

## A inauguração do território na arquitetura moderna brasileira

*The inauguration of the territory in Brazilian modern architecture*

*La inauguración del territorio en la arquitectura moderna brasileña*

MACIEL, Carlos Alberto Batista

Arquiteto e Urbanista, Doutor em Teoria e Prática de Projeto. Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, carlosalberto@arquitetosassociados.arq.br

### RESUMO

A oportunidade de constituir gestos inaugurais na paisagem singularizou a produção arquitetônica moderna brasileira. O artigo faz o mapeamento e detalhamento de três estratégias projetuais dessa produção - a exploração da oposição entre o desenho do chão e o desenho da construção introduzindo o desenho topográfico como parte do projeto; a criação de grandes abrigos; e a indeterminação funcional, constituindo territórios livres - revelando uma forte relação entre o edifício e o território, o que transcende as questões funcionais e programáticas e amplia a vida útil das estruturas projetadas com grande abertura a novos usos, constituindo o que Flávio Motta designou de "Espaços significativos sem nome".

**PALAVRAS-CHAVES:** Arquitetura moderna brasileira, estratégias de projeto, paisagem.

### ABSTRACT

*The opportunity to constitute inaugural gestures in the landscape characterized modern Brazilian architectural production. The article aims to mapping and detailing three design strategies of this production - the exploitation the opposition between ground and construction in the design of the building by introducing the topographical design as part of the project; the creation of large shelters; and the functional indetermination, constituting free territories - allowing a strong relationship between the building and the territory, which transcends the functional and programmatic issues and extends the useful life of the designed structures with great openness to new uses, constituting what Flávio Motta once called "Significant spaces without name".*

**KEY WORDS:** Brazilian Modern Architecture, design strategies, landscape.

### RESUMEN

*La oportunidad de constituir gestos inaugurales en el paisaje singularizó la producción arquitectónica moderna brasileña. El artículo hace el mapeo y detalle de tres estrategias proyectivas de esa producción -la explotación de la oposición entre el diseño del suelo y el diseño de la construcción introduciendo el diseño topográfico como parte del proyecto; la creación de grandes abrigos; y la indeterminación funcional, constituyendo territorios libres - revelando una fuerte relación entre el edificio y el territorio, lo que trasciende las cuestiones funcionales y programáticas y amplía la vida útil de las estructuras proyectadas con gran apertura a nuevos usos, constituyendo lo que Flávio Motta designó "Espacios significativos sin nombre".*

**PALABRAS CLAVE:** Arquitectura Moderna Brasileña, estrategias proyectivas, paisaje.

## 1 INTRODUÇÃO

Uma arquitetura que admitiu a inevitabilidade da chegada do mundo industrial, mas que manteve seu ponto de referência fundamental na paisagem natural. Uma arquitetura que, mesmo inserida no contexto urbano, sempre procurou o diálogo permanente com as formas do horizonte. (MARTINS, 1993, p.134)

O límpido diagnóstico da arquitetura moderna brasileira apresentado por Carlos Martins aponta a singularidade da produção brasileira em relação às matrizes que a informaram. Partindo desta constatação, este trabalho busca apontar estratégias de projeto que contribuíram para a efetivação desta forte relação entre a produção arquitetônica e a transformação das paisagens em que se inseriam.

Partindo desta premissa, três estratégias apresentam relevância na abordagem das pré-existências como dado de partida para o projeto: a exploração da oposição entre o desenho do chão e o desenho da construção introduzindo o desenho topográfico como parte da concepção dos edifícios; a criação de grandes abrigos, gerando objetos claramente diferenciados do contexto; e a indeterminação funcional, constituindo territórios livres, que ocorre como um efeito colateral de um certo formalismo que caracterizou parte da produção brasileira.

O período analisado se inicia no momento de amadurecimento e consolidação da arquitetura moderna no país, quando a obra de seus principais expoentes adquiriu uma presença marcante no ambiente urbano das principais metrópoles, e termina com duas obras emblemáticas, modernas, produzidas em meio à discussão pós-moderna, já na década de 80: o SESC Pompéia e o Museu Brasileiro da Escultura.

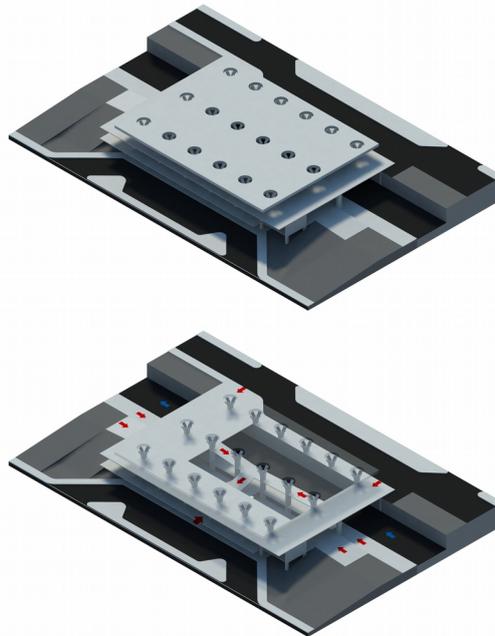
## 2 O DESENHO DO CHÃO E O DESENHO DA CONSTRUÇÃO

Há na arquitetura moderna brasileira um esforço para urbanizar o edifício a partir de seu desenho, tanto através de sua abertura física como continuidade ao espaço urbano quanto através de um esforço para a edição de disposições espaciais e construtivas que enfatizem a continuidade de um domínio público no interior do edifício. Essas disposições espaciais e construtivas passam tanto pela introdução de percursos de pedestres no interior de edifícios públicos, por exemplo vencendo



barreiras topográficas, como pela adoção das formas livres gerando construções de geometria complexa, o que define relações mais sutis entre edifício e cidade. No primeiro caso, a Rodoviária de Jaú, projetada por Vilanova Artigas, apresenta um conjunto de estratégias para a ampliação de sua dimensão urbana ao associar o uso público a um percurso que conecta diferentes cotas da cidade, agregando programas complementares (IWAMIZU, 2008, p.117). A condição de sombra reforça o caráter urbano da Estação Rodoviária caracterizando um microclima específico. A varanda constitui um conceito de espaço abrigado, porém aberto, com acesso franqueado ao público, que constrói um espaço de permanência ao criar uma proteção climática tanto para o sol como para a chuva, sem obstáculos entre dentro e fora (Fig. 01).

Figura 01: Esquema de fluxos da Rodoviária de Jaú

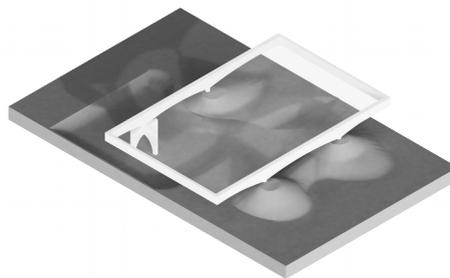


Fonte: Desenho do autor, 2014.

A complementação entre um desenho que redefine o chão é um tema caro a Vilanova Artigas. Comparece também no teto iluminado da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU-USP (1961), na Garagem de Barcos Santa Paula (1961) e, em menor escala, na casa Mário Taques Bittencourt (1959). A tensão entre um chão que se eleva e um teto que se rebaixa implica, em todos os casos, na dissolução da coluna como elemento que promove uma ligação entre teto e chão.

O momento mais eloquente de exploração dessa tensão se deu no projeto para o Pavilhão Brasileiro para a Feira Internacional de Osaka (1969), no Japão, de Paulo Mendes da Rocha e equipe. Nesta obra o desenho do chão é de fato uma topografia, desenhada em curvas de nível, elevando-se em colinas que ocultam as partes mais privadas e de acesso controlado do programa. Em oposição a ela, um teto de geometria precisa, iluminado, que reinterpreta o teto da FAU-USP de Artigas, apresenta vigas arqueadas que se desenvolvem como uma contraforma da ondulação do chão, apoiando visualmente a grande cobertura sobre as colinas. Ao diferenciar o princípio gerador de chão e construção – topografia e geometria –, Paulo Mendes da Rocha cria um intervalo indeterminado que se oferece como uma sombra, sem portas e cujo piso apenas continua a pavimentação existente nas calçadas, de modo a reforçar o caráter urbano, público e aberto do pavilhão (Fig. 02).

Figura 02: Desenho do chão e desenho da construção no Terminal de Osaka.



Fonte: Desenho do autor, 2014.

A superação da ordem geométrica com a introdução de uma ordem topográfica se inicia provavelmente em obras de Oscar Niemeyer como o piso térreo do Edifício do Banco Mineiro da Produção (1953), em Belo Horizonte, e da galeria de lojas do Edifício Copan (1954), em São Paulo, e atinge sua exploração mais radical na praça e no saguão principal da Sede do Partido Comunista Francês – PCF (1965), em Paris. Em todos os casos, o amolecimento do rigor geométrico racionalista não objetiva a exploração plástica das formas livres, mas uma articulação física entre dois domínios territoriais. A adoção de um plano de piso que se aproxima mais de uma topografia do que de uma construção convencional evidencia o domínio construtivo do arquiteto para a criação de articulações espaciais complexas, que não se restringiam, ao contrário do que ele próprio propagava, à simples busca da forma livre.

A presença de uma estrutura espacial que supera a dicotomia entre objeto e paisagem e constitui

uma topografia aparece no Museu Brasileiro da Escultura – MUBE (1986), projetado por Paulo Mendes da Rocha. A prefiguração estrutural da grande viga de cobertura associada a uma disposição espacial que edita uma ordem topológica (SPERLING, 2001) – ou uma disposição espacial específica, para usar as palavras do arquiteto –, em oposição a um procedimento funcionalista e à conformação de um objeto, é uma estratégia de desenho inexoravelmente ligada ao lugar. A distância temporal entre o MUBE e as primeiras obras do arquiteto revela uma clara transformação das suas estratégias de projeto, de lógicas mais abstratas para uma progressiva consideração do contexto e das pré-existências. Enquanto seus primeiros projetos se desenham com formas e estruturas mais puras e menos vinculadas às pré-existências, no MUBE são os dados do lugar que orientam a disposição espacial e a geometria dos elementos construtivos, o que reduz a abstração sobre a técnica e estabelece uma relação indissociável entre a intervenção e o sítio.

A ambiguidade entre chão e construção já aparecia em projetos de Oscar Niemeyer como a sua própria casa, na estrada das Canoas, no Rio de Janeiro, com a laje curvilínea que flutua sobre a plataforma que se confunde com uma extensão do chão; ou o projeto não construído para o Convento Dominicano de Saint-Baume (1976), que propunha a criação de espaços com uma ambiência de caverna, como montanhas artificiais.

### 3 O GRANDE ABRIGO

A criação de grandes abrigos cuja escala, conformação física e estrutura conduzem, de um lado, a uma abertura programática e, de outro, a uma relação mais ativa com a paisagem ao introduzir no território elementos de grande escala, constitui uma segunda estratégia que singulariza a arquitetura moderna brasileira. Dois aspectos se destacam na organização física e na presença destes grandes edifícios na paisagem: o primeiro, a diluição da correspondência entre imagem externa e função, questão teorizada nos anos 90 por Rem Koolhaas no conceito de *Bigness* (KOOLHAAS, 2010); o segundo, a caracterização dos volumes edificados por sua estrutura, reduzindo ou eliminando atributos arquitetônicos, chegando inclusive à total ausência de aberturas.

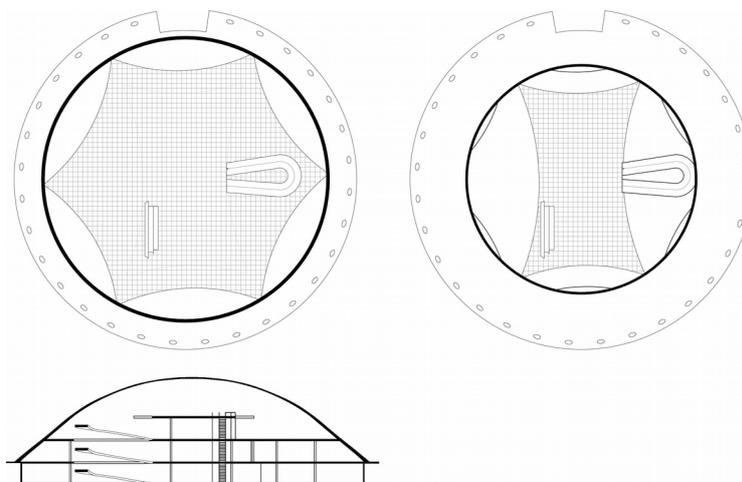
Um primeiro exemplo é o conjunto de pavilhões do parque Ibirapuera (1951). O Pavilhão da Bienal – originalmente Pavilhão das Indústrias –, por sua escala - 50 x 250m, 39.800m<sup>2</sup> de área construída total (CARDOSO, 1953-54, p.60) -, conforma um grande recipiente indeterminado, com uma variedade espacial proporcionada por sua implantação que se escalona a partir da variação



topográfica, criando um pavimento envidraçado de altura dupla sobre o qual se desenvolve o mezanino curvilíneo. A grande articulação com a paisagem do parque, ampliada pela conectividade do nível térreo em duas cotas distintas e pela abertura visual dos pavimentos, se repete nos demais pavilhões em menor escala.

A exceção ocorre na Oca – originalmente Pavilhão de Exposições –, de base circular com 76 metros de diâmetro e área construída total de 10.720m<sup>2</sup>, um espaço introspectivo em que três operações se superpõem: o corte do terreno, que gera um pavimento em subsolo; a construção de um edifício de três pavimentos com plantas variadas; a cobertura por uma cúpula esférica que não toca a estrutura interna. Embora de menor escala, apresenta uma abordagem mais radical da condição de abrigo ao promover uma separação quase total entre interior e exterior, propiciando por um lado um maior controle ambiental das exposições, e por outro, um maior controle da integridade formal do volume, dissociando resultado formal e circunstâncias de uso (Fig. 03).

Figura 03: Plantas dos pavimentos superiores e corte da Oca.

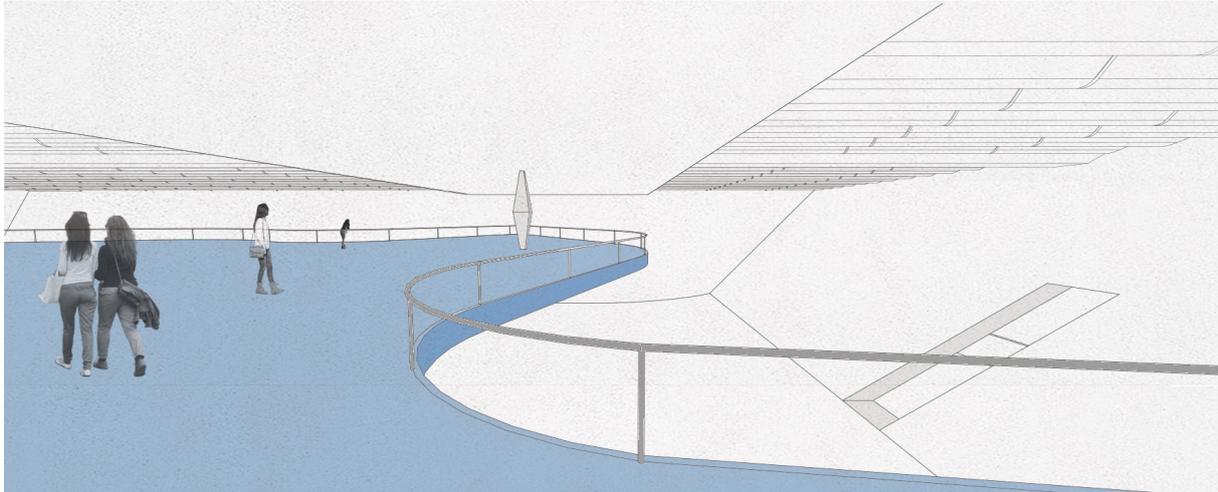


Fonte: Desenho do autor, 2014.

Essa exploração de um elemento geometricamente preciso, conciso e plasticamente expressivo na construção da paisagem se repetiria no projeto não construído de Niemeyer para o Museu de Caracas (1955). A pirâmide invertida, completamente opaca nas suas quatro faces, é coroada por uma estrutura de grandes vigas em caixão perdido que organizam uma cobertura em *shed* para iluminação dos pavimentos. Os pavimentos de exposição apresentam grande variedade no seu desenho em planta, com formas livres. Como na Oca, as extremidades das lajes se afinam quando se

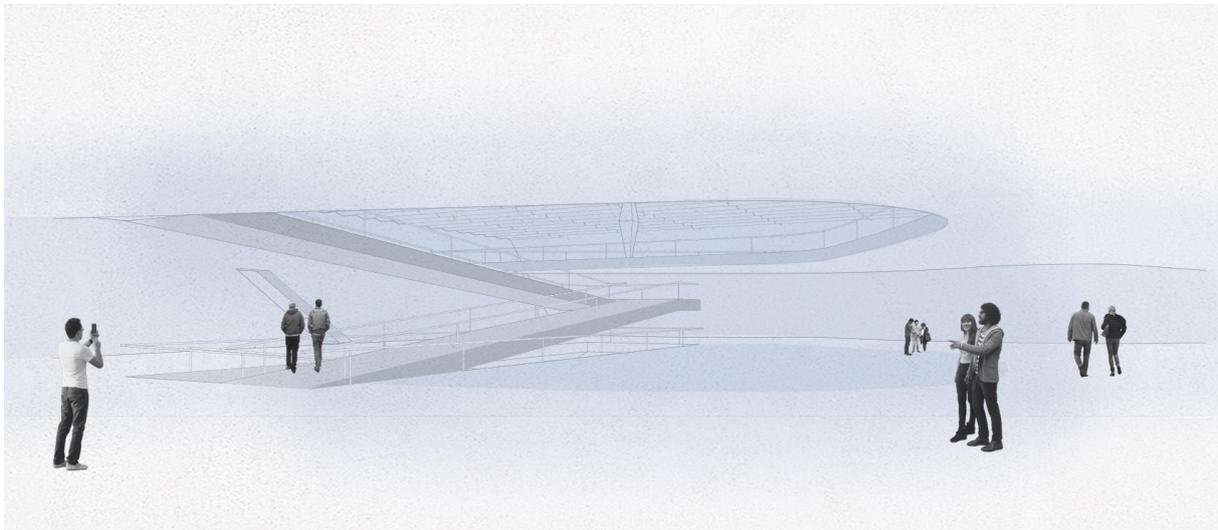
aproximam dos planos inclinados externos, permitindo que estes sejam percebidos em sua totalidade. Implantada no topo de uma montanha, a pirâmide invertida adquire forte monumentalidade, enquanto seu interior apresenta uma das mais potentes espacialidades já imaginadas por Niemeyer (fig. 04, 05, 06).

Figura 04: vista interna do pavimento superior do projeto do Museu de Caracas.



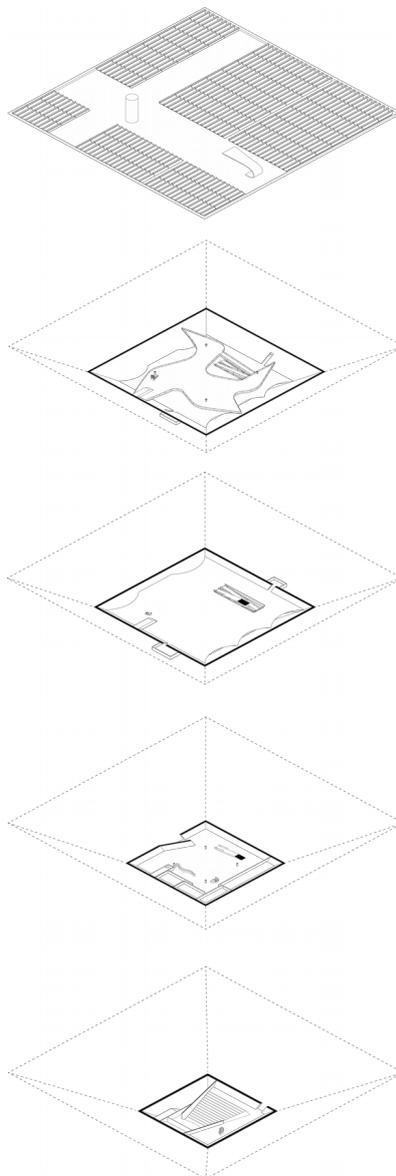
Fonte: Lucas Gontijo, Mariana Piccoli, 2019.

Figura 05: vista interna do pavimento intermediário do projeto do Museu de Caracas.



Fonte: Lucas Gontijo, Mariana Piccoli, 2019.

Figura 06: isométricas da volumetria do projeto do Museu de Caracas.

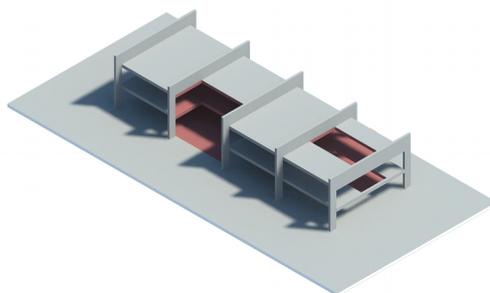


Fonte: Lucas Gontijo, Mariana Piccoli, 2019.

No mesmo ano do Ibirapuera, Lina Bo Bardi projeta o Museu de São Vicente (1951). Não construído, o museu propunha pela primeira vez uma caixa elevada por uma sequência regular de pórticos que conformaria um exoesqueleto. Essa organização, que liberava o solo e estabelecia o total fechamento para a rua e uma generosa abertura envidraçada para o mar, promovendo forte integração com a paisagem local, confere ao Museu de São Vicente um caráter prototípico ao definir a tipologia do museu de arte brasileiro, influenciando tanto a concepção do MAM-RJ como do Museu

de Arte de São Paulo – MASP (Fig. 07).

Figura 07: esquema isométrico do Museu de São Vicente.

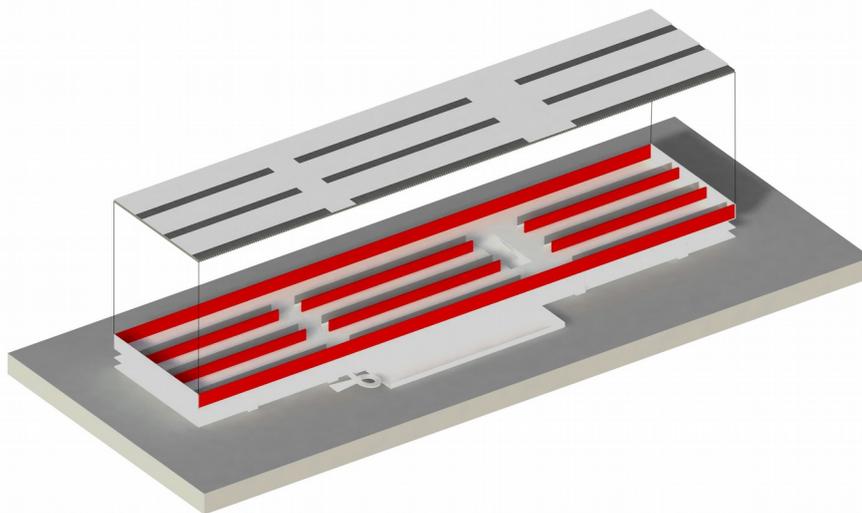


Fonte: Desenho do autor, 2014.

A radical exploração da ambiguidade de um volume puro e conciso que inaugurava a ocupação de um território virgem voltou a ser trabalhada por Niemeyer no projeto não construído para o Museu da Civilização Brasileira, na Praça Maior da Universidade de Brasília<sup>i</sup> (1962), apresentando uma radical oposição entre um suporte perene, que conforma um recinto abrigado e protegido de grandes proporções (140m x 30m x 10m de altura, resultando em 4.200m<sup>2</sup> de projeção), e a indeterminação da ocupação interna, com grande mutabilidade. Solução sem precedentes na obra do arquiteto, embora não construída, se desdobrou em diversas obras, como Instituto de Educação do Paraná (1967), atual Museu Oscar Niemeyer de Curitiba; bloco de classes da Universidade de Constantine (1969-1977), em Argel; e terminal rodoferroviário (1973-1981), em Brasília (SCHLEE, 2011, p.33).

De todos, destaca-se o pavilhão de Curitiba por conformar um suporte estável e perene cuja estrutura ambiental, pensada originalmente para abrigar uma escola, foi utilizada como edifício administrativo e atualmente como museu. Apresenta dimensões generosas: 200 x 45 metros, subdivididos em 3 alas de 15 metros de vão, subdivididas cada uma em jardim – aprox. 5 metros – e espaço de uso – aprox. 10 metros –, com 4 linhas de paredes-vigas com altura total da caixa, pouco mais de 5 metros. A radical separação entre interior e exterior permite pensar em duas paisagens: uma, exterior, que se constrói na relação entre a caixa e as amplas áreas livres e verdes que a circundam; e uma interior, que se realiza na oposição – e integração – entre espaços de uso e jardins internos (Fig. 08).

Figura 08: esquema construtivo do Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, com destaque para as vigas principais.



Fonte: Desenho do autor, 2014.

Por último, merece destaque por retrabalhar o conceito do grande abrigo gerado por uma estrutura de grande porte o bloco esportivo do Sesc Pompeia (1977), projetado por Lina Bo Bardi. Os dois volumes em concreto integrados por passarela levam ao limite a simplificação construtiva voltada para o desenho das estruturas. Ali tudo é estrutura, e as vedações sequer vedam de fato, são muxarabis que permitem a passagem do vento, como convém ao espaço esportivo. O Sesc Pompeia estabelece um outro tipo de relação com a paisagem, que não objetiva a contraposição do volume puro que se apresenta como uma abstração na paisagem aberta, mas dialoga com um contexto urbano caótico, reinterpretando-o, com enorme poética, em um conjunto cuja brutalidade se dilui nos detalhes cuidadosos que amolecem sua frieza quase industrial.

#### 4 A INDETERMINAÇÃO FUNCIONAL E A CONSTITUIÇÃO DE TERRITÓRIOS LIVRES

A negação intencional do funcionalismo pela arquitetura de formas livres de Oscar Niemeyer, potencializada pela escala das comissões que ele passa a assumir a partir dos anos 50, dá ao arquiteto a possibilidade de extrapolar questões programáticas mais triviais criando estruturas de escala imprevista até então. O exemplo mais notável dessa exploração é a marquise do já citado Parque Ibirapuera. O engenheiro Joaquim Cardoso destaca o seu protagonismo no conjunto e intui, antes mesmo da sua inauguração, a possibilidade de, por sua escala, adquirir uma função urbana,

ao dizer que ela “(...) não exerce a função de uma simples passagem coberta para proteger o pedestre, mas é uma ligação como a das ruas de uma cidade onde é possível o despreocupado deambular ao longo das vitrines das lojas e de outras atrações” (CARDOSO, 1953-54, p.53). No seu planejamento original, os 28.000m<sup>2</sup> previam 8.000m<sup>2</sup> de serviços, o que torna intrigante a ideia de que tenha sido possível no Brasil a construção de um extenso edifício de mais de 20 mil metros quadrados sem função definida, algo impensável no atual contexto técnico-burocrático pragmático e funcionalista das instituições públicas brasileiras. Esses edifícios capazes de acomodar a indeterminação foram sabiamente denominados por Flavio Motta como “espaços significativos sem nome” que, por não terem funções específicas, são reconhecidos por seus atributos físicos (BRAGA, 2006, p.190). Como infraestrutura desfuncionalizada no parque, a marquise vem se mostrando aberta a apropriações imprevistas, com temporalidades absolutamente distintas, desde os efêmeros ciclistas e skatistas até ocupações semi-permanentes, como a instalação, de um lado, do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP, e de outro, de um restaurante e um conjunto de pequenos comércios.<sup>ii</sup> Essas diversas ocupações em uma estrutura perene confirmam seu potencial de acomodação de usos ao longo de sua existência, provendo a sombra e o abrigo necessários para as mais diversas atividades, não necessariamente planejadas pelo arquiteto (Fig. 09).

Figura 09: a marquise do Ibirapuera.



Fonte: Foto do autor, 2013.

A criação desses espaços funcionalmente indeterminados, menos vinculados às atividades programáticas e mais relacionados à estruturação territorial e à criação de articulações urbanas

novas que reforçam o sentido público e a abertura à apropriação já se dera no desenho dos pilotis do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública – MESP, atual Palácio Gustavo Capanema, no Rio de Janeiro<sup>iii</sup> em que a desinteressada alteração de altura de 4 metros para 10 metros pelo então jovem arquiteto Oscar Niemeyer amplia o seu caráter urbano, autonomizando-o enquanto espaço público em relação à edificação propriamente dita. Comparece ainda no Instituto Central de Ciências – ICC - da Universidade de Brasília (1962-3), projetado por Oscar Niemeyer e mais conhecido como Minhocão por seu desenho alongado com 696 metros de extensão. Se de um lado essa organização inaugural do território confere ao edifício um papel estruturador do espaço urbano, sua diversidade de usos, mutabilidade e interiorização – enfatizada pela sequência regular do intercolúnio de pequena largura – definem um recinto de urbanidade condensada, em oposição à extensão original do cerrado ou à dispersão atual das demais edificações do Campus da Universidade de Brasília. No ICC as estruturas pré-moldadas de grande escala configuram o suporte perene que dá identidade ao conjunto e abriga a imprevisibilidade.

A criação de um espaço edificado com caráter de espaço urbano devido à indeterminação funcional é um ponto central da obra de Vilanova Artigas, sintetizado no projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo – FAU-USP (1961). A ausência de portas e a extensão do térreo aberto para todos os lados, originalmente, faziam do edifício uma extensão do território e do domínio público do *campus*. A “tese da continuidade espacial”, como definiu Artigas, buscava a interligação física entre todos os espaços, o que cria espaços híbridos e indeterminados com um caráter mais urbano que arquitetônico. A criação desse grande vão interno, escalonado em dois níveis, com auditório no subsolo e generosas rampas que articulam, como ruas, os meios níveis dos espaços de estudo e trabalho, define um dos mais emblemáticos “espaços significativos sem nome” da arquitetura brasileira, conhecido, nesse caso, pela cor de seu piso: o Salão Caramelo. O potencial de urbanidade desses espaços estava, de certo modo, na intenção original do arquiteto, que defendia sua integração física também como um instrumento pedagógico.<sup>iv</sup>

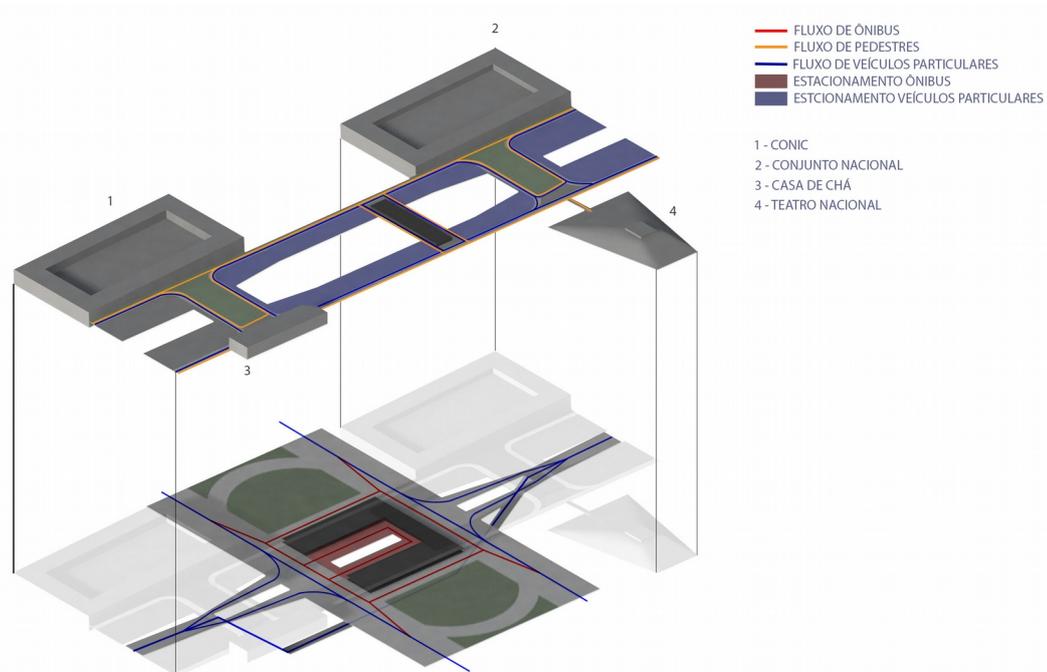
No Museu de Arte de São Paulo – MASP -, a indeterminação funcional, a urbanidade e a integração com o espaço urbano e a paisagem atingem o ápice, constituindo a própria ideia do edifício. A reação do músico John Cage ao conhecer o edifício define a sua maior qualidade. Conforme narra a própria Lina, ele teria andado de um lado para o outro do belvedere e, com os braços levantados, teria gritado: “É a arquitetura da liberdade!”. Lina completa:

Acostumada aos elogios pelo ‘maior vão livre do mundo, com carga permanente, coberto em plano’, achei que o julgamento do grande artista talvez estivesse conseguindo comunicar aquilo que queria dizer quando projetei o MASP: o museu era um “nada”, uma procura da liberdade, a eliminação de obstáculos, a capacidade de ser livre perante as coisas. (RUBINO; GRINOVER, 2009, p.166)

Em última instância, o que aproxima os diversos exemplos de “espaços significativos sem nome” é o fato de que, ao abdicarem de uma pré-determinação funcional, suas estruturas adquirem um caráter urbano, conformando um campo aberto à apropriação que introduz na sua lógica a abertura à diversidade, ao ruído e ao imprevisto. Em outras palavras, esses espaços se urbanizam – ou são apropriados de modo similar aos espaços urbanos – devido à ausência de uma pré-determinação funcional, o que orienta diretamente seu desenho, sua disposição espacial e sua construção.

Uma última obra, que sintetiza a capacidade de articulação entre território, arquitetura, urbanismo, infraestrutura e paisagem é a Plataforma Rodoviária de Brasília, concebida por Lucio Costa em conjunto com o plano urbanístico da capital. A plataforma equaciona o cruzamento dos eixos e propõe uma apropriação da sombra gerada pelas suas lajes para abrigar o principal elemento da infraestrutura de mobilidade da cidade – o terminal rodoviário, atual terminal urbano – conectando-a com as edificações destinadas ao comércio, de modo a constituir uma centralidade urbana, mais vinculada à vida cotidiana, diversa da centralidade cívica da Praça dos Três Poderes (Fig.10).

Figura 10: esquema dos fluxos da Plataforma Rodoviária de Brasília.



Fonte: desenho do autor, 2014.

Ao estabelecer uma relação indissociável entre estrutura, equipamento de mobilidade urbana, desenho urbano e edificações, a plataforma é uma infraestrutura que viabiliza a conformação do lugar simbolicamente mais importante da capital: o cruzamento dos seus dois principais Eixos, o Monumental e o Rodoviário. Ao potencializar a sombra do cruzamento viário como lugar de transbordo, a própria função rodoviária se resolve sem a necessidade de se construir um edifício no sentido convencional do termo. Soma-se a isso sua generosa área construída, que vem permitindo ocupações – tanto permanentes como efêmeras – de pequenos comércios e serviços públicos, o que amplifica sua importância como elemento principal e estruturador do que Lucio Costa denominou Escala Gregária. A Plataforma enfatiza, com sua organização longilínea, a linha horizontal que caracteriza a extensão territorial do terrapleno do Eixo Monumental, em contraposição aos únicos elementos verticais do conjunto: o Congresso Nacional, de um lado, e a torre de televisão, de outro.

A plataforma pode ser entendida como uma obra-síntese das estratégias aqui detalhadas na medida em que a sombra habitável, resultante do desenho de suas estruturas, oferece-se como um daqueles espaços significativos sem nome, com grande abertura e indeterminação, sobreposição de usos e articulações físicas com o território. Sua integração com a topografia recriada e com a estrutura viária retoma de maneira radical e intencionalmente ambígua a distinção entre o desenho do chão e o da construção a fim de constituir um domínio público por excelência. Em última instância, a grande estrutura que gera a sombra habitável, articulando a topografia e o território, constitui uma síntese em escala reduzida da própria ideia da cidade, ao extrair da solução de cruzamento dos dois eixos um território construído que se oferece como um *locus* de urbanidade condensada.

## 5 CONCLUSÃO

O conjunto de procedimentos projetuais que se afastou do funcionalismo dominante do modernismo hegemônico permitiu à arquitetura moderna brasileira uma relação indissociável com as paisagens em que muitas vezes promoveu uma ocupação inaugural. Trata-se de uma herança virtuosa, resultando em estratégias extremamente férteis para a prática contemporânea. Ao produzir obras de grande permanência e alta capacidade de acomodar usos não previstos devido à ênfase no desenho das estruturas e na relação entre os objetos construídos e o território, a arquitetura moderna brasileira antecipa em pelo menos meio século respostas a questões contemporâneas presentes em



# ARQUITETURA E CIDADE: PRIVILÉGIOS, CONFLITOS E POSSIBILIDADES

Curitiba, de 22 a 25 de outubro de 2019



diversas proposições hegemônicas da arquitetura europeia dos anos 90 e 2000 ao enfatizar a abertura e a indeterminação funcional e a indissociabilidade entre as ideias de arquitetura e cidade.

## AGRADECIMENTOS

A Lucas Gontijo e Mariana Piccoli pela cessão das imagens gráficas do Museu de Caracas.

## REFERÊNCIAS

CARDOSO, Joaquim. O conjunto arquitetônico de Ibirapuera. Brasil. *Arquitetura Contemporânea*, São Paulo, n. 2-3, p.49-62, nov-dez-jan. 1953-1954.

COSTA, Lucio. *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. 616p.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas, 1997. 215p.

GURIAN, Eduardo Pereira. *Marquise do Ibirapuera: suporte ao uso indeterminado*. 2014. 308 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

IWAMIZU, Cesar Shundi. *A estação rodoviária de Jaú e a dimensão urbana da arquitetura*. 2008. 414 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

KOOLHAAS, Rem. *Três textos sobre a cidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. 111p.

MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Estado, Cultura e Natureza na origem da arquitetura moderna brasileira: Le Corbusier e Lucio Costa, 1929-1936. *Caramelo*, São Paulo, n. 6, p. 129-136, 1993.

RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (org). *Lina por escrito*. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 208p.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. A Praça Maior da UnB. *9º Seminário Docomomo Brasil*. Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente. Brasília, abr. 2011. 36p. Disponível em: <[http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/181\\_M25\\_RM-ApracaMaiordaUnB-ART\\_andrey\\_schlee.pdf](http://www.docomomo.org.br/seminario%209%20pdfs/181_M25_RM-ApracaMaiordaUnB-ART_andrey_schlee.pdf)>. Acesso em: 11 set. 2013.

SPERLING, David. Museu Brasileiro da Escultura, utopia de um território contínuo. *Arquitextos*, n. 018.02, ano 02, nov. 2001. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.018/828>>. Acesso em: 20 jul. 2013.



- i Schlee, em artigo sobre as três versões de desenhos existentes sobre a Praça Maior da Universidade de Brasília, identifica o ano do projeto como 1962. Aponta ainda que o Museu de São Vicente, projetado por Lina Bo Bardi, teria sido um importante precedente para a solução dada por Oscar Niemeyer nesse projeto. SCHLEE, 2011, p.28.
- ii Um cuidadoso estudo sobre as apropriações da marquise foi desenvolvido por GURIAN, 2014.
- iii Projetado em 1936, sob a coordenação de Lucio Costa, com a participação dos arquitetos Affonso Eduardo Reidy, Jorge Machado Moreira, Carlos Leão, Hernani Vasconcelos, Oscar Niemeyer, a partir de risco original de Le Corbusier. Construído entre 1937 e 1945, com a supervisão de obra predominantemente de Oscar Niemeyer. (COSTA, 1995, p.135-141)
- iv Artigas dizia: “A sensação de generosidade espacial que sua estrutura permite, aumenta o grau de convivência, de encontros, de comunicação. Quem der um grito, dentro do prédio, sentirá a responsabilidade de haver interferido em todo o ambiente. Aí, o indivíduo se instrui, se urbaniza, ganha espírito de equipe.” (FERRAZ, 1997, p.101)