e tradizione del Moderno*. Casabella, nº 509 – 510. Jan – fev. 1985, pp. 33 – 34.

- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil. 1900-1990*. São Paulo: EdUSP,1998.
- ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- STILLER, Adolph. *The House as a Commodity – Stages Along The Path to Industrial Production*. Detail Zeitschrift für Architektur 38, 1998, pp.5 – 6.
- SIEGEL, Curt. *Formas estructurales en la arquitectura moderna*. Mexico: Continental. 1991
- SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1991.
- SUSSMANN, Roberto. *Lucio Costa: Obras completas*. Belo Horizonte: Universidade de Minas Gerais, 1961.
- TAFURI, Manfredo; DAL CO, Francisco. *Modern architecture*. Milano: Electra, 1976.
- TEIXEIRA, Anísio S. *Plano de Construções Escolares de Brasília*. Módulo nº 20, out. 1960, pp. 2 – 3
- _____. *Centro Educacional Carneiro Ribeiro*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, vol. 31 nº73, jan/mar 1959, p. 79.
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos, ou, o arquiteto*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- VASCONCELOS, Augusto Carlos de. *Concreto no Brasil: Recordes, realizações e história*. São Paulo: Copiare, 1985.
- YOUNES, Samir. *The True, the Fictive, and the Real: The Historical Dictionary of Quatremère de Quincy*. Londres: Papadakis Publisher. 1999.
- WAISMAN, Marina. *La estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977
- WISNIK, Guilherme. *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- XAVIER, ALBERTO. *Arquitetura Moderna Brasileira. Depoimentos de uma Geração*. São Paulo: PINI, ASBEA, Fundação Vilanova Artigas, 1987.
- ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetura Brasileira, Escola paulista e as Casas de Paulo Mendes da Rocha*. Dissertação de Mestrado: UFRGS, 2001.
- _____. *O Lugar da Crítica: ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001.
- _____. *A arquitetura da Escola Brutalista Paulista, 1953-1973*. Tese de Doutorado: UFRGS, PROPAR, Porto Alegre, 2005, pp. 187 – 188.
- ZEIN, Ruth Verde_. *Arquitetura brasileira atual*. Projeto nº 42, Julho/agosto1982.

..... *As tendências e as discussões do pós-Brasília*. Projeto nº 53. Julho 1983.

Periódicos levantados sobre Milton Ramos

Revista Módulo nº 41 - Dezembro 1975

Revista Módulo nº 49 - Junho/Julho 1978

Revista Casa Cláudia - Edição Especial - Fevereiro 1979

Revista Veja nº 550 - 21 de Março de 1979

Revista Casa Cláudia - Abril 1979

Revista Casa Cláudia - Julho 1979

Revista Casa Cláudia – Dezembro 1979

Revista Casa Cláudia – Maio 1980

Revista Casa Cláudia – Novembro 1980

Revista Módulo nº 70 – Maio 1982

Revista Projeto nº 69 Novembro 1984

Revista Casa e Jardim nº 373 – 1986

Revista Casa e Jardim nº 390 – 1987

Revista Projeto nº 116 – Novembro 1988

Vídeos

Memória do Arquiteto de Brasília: Milton Ramos. Brasília: Instituto de Arquitetos do Brasil, 1996. 01 cassete vídeo (VHS) 83 min.

Milton Ramos. Aula Magna. Brasília: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, UnB. 1998. 01 cassete vídeo (VHS, som, cor.) 118 min.

Panorama da Obra

1958-59

- Milton Ramos é diplomado arquiteto pela *Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil* em Dezembro de 1958.

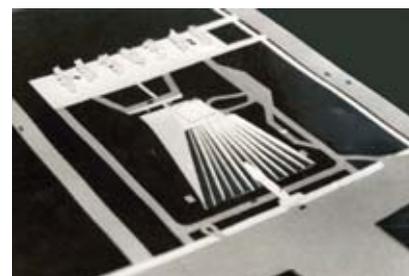
- O arquiteto transfere-se para Brasília apenas três meses depois, quando passa a integrar o quadro de profissionais da *Construtora Pederneiras S.A.* O arquiteto permanece contratado pela empresa entre os anos de 1959 e 1967.

Hospital Distrital de Brasília (1959-60). Primeira obra na qual Milton Ramos trabalha em Brasília.



01

Teatro Nacional de Brasília (1959). Milton é responsável pelo projeto executivo, detalhamento e acompanhamento de obra do Teatro Nacional.



02

1960

Casa de Oscar Niemeyer no Park Way (1960-61). Milton Ramos trabalhou ao lado do arquiteto Carlos Magalhães no acompanhamento do projeto de Oscar Niemeyer.



03

Palácio do Itamaraty (1962), arquiteto Oscar Niemeyer. Milton Ramos foi responsável por dirigir a obra do Edifício Sede do Ministério das Relações Exteriores, o Palácio do Itamaraty.



04

1966-67



SNQ 407 e 408 (1966)

Milton projeta urbanismo, edificações e equipamentos públicos para duas quadras da Asa Norte. Os chamados edifícios RE foram encomendados originalmente para cargos de chancelaria do Ministério das Relações Exteriores.



Escola Classe 408 Norte (1966)

1967 é o último ano de Milton Ramos como profissional do quadro de profissionais da Construtora Pederneiras. O arquiteto passa a atender encomendas que chegam ao seu escritório, passando a projetar certa variedade de temas.

1969



Edifício R2 (1969)

Milton Concede seu primeiro edifício residencial utilizando o sistema da pré-fabricação. Os blocos Residenciais R2, foram encomendados ao arquiteto pela Construtora Rabelo e foram edificados em diversas quadras 400s do Plano Piloto.

Biblioteca Central da UnB (1969-73)

Milton ganha concorrência aberta para detalhar e realizar o projeto executivo da Biblioteca Central de Universidade de Brasília.



08

Edifícios de Comércio local (aprox. 1969)

Diversos Edifícios nos chamados Comércios Locais da Asa Sul. Os edifícios se caracterizam por aberturas geométricas regulares, sob a grande laje que une o passeio entre os blocos.



09

1970

Oratório do Soldado (1970)

Milton Ramos recebe o primeiro prêmio no concurso de projetos para o Oratório do Soldado. O templo projetado pelo arquiteto situa-se no Setor Militar Urbano.



10

Casa 02, Residência do Arquiteto (1970)

Primeiro projeto de Residência unifamiliar de Milton Ramos em Brasília.



11

12



Embaixada do Brasil em Washington (1971)

Milton Ramos fez várias viagens aos Estados Unidos como consultor do arquiteto Olavo Redig de Campos, pertencente ao quadro de profissionais do Ministério das Relações Exteriores e autor do projeto para a Embaixada do Brasil nos Estados Unidos.

13



Instituto Histórico e Geográfico de Brasília (1972)

Edifício escolhido por meio de concurso teve o arquiteto Milton Ramos como vencedor. O projeto foi parcialmente edificado e situa-se no Plano Piloto.

14



Edifício R3 (1972)

Um dos expoentes na obra do arquiteto. O edifício residencial edificado na SQS 203 possui estrutura concisa, caracterizada pelos painéis de vedação do perímetro externo e pelas vigas que vencem todo o vão transversal da projeção.

Casas para a Marinha (1972)

As casas fazem uso das mesmas peças utilizadas nos Blocos Residenciais R2. Construídas no Guará, cidade satélite de Brasília.



15

Cine Brasília (1974)

Milton realiza projeto para a reforma do Cine Brasília, de autoria do arquiteto Oscar Niemeyer.



16

1975

Iate Clube de Brasília (1975)

Milton projeta nas dependências do Clube o Salão Social e uma piscina próxima ao mesmo em Brasília.



17

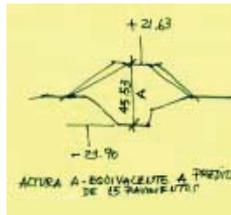
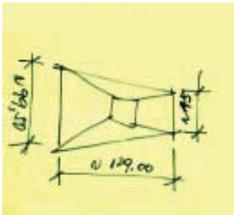
Clube da Aeronáutica de Brasília (1975).



18



19



20

Anexo do Teatro Nacional (1976-78)
Quase vinte anos após o início de suas obras, o Teatro Nacional recebe um anexo cujo projeto é de Milton Ramos. Ao lado desenhos de concepção do arquiteto



sem imagem

Clube Almirante Alexandrino (1977)



21

Clube dos Sargentos e Suboficiais da Aeronáutica, CASSAB (1979)

1980



Hotel de Trânsito da Aeronáutica, Rio de Janeiro (1982)

22



Aeroporto de Confins, Belo Horizonte (1984)

23

Edifícios de Comercio Local Norte (1984)
Edificados em diversas quadras do Plano Piloto em datas diferentes. O edifício na imagem situa-se na quadra CLN 111.



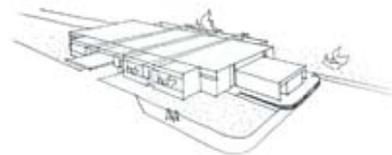
24

Edifício Comercial - SCS, Brasília (1986)



25

Anexo da Estação de Embarque e Autoridades (1987)
Edifício pertencente à Base Aérea de Brasília, localizado em suas imediações.



26

Créditos das imagens

01. Hospital Distrital. Foto: Joana França, 2008
02. Teatro Nacional. Foto maquete: Milton Ramos
03. Casa Oscar Niemeyer. Foto: Joana França, 2008
04. Itamaraty. Foto: Joana França, 2002.
05. Edifício RE. Foto: Milton Ramos, acervo
06. Escola SQN 408. Foto: Arquivo Público do Distrito Federal
07. Edifício R2. Desenho: Milton Ramos, 1966
08. Biblioteca Central Universidade de Brasília. Foto do autor.
09. Comércio Local SQS 402. Foto do autor, 2008
10. Oratório do Soldado. Foto: Milton Ramos
11. Casa 02. Foto: Milton Ramos
12. Embaixado do Brasil nos EUA. Foto: wikipedia.org
13. IHGDF. Foto do autor, 2008
14. Edifício R3. Foto do autor, 2008
15. Casas para Marinha. Foto da maquete: Milton Ramos.
16. Cine Brasília. Foto: Joana França, 2008
17. Iate Clube de Brasília. Foto: Milton Ramos
18. Clube da Aeronáutica de Brasília. Foto do autor.
19. Anexo Teatro Nacional. Foto do autor
20. Anexo do Teatro Nacional, croquis Milton Ramos
21. CASSAB. Foto: Milton Ramos.
22. Hotel de Trânsito da Aeronáutica. Foto: Milton Ramos.
23. Aeroporto de Confins. Foto: Revista Projeto.
24. Comércio Local. Foto do autor
25. Edifício no Setor Comercial Sul. Foto: Milton Ramos
26. Estação de autoridades, Brasília. Desenho: Milton Ramos.

O arquiteto Milton Ramos fotografado por
Marcílio Mendes Ferreira em sua residência.

