

4

Arquitetura moderna e os escritórios

Já vimos que a multiplicidade de respostas às questões modernas determinaram igualmente uma multiplicidade de formas de ação para os arquitetos. No entanto, significativamente, até onde esta pesquisa conseguiu se aprofundar, raros foram os casos de adoção da organização funcional em escritórios de arquitetura fora das Américas, até a primeira metade do século XX. Ficou visível que empresas que tinham projetos de arquitetura como única atividade e cuja estruturação corresponderia satisfatoriamente à definição de escritório moderno – feita aqui no primeiro capítulo – estavam, em sua maioria, localizadas nos EUA, e algumas no Brasil¹.

Dentre os principais arquitetos europeus, percebemos que a maioria dos alemães atuava como funcionários de instâncias governamentais, ou em pequenas empresas que tinham o Estado como principal cliente. Podemos apontar, igualmente, que a organização em grupos, tanto com apoio estatal, quanto funcionando através de iniciativas privadas, era outra das características da ação na Alemanha e, igualmente, na Holanda. Em contrapartida, a atuação dos arquitetos franceses é quase sempre individual e não há a determinação de grupos. Em breve relato, expomos o que apuramos²:

- J. J. P. Oud (1890-1963) foi durante grande parte de sua vida profissional arquiteto da prefeitura de Roterdã;
- Ernest May (1886-1970) tinha sua principal atividade como arquiteto da prefeitura de Frankfurt;
- Otto Haesler (1880-1962) prestava serviços para as prefeituras de pequenas cidades no entorno de Hannover (dentre as quais se destaca

¹ Assumimos, no entanto, a incompletude desta pesquisa no mapeamento de tais escritórios, visto que nossas fontes foram predominantemente bibliográficas, não tendo ocorrido buscas nos acervos documentais europeus e tendo sido infrutíferos os contatos feitos com instituições que cuidam da memória de alguns dos principais arquitetos europeus do período (foram contatadas as seguintes instituições: *Alvar Aalto Museo* <arne.hastesko@alvaraalto.fi>, *Fondation Le Corbusier* <info@fondationlecorbusier.fr>, *Mart Stam Gesellschaft* <martstam@kh-berlin.de>, *Nederlands Architectuur Instituut – NAI* <service@nai.nl>).

² Principais fontes de pesquisa foram BENÉVOLO, 2001; FRAMPTON, 2000; JENCKS, 2006; KOPP, 1990; *Mart Stam Gesellschaft* – site da instituição disponível em: <<http://www.martstamgesellschaft.de>>; MCLEOD, 1983; Catálogo *Modern Architects*, 2011.

a cidade de Celle, para a qual fez o *Seidlung Italienischer Garten*, projeto de 1923, e o *Siedlung Georsgarten*, projeto de 1924);

- Van Doesburg (1883-1931) e Rietveld (1888-1964) – pelo que podemos presumir, trabalhavam como autônomos, frente ao número reduzido de obras que produziram (além de atuarem como colaboradores e editores da revista *De Stijl*); o polêmico Giuseppe Terragni (1904-1943) definia seu local de trabalho como um *studio-laboratorio*, do qual saíram tanto obras para o Estado (como a *Casa del Fascio*, de 1932) quanto projetos para clientes privados;
- Hannes Meyer constitui, segundo Frampton, um escritório³ de arquitetura em Basel – onde atuava, concomitantemente, como editor da revista “ABC: Contribuição para Construir” – que logo foi fechado, passando, então, a trabalhar para o governo alemão (aí incluída sua participação na *Bauhaus*, no período de 1927 a 1930, fundando o departamento de arquitetura e dirigindo a instituição após a demissão de Gropius), de onde se transferiu, em 1930, para a Rússia – atuando como docente na academia WASI – e, posteriormente, em 1939, para o México, tornando-se o fundador do Instituto Politécnico Mexicano;
- Mart Stam (1899-1986) começa sua ação profissional trabalhando para Max Taut, em Berlin, atuando, posteriormente, no Grupo ABC, em Basel, onde, como Meyer, foi editor da revista “ABC: Contribuição para Construir”, e ao voltar para a Holanda em 1925, trabalha para os arquitetos L. C. van der Vlugt e Brinkman, no projeto da Fábrica Van Nelle, depois como prestador de serviços para a prefeitura de Roterdã – através de Oud – sendo chamado, em 1928, por Meyer, a se tornar docente na *Bauhaus*;

³ Apesar do uso do termo “escritório”, no texto de Frampton, não se assume, necessariamente, que Meyer atuava dentro de um padrão como o aqui definido para tal organização. Como anteriormente dito, o uso deste termo, tanto no senso comum, quanto em textos mais rigorosos, não estabelece uma conceituação rígida, abrangendo a organização mais profissionalizada e de maior porte, como, igualmente, ateliês sem grande estruturação física. Além disso, devemos levar em conta, que o texto de Frampton usado nesta tese é uma tradução (FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000), fato que implica certas imprecisões.

- Walter Gropius tem sua principal atuação conectada à esfera governamental, desde a *Deustsch Werkbund* (1914-1918) até a *Bauhaus*, tendo atuado de maneira independente, entre 1910 e 1914 e, posteriormente a 1928 (no seu período americano, atua principalmente como professor); Mies van der Rohe trabalha como arquiteto independente em Berlim a partir de 1911 e em 1926, assume o cargo de vice-diretor da *Deutsch Werkbund*, substituindo, posteriormente, Hannes Meyer como diretor da *Bauhaus* (1930);
- Le Corbusier (1887-1965) inicialmente trabalha para August Perret em sua empresa de arquitetura e construção, posteriormente, constitui uma empresa de blocos de concreto (de 1914 a 1919, indo à falência), edita a revista *L'Esprit Nouveau*, e constitui um ateliê em Paris, cujo funcionamento é descrito por Anatole Kopp, como “mais um ponto de passagem para estagiários estrangeiros do que um espaço de reflexão” (KOPP, 1990; p.21);
- André Lurçat (1894-1986) monta um ateliê-escola, que teve curta duração.

4.A

Os escritórios americanos

Nos EUA, a situação era distinta daquela encontrada na Europa: a experiência dos arranha-céus de Chicago e Nova York poderia ser lida como índice da existência de poucas barreiras sociais e culturais para a aceitação de novas tipologias, para a introdução de avanços tecnológicos, novas organizações do trabalho e mesmo para um novo pensamento arquitetônico.

Apropriando-nos do texto de Meyer Schapiro sobre a Exposição do Arsenal⁴, poderíamos, igualmente, pensar essa rápida adesão à arquitetura moderna e à organização do trabalho em escritórios, tanto em termos históricos, quanto em termos sociológicos. Como o crítico americano propõe para a arte, e

⁴ SCHAPIRO, Meyer. “A introdução da Arte Moderna nos Estados Unidos: a exposição do arsenal” (1952). In: SCHAPIRO, Meyer. **A Arte Moderna** – Séculos XIX e XX. São Paulo: Edusp, 1996. p. 199-243.

assumindo que o mesmo valeria para a arquitetura moderna, ao contrário dos europeus, os Estados Unidos não tinham uma grande arquitetura na qual eles de fato se sentissem representados; não existiam escolas de artes estatais e sequer um ministério que cuidasse das Belas Artes, como havia na França; suas academias eram independentes e tinham pouca autoridade junto à sociedade; “os americanos não haviam conhecido as grandes batalhas artísticas da Europa no último século: o romantismo, o realismo, o impressionismo foram importados com poucos conflitos e sem as implicações políticas concomitantes”; não havia nenhum “estilo nativo antigo” a ser protegido; Frank Lloyd Wright (1867-1959), já referenciado pelos europeus, era, até 1930, praticamente desconhecido do público americano (SHAPIRO, 1952); não existiam ruínas romanas, nem as obras de Michelangelo, de Bernini, de Raphael, no entorno; não existia a verticalidade das catedrais góticas nem as cúpulas de Brunelleschi e Bramante; sequer os ecos das palavras de Goethe ou de Rousseau.

Contrariamente à tradição filosófica e ao questionamento romântico que permeou todo o século XIX europeu, a sociedade americana se constituiu, principalmente, sobre uma ética do trabalho – de base puritana e, portanto, racionalista – e passando o último século aprimorando seu pragmatismo, buscando soluções que dessem conta do grande crescimento urbano que ocorria – daí o surgimento de uma tipologia verticalizada de construção. Porém, no que concerne à arte, por um lado, como coloca Schapiro, a ausência de uma forte autoridade e a falta de uma tradição facilitaram a assimilação do novo, por outro lado, teve-se que vencer tal ética do trabalho, que gerava uma desconfiança puritana frente ao prazer, à imoralidade, ao artifício, à ligação com o refinamento da *facture* e *cuisine* que os valores franceses sempre trouxeram para os americanos (SCHAPIRO, 1996; STEINBERG, 1968). A arquitetura moderna, contrariamente, parece vir ao encontro da moral puritana americana. Seus princípios de rendimento, a priorização da relação custo e benefício, sua aparência austera, a celebração da indústria nela implicada, tudo parece corroborar uma aceitação rápida e sem traumas, especialmente pelo esvaziamento das questões ideológicas que não tocavam um país que se pensava como o mais democrático dentre todos – uma terra de oportunidades ancoradas na meritocracia.

Não estamos afirmando aqui que os arquitetos e críticos modernos americanos não postulassem uma ação social para a arquitetura que surgia, mas sim, que a sociedade americana recebeu a arquitetura moderna esvaziando-a de seu conteúdo ideológico predominante no pensamento arquitetônico europeu. Neste sentido, é importante destacar, como exemplo, o embate entre Meyer Shapiro e Roger Sherman quando da exposição *Exhibition 15*⁵, montada pela equipe de arquitetura do Museu de Arte Moderna (MOMA) de Nova York, em 1932.

Através das principais revistas de arquitetura americanas da época – “*Shelter*” e “*Architectural Forum*” – e, posteriormente, tendo artigos publicados na revista de esquerda *New Masses*, os dois travaram um debate no qual o primeiro afirmava que a arquitetura moderna era implicitamente conectada com a prática revolucionária e com o estabelecimento de uma sociedade socialista – visto ser a arquitetura intimamente dependente tanto do comércio quanto das relações de poder estabelecidas pela sociedade industrial, necessitando, portanto, da apropriação do poder por novas mãos. Em oposição, Sherman defendia que a revolução americana já tinha ocorrido em 1776, quando da proclamação da independência americana do domínio inglês, e que, ao abraçar a industrialização, a América havia, finalmente, desembaraçado o nó de culturas que a formou e dado origem a uma cultura coerente e unificada (SCOTT, 2002). Cabe registrar igualmente que, apesar da posição de Shapiro, o famoso livro de Hitchcock e Philip Johnson, lançado concomitantemente com a exposição “*The International Style: architecture since 1922*”, “apresentava o movimento moderno como um episódio na evolução do estilo, minimizando seu conteúdo social progressista” (Colquhoun, 2005; p.231).

⁵ Essa exposição resultou num catálogo chamado de “*Modern Architects*” e, concomitantemente com a exposição, foi lançado um livro pela mesma editora que fez o catálogo da exposição, intitulado “*The International Style: architecture since 1922*”, escrito por dois dos curadores da exposição, Henry-Roussel Hitchcock e Philip Johnson (HITCHCOCK, Henry-Roussel and JOHNSON, Philip. *The International Style: Architecture since 1922*. New York: WW Norton, 1932) alcançando enorme sucesso. Com isso, o nome original da exposição, na prática, sucumbiu ao nome do catálogo e ao do livro lançado. Participaram da exposição obras de Walter Gropius, Le Corbusier, J. J. p. Oud, Miës Van der Rohe, Richard Neutra e os americanos Frank Lloyd Wright, Raymond Hood, Howe & Lescaze, Bowman Brothers.

Quanto à organização em escritórios, é importante destacar que o escritório de arquitetura americano não tem sua origem na aceitação das propostas dos arquitetos modernos europeus e sequer constrói qualquer relação causal com a exposição acima citada. Segundo Diana Balmori, a organização da prática arquitetônica através do que aqui *designamos* escritórios remonta à segunda metade do século XIX, através da figura de George B. Post (1837-1913), que teria sido o primeiro arquiteto americano a romper com a tradição de desenhar somente algumas pranchas do edifício a ser construído (em geral, planta do térreo, do andar tipo, fachadas e algumas perspectivas com acabamento “artístico”), delegando todo restante do processo ao construtor (BALMORI, 1987).

O projeto da sede da *Western Union Telegraph*⁶ (de 1872), erguido em Nova York, teria sido um marco, tanto no que concerne a uma organização de projeto que difere do ateliê, quanto no pioneirismo do edifício, sendo pensado como símbolo de uma corporação. Com 10 andares de altura, sendo a mais alta construção da cidade até aquele momento, o edifício foi feito a partir de um projeto, todo controlado por Post, que era dividido em partes produzidas por diferentes equipes do escritório, de acordo com certas especificidades.

A nova estrutura organizacional resultaria da percepção de Post da necessidade de rapidez na resposta ao cliente, visto estarem imersos num momento de grande atividade no campo da construção civil. Tal rapidez seria essencial na facção do projeto e, igualmente, na execução da obra. Assim, a partir do projeto da *Western Union Telegraph*, Post adota uma organização onde se percebe não somente a subdivisão por tarefas, mas também a contratação de arquitetos para atuar especificamente no gerenciamento de diferentes projetos, incluindo aqueles fora da cidade de Nova York. Balmori frisa a existência de uma política interna de formação e salários, que incluía desde os arquitetos, passando pelos desenhistas e alçando, também, os auxiliares e contínuos (*office-boys*) (BALMORI, 1987).

O acerto de Post pode ser verificado pelo rápido crescimento do escritório. Em 1881, ele empregava 12 pessoas em caráter contínuo; em 1886,

⁶ Esse edifício não mais existe, tendo sido demolido no século XX.

esse número alcança 21 funcionários e, nos últimos anos do século, são 60 pessoas trabalhando no escritório, além de abrir uma filial em Cleveland (BALMORI, 1987). Esse sucesso pode ser creditado também à escolha de certo nicho de atuação, detectável pela análise da listagem de suas obras das primeiras décadas do século XX, na qual há o predomínio de edifícios destinados a instituições financeiras, companhias de seguro, investidores no mercado imobiliário de edifícios de escritórios e hotéis⁷. Em direção oposta, é notório seu afastamento das obras públicas que no período estabelecido pela lista publicada no texto de Balmori, ocupam menos de 4% do total de projetos⁸.

A produção do escritório de Post, no final do século XIX, era altamente detalhada; sendo poucos desenhos em escalas maiores – geralmente, as plantas baixas e elevações – e todos os demais executados em escalas menores ou no tamanho natural (1:1). Ainda não havia, porém, uma padronização de desenhos e notações, ou sequer do tamanho das pranchas e da organização destas (BALMORI, 1987) – que só ocorrerá nos escritórios americanos após a Primeira Guerra Mundial.

É importante informar que o escritório de Post impulsionaria a criação de diversos outros que se basearam nos mesmos procedimentos projetuais. Dentre eles, devemos destacar o Holabird & Root, criado em 1880, também em Chicago, e existente até os dias de hoje⁹, que seria um dos principais exemplos que levaram o arquiteto brasileiro Henrique Mindlin à compreensão da dinâmica moderna projetual.

Para George Johnston, que estuda a cultura do desenho nos escritórios de arquitetura americanos, teria sido precisamente a curta participação dos EUA na Primeira Guerra que afirmara para a sociedade americana todo potencial da standardização e simplificação dos processos industriais (JOHNSTON, 2008), reforçando a já notória tendência americana ao pragmatismo. No entanto, ao

⁷ Na listagem apresentada por Balmori em seu texto, de um total de 138 edificações, 75 se enquadram no nicho apresentado aqui.

⁸ O escritório de Post existiu até 1980, administrado por seus filhos. Da fase inicial, poucos prédios sobreviveram, sendo os mais famosos o edifício da Bolsa de Valores, na Wall Street (1901) e a primeira sede do *New York Times*, de 1889.

⁹ Como curiosidade, lembramos que o Holabird & Root participou, em 2012, do concurso para o Parque Olímpico do Rio de Janeiro.

contrário do que ocorrera na Europa – onde a ideologia moveu os arquitetos a pensarem a standardização como um meio para alcançar um fim social igualitário, oferecendo condições mínimas a todos –, a adoção de tal standardização entre os arquitetos americanos não era, em geral, de fundo socialista, mas sim, próxima a ideias como as de Taylor e Ford¹⁰.

Teria sido a ética puritana a principal responsável pela rápida adesão dos americanos aos valores da sociedade industrial. Essa constatação é feita por pensadores como Samuel Haber, quando afirma que durante a Era Progressiva americana, *The Progressive Era*, “a eficiência e o bem estiveram mais próximos de significar a mesma coisa do que em qualquer outro período a história.” (HABER, 1964 – livre tradução do autor).

Respondendo a esse espírito, Herbert Hoover (1874-1964), então Secretário do Comércio Americano, cria, em 1921, o *Committee on the Elimination of Waste in Industry*¹¹, que tinha como principal objetivo estabelecer padrões de eficiência para todas as atividades industriais exercidas no país. O foco de atenção era a ausência de padronização, entendida como principal fator gerador de desperdícios. Desenvolveu-se, então, um enorme esforço para alcançar posições de consenso entre os diferentes fornecedores de matéria-prima, fabricantes e comerciantes, com o intuito de viabilizar a adesão do maior número possível de empresas, visto que o programa proposto pelo comitê não tinha caráter de lei, mas de participação voluntária (JOHNSTON, 2008).

O mais relevante resultado alcançado pela campanha pública, no que concerne à arquitetura, foi a padronização dos principais componentes da construção. Perfis metálicos, tijolos, blocos, janelas, portas, etc., passaram a obedecer a medidas inter-relacionadas que permitem, até hoje, a implementação de construções com baixo percentil de ação artesanal¹². Como exemplo do sucesso

¹⁰ Como vimos, o fordismo propõe que o barateamento de todos os produtos obtidos através de um rigoroso sistema de produção, no qual a standardização é a característica principal, proporcionaria um possível bem-estar geral da sociedade, através de uma lógica particular de crescimento no nível macroeconômico: a aplicação de uma articulação funcional entre produção em massa e consumo em massa.

¹¹ Em livre tradução: Comitê para a Eliminação do Desperdício na Indústria.

¹² Aqui o termo artesanal não se refere à tradição do artesanato europeu, mas a seu uso no senso comum, de algo feito à mão.

dessa empreitada, podemos citar a padronização dos tijolos cerâmicos: de uma multiplicidade inicial de 75 variações de dimensões encontradas no mercado, reduziu-se a dois tamanhos a serem fabricados por todas as 300 fábricas que aderiram ao processo (JOHNSTON, 2008).

Os escritórios de arquitetura, obviamente, não escaparam desse impulso normativo. Embora a ação do comitê resultasse em poucas determinações voltadas diretamente para a representação arquitetônica (a ação do comitê priorizou a padronização de certas simbologias), surgiu uma série de manuais para o projeto de arquitetura que tanto propunham padrões para as formas de representação, quanto forneciam as dimensões dos principais componentes construtivos, atuando como compiladores de catálogos de fabricantes e das recomendações das câmaras de estudos de padronização, que tiveram sua origem no trabalho do comitê. Segundo Johnston, tais manuais passaram a ser as “bíblias” dos escritórios, sendo alguns deles reeditados com atualizações até os dias de hoje, como, por exemplo, o “*Architectural Graphic Standards*”¹³, que teve sua primeira edição, publicada em 1932 e começou como apostila de padrões do escritório do arquiteto Frederick Ackermam (1878-1950), estabelecido em Nova York (JOHNSTON, 2008).

Podemos deduzir que tal busca de estabelecer um processo de inter-relação dimensional e de padronização da representação – tanto na arquitetura quanto nas demais áreas – respondeu, principalmente, à ânsia de racionalização que Weber percebeu na sociedade americana, a ponto de elegê-la como a principal herdeira do pensamento puritano que teria dado origem ao *ethos* racional de dominação. Devemos ler a grande adesão à campanha desenvolvida por Hoover como uma mostra do espírito pragmático racionalista do americano. Reforçando este entendimento, no campo da arquitetura, vale lembrar que, mesmo antes da ação do Comitê de Eliminação do Desperdício, já havia uma tendência à adoção de sistemas pré-fabricados, praticamente inexistentes nos demais países ocidentais.

¹³ RAMSEY & SLEEPER. *Architectural Graphic Standards*. New York: John Wiley & Sons, 1932.

Mesmo concordando que a indústria europeia havia feito avanços no final do século XIX em direção ao fabrico de certos elementos industrializados (como por exemplo, balaustradas, colunas e beirais – que foram exportados em grande número para o Brasil) e, até mesmo, de pequenas edificações (como gazebos e coretos), quase sempre executados em ferro fundido, estes estavam longe de configurar uma tradição construtiva como a existente nos EUA, no uso da estruturação conhecida como *balloon-frame*. Esse modo construtivo era constituído de painéis modulares de madeira (os *frames*), a partir dos quais a construção era montada “a seco”, através de pregos (e, posteriormente, parafusos). Existente desde, pelo menos, o final do século XVII, ganha força no durante o século XIX. E, segundo Walker Field, a padronização das dimensões dos painéis obrigou os fabricantes de esquadrias a obedecerem, igualmente, o mesmo dimensionamento para seus produtos.

Ainda segundo Field, a popularidade de tal método construtivo demonstrava a valorização pelo americano da ação que ele mesmo pudesse fazer, assumindo, o próprio morador, a responsabilidade pela montagem e pelos reparos que fossem necessários ao longo do uso da construção: “*Every man his own architect*”. No final do século XIX, tal tradição construtiva é apropriada pela indústria, surgindo, então, um comércio de construções pré-fabricadas chamadas de *mail order houses*, visto poderem ser compradas através de catálogos (FIELD, 1942; NOBRE, 2008).

Com o grande crescimento industrial no pós-Segunda Guerra, os escritórios americanos precisaram responder rapidamente à estabilização de uma nova clientela, formada por grandes corporações que viam na arquitetura tanto possíveis soluções pragmáticas para a organização de seus espaços de trabalho, quanto um meio de firmar sua imagem publicamente enquanto empresas eficientes e extremamente modernas. General Motors (GM), John Deere, IBM, ou seja, a nova clientela era formada por empresas que eram, elas mesmas, representantes dos avanços tecnológicos e organizacionais que a sociedade ultrarracionalizada criava. Demandavam dos arquitetos, portanto, soluções, inovações e eficiência que elas entendiam como sendo características essenciais a

todos aqueles que nelas trabalhavam, ou que para elas prestavam serviços. Como propuseram Tafuri e Dal Co, essa nova clientela exigiu uma postura ainda mais profissionalizada dos escritórios de arquitetura americanos. Logo, saem fortalecidos aqueles que já haviam apostado numa estrutura organizacional mais racionalizada e de maior porte, que lhes permitia velocidade na execução dos projetos, inovação no uso de tecnologias e desenvolvimento de novos programas que se adequassem ao novo espírito corporativo (TAFURI e DAL CO, 1979).

O escritório de arquitetura que melhor, e pioneiramente, representou esse novo fenômeno foi, segundo Alan Colquhoun, o Skidmore, Owing & Merrill (SOM)¹⁴ que, fundado em 1933, ganha espaço entre os empresários e o governo americano ao atuar, durante a Segunda Guerra, no projeto Manhattan – de desenvolvimento da bomba atômica –, projetando a cidade de Oak Ridge, no Tennessee (COLQUHOUN, 2005).

A partir de 1952, quando projeta o edifício *Lever House*, em Nova York, o SOM parece estabilizar uma tipologia vitoriosa para sedes das corporações, na qual as principais características são a grande flexibilidade interna na distribuição dos espaços; “máxima standardização de elementos e coordenação modular de todos os sistemas”, fechamentos externos em paredes de vidro seladas; amplos espaços de trabalho, cuja profundidade era compensada pelo uso ininterrupto de luz artificial e de instalações de ar-condicionado (COLQUHOUN, 2005). Obviamente, o SOM oferecia a agilidade que tais corporações demandavam, “equipado para trabalhar em intensa velocidade de produção e para suprir demandas por alta tecnologia nas construções” (TAFURI e DAL CO, 1979; p.366), transformando-se, em menos de 10 anos, em uma enorme organização de múltiplos sócios, com filiais em Nova York, São Francisco e Portland, empregando centenas de funcionários.

¹⁴ O SOM existe até os dias de hoje. Em seu *site* (<http://www.som.com>) se apresentam tendo como campos de atuação a arquitetura, serviços de construção (*Build Services*), *design* digital, desenho gráfico (*graphics*), *design* industrial, *design* de interiores, engenharia civil e de estruturas, *design* sustentável, planejamento e *design* urbano. No momento, mantém escritórios secundários em Los Angeles, Washington, Londres, Shanghai, Hong Kong, Abu Dhabi e Mumbai e declaram ter acumulado, ao longo de sua história, mais de 10 mil projetos.

4.B

Racionalização e os escritórios no Brasil

Diferentemente dos Estados Unidos – onde a construção de bases racionais para a sociedade alcança até mesmo a padronização de grande parte dos produtos de sua indústria – e da Europa – onde, em geral, se percebe certo desconforto com o crescimento da instrumentalização da sociedade, principalmente ao longo do século XIX, que obriga a uma mudança ideológica que permita a adesão à razão extremada –, o Brasil parece constituir seu percurso em direção à racionalidade de roteiros não seguidos e “possíveis que não aconteceram”¹⁵, no que concerne a seus aspectos políticos, econômicos, sociais, tecnológicos e culturais.

Retomando o entendimento que subjaz à proposição de Paul Singer (ver subcapítulo 2.B.1.1), não assumiremos aqui um discurso que coloque o Brasil como um país atrasado frente às posições europeias ou americanas – nosso ritmo de crescimento e racionalização respondem às configurações internas, que não devem ser resumidas a comparações de caráter numérico ou cronológico –, mas aproximando-nos mais uma vez da teorização de Manuel Castells, grifaremos que o processo de industrialização responde ao desejo de transformação das sociedades e de apropriação dos avanços tecnológicos, sempre em um processo extremamente conflituoso. Apesar de podermos localizar tendências comuns na estruturação das sociedades em seus percursos para a industrialização, tais concordâncias não podem ser os parâmetros únicos de julgamento, devendo se valorizar, igualmente, as variações históricas que surgem em resposta aos ambientes culturais e políticos específicos.

Atendo-nos ao século XIX e à primeira metade do século XX, sublinhando tal caráter conflituoso do processo de racionalização brasileira, podemos aceitar a proposição de Boris Fausto de que o Brasil percebe a importância dos movimentos racionais que aconteciam na Europa e nos EUA – sem que possamos reduzir nossas ações aqui a mero “macaqueamento” – porém,

¹⁵ Expressão usada em relação à evolução econômica do Brasil por Wanderley Santos (SANTOS, Wanderley G. “Hobbes exausto”. In: REIS VELLOSO, J. p. (Coord.). **Brasil 500 anos: futuro, presente, passado**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 507-516).

os implementa com certa frouxidão e muitas contradições. A começar pelo próprio processo de independência frente ao domínio português, que não resulta no estabelecimento de um Estado racional moderno, mas “representa um caso raro ou mesmo único de um país que obtém sua independência, entronizando um rei advindo da metrópole colonizadora” (FAUSTO IN: REIS VELLOSO, 2000; p.499). Através da manutenção de certas tradições e variantes dos mesmos grupos no poder, percebemos que a transição de colônia a império e a de império a república determinaram poucos atos de real rompimento com a política econômica e social – os quais poderiam priorizar a construção de uma sociedade racional –, buscando, em direção oposta, constituir certa continuidade com o aparato colonial. A tardia abolição da escravatura e a maciça imigração de europeus (mesmo que quase todos pobres e pouco letrados) determinaram mudanças inegáveis, cujo alcance pleno é difícil de ser precisado, mas é perceptível em polos opostos: tanto no fortalecimento de uma pequena classe média, quanto na estabilização de uma grande desigualdade social, que perdura até os dias de hoje (FAUSTO, 2000; BETHELL, 2000).

A partir dessas mudanças, vemos ocorrer uma concentração populacional nas cidades, um lento processo de abandono das áreas rurais e a introdução restrita dos processos industriais no Brasil, que viriam a utilizar essa nova e abundante mão de obra urbana.

As empresas que se estabeleceram no país no final do século XIX – localizadas, principalmente, no Rio de Janeiro e em São Paulo – se voltaram, como no início do processo de industrialização europeu, para a fabricação de bens não duráveis, destinados ao consumo das classes mais populares: tecidos, alimentos, calçados e outros. Ao se depararem, no entanto, com condições bastante diversas daquelas que ocorriam na Europa, fizeram uso da realidade que aqui encontraram para se constituírem: apropriaram-se da farta e barata mão de obra existente, dispensando os rigores da organização “científica” que começavam a ser dominantes nas fábricas europeias e americanas.

Somente a partir da chamada Revolução de 1930 – que tampouco foi uma revolução, mas sim um golpe político – é que se tornam mais perceptíveis as

ações que buscavam, de maneira um pouco mais sistemática, constituir mudanças no ritmo de implantação de parâmetros racionais para a organização do país. Mesmo assim, persistem os problemas sociais históricos que parecem se contrapor à adoção de uma racionalização mais plena. Dentre eles, é importante destacar: o próprio caráter ditatorial do poder estabelecido; a mistura de valores religiosos com as questões de Estado – impedindo a consolidação de uma secularização abrangente; a permanência de uma estrutura social cujos laços de parentesco se sobrepõem à meritocracia – não alcançando, portanto, a formação de uma burocracia racionalizada; e, principalmente, os altos índices de analfabetismo, que colocavam a imensa maioria da população à margem dos avanços racionais.

O governo getulista quis construir uma imagem de país moderno através da adoção de uma política que tanto buscava privilegiar ações culturais – aí incluída a arquitetura moderna (em ações igualmente plenas de contradições) –, a criação de uma legislação trabalhista (que tanto protegia os trabalhadores urbanos, quanto, concomitantemente, os persuadia a aceitar um modo de vida mais racional) e a adoção de um modelo econômico, baseado em uma industrialização planejada pelo Estado.

No entanto, a política industrial adotada por Getúlio Vargas, que permaneceu quase intocada até 1970, era em si mesma contraditória. Ao conjugar a atração de empresas estrangeiras para o país, o estímulo à criação de empresas brasileiras e a busca da formação de um mercado interno, com uma concomitante criação de barreiras protecionistas, determinava o estabelecimento de um mercado com baixo nível de competitividade – logo, preços elevados e pequeno índice de avanços tecnológicos, mesmo entre as empresas estrangeiras que aqui se implantaram. Ou, nas palavras de Fernando Henrique Cardoso:

“Na medida em que esta situação persiste (de protecionismo), ela amortece o sentido da produção capitalista desenvolvida, pois mantém o objetivo do lucro sem relacioná-lo diretamente com o desenvolvimento da base técnica da produção, criando estímulos para o apego a práticas tradicionalistas e distorcendo as potencialidades reais do crescimento industrial” (CARDOSO, 1972; p.137).

Ao pesquisarmos a introdução da organização de trabalho que aqui chamamos de escritório, vemos, no entanto, que se tomando o setor de serviços e

administrativo como um todo, esta antecede a política de industrialização getulista.

Processos organizacionais mais sistematizados começam a surgir com o crescimento da participação brasileira no processo de globalização, que mesmo ainda não recebendo tal nomenclatura, torna-se mais visível ao longo do século XIX com a intensificação das relações comerciais entre diferentes países. A partir das primeiras décadas no século XX, Rio de Janeiro e São Paulo passam a abrigar diversas companhias comerciais e financeiras que pouco a pouco implantam processos organizacionais modernos, sendo estes muito lentamente repassados às empresas brasileiras.

No que concerne às ideias tayloristas, segundo Simões Júnior, sua introdução prática no país teria ocorrido através da companhia canadense *São Paulo Tramway, Light & Power Company*, que se instala na capital paulista, em 1899 e, em 1904, obtém licença para operar também na então capital federal, sob o nome de *Rio de Janeiro Tramway, Light & Power Company* (SIMÕES JR., 1990). A Light, como ficou conhecida, trouxe não somente a “substituição da tração animal dos bondes por energia elétrica, a substituição dos lampiões a gás das ruas por lâmpadas elétricas, o fogão a lenha por gás canalizado”¹⁶ (exclusivamente no Rio de Janeiro), mas, igualmente, a introdução da organização taylorista nos seus escritórios, tornando-se rapidamente referência de empresa moderna no país (AMARAL, 2011).

No entanto, a convivência de posicionamentos sociais e práticas do Estado ainda pouco racionalizadas contaminam a nova organização de trabalho introduzida por essas empresas e, até mesmo, diminuem as possibilidades de sua adoção por outras companhias.

4.B.1

As transformações do campo construção no Rio de Janeiro e a atuação dos arquitetos

Facilmente podemos deduzir que tal resistência a uma racionalização mais plena da sociedade ecoava diretamente no mercado da construção civil do

¹⁶ Excerto de texto retirado do *site* da empresa, disponível em: <www.light.com.br/web/institucional/cultura/seculolight>. Acesso em: 25 Ago 2012.

país¹⁷, no qual, durante toda a primeira metade do século XX, vemos a convivência de projetos ainda ligados à tradição das Belas Artes (de concepção generalista, com poucas pranchas de detalhamento) com projetos que pretendiam um controle de maior amplitude da construção do objeto arquitetônico; arquitetos autônomos sem nenhuma estrutura legal ou física, convivendo com empresas pequenas gerenciadas por um arquiteto e com grandes empresas mais modernas e profissionalizadas; e a manutenção de uma prática construtiva ainda muito imprecisa, apesar da introdução de algumas mudanças tecnológicas.

O mercado da construção civil, nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, ganhou enorme impulso nas primeiras décadas do século XX, devido ao grande aumento populacional. Direcionados inicialmente para a construção de casas para aluguel, os investidores rapidamente percebem as vantagens que o adensamento lhes poderia proporcionar. Vemos, então, a ocorrência de um veloz processo de verticalização dos centros dessas cidades. No Rio de Janeiro, o início do processo de verticalização foi localizado na Praça Floriano (Cinelândia), e se espalhou por toda a Avenida Central, alcançando, posteriormente, as novas ocupações dos bairros da área litorânea da cidade. Tal impulso de adensamento na ocupação do solo da área central da cidade altera significativamente o campo da construção, tendo seu ápice no Edifício A Noite, de 1928, com 23 andares e 110,5 metros de gabarito.

Investidores, construtores, engenheiros e arquitetos, frente à ocorrência de tamanha verticalização das construções, se veem obrigados a constituir mudanças que deem conta da estruturação empresarial e técnica dos serviços envolvidos em edificações com tantos pavimentos. Não existindo indústria siderúrgica no país, sendo todo aço importado e, conseqüentemente, de alto custo, o concreto armado surge como sistema construtivo mais viável, tornando-se, então, o principal meio de viabilização das construções. Por seu uso sistemático,

¹⁷ É necessário esclarecer que desta pesquisa está excluído o nicho da construção civil voltado para grandes obras de infraestrutura que aconteceram no país, quando falamos da constituição de um campo da construção. Este termo aqui é utilizado para caracterizar a parcela da construção civil imobiliária em que predomina a produção de imóveis para uso residencial e de uso comercial, embora estejam igualmente envolvidos aqueles de usos institucional e industrial de pequeno e médio porte.

alcança um altíssimo nível de desenvolvimento tecnológico e se configura como uma quase unanimidade nos canteiros de obra, determinando, assim, todas as etapas da produção construtiva; estando sua lógica presente desde a concepção dos projetos e alcançando a organização do canteiro de obras.

No Rio de Janeiro, a introdução da tecnologia do concreto armado pode ser localizada na década de 1910, com a fundação da empresa Reidlinger, por um engenheiro alemão de mesmo nome, que rapidamente foi comprada pela construtora alemã Wayss & Freitag, que já atuava na área de construção na cidade. Em 1924, passando a se chamar Companhia Construtora Nacional, assume papel importante na divulgação da nova técnica através de inúmeras edificações erguidas na cidade. Durante essa década, no rastro de Reidlinger e da Nacional, surgem diversas outras construtoras que assumiram a técnica do concreto como seu principal diferencial (CARVALHO e ROCHA, 2003).

Dentre todos aqueles que a técnica trazida por Lambert Reidlinger influenciou, vale destacar a figura de Emílio Baumgart (1880-1943) que, estagiando com o engenheiro alemão por 2 anos, aproximadamente, passou a dominar as questões técnicas envolvidas no cálculo do concreto armado. Começando suas atividades como profissional em 1924, ao constituir sua própria construtora – que iria à falência em 2 anos –, transforma-se, a partir de 1926, no maior escritório técnico da cidade: Escritório Técnico Emílio H. Baumgart (CARVALHO e ROCHA, 2003). De seu escritório, dedicado unicamente a projetos de estrutura, saíam cálculos que rompiam os limites anteriormente oferecidos pela técnica construtiva, tornando-se, nas palavras de Lucio Costa, “um imenso escritório instalado no próprio edifício na Praça Mauá (Edifício A Noite), onde levas de engenheiros recém-formados se exercitavam nos segredos da nova técnica.” (COSTA, 1951 IN: COSTA, 1995).

Obviamente, o predomínio do concreto armado não é determinado pela existência de escritórios técnicos e empresas construtoras que dominam seu cálculo e execução. Para o historiador de engenharia, Pedro Silva Telles, o concreto armado teria sido o sistema construtivo que representaria a opção mais

adaptada aos canteiros de obra brasileiros, muito pouco industrializados, visto que:

“[...] dispensava mão de obra especializada (e frequentemente importada) para a sua execução, bem como utilizava grande parte de materiais nacionais, mesmo no início da era do concreto [...] A economia era também no transporte, principalmente para regiões distantes ou com estradas deficientes, porque, embora a estrutura do concreto seja mais pesada do que a metálica, é muito mais fácil transportar cimento, areia e pedra, do que pesadas vigas” (TELLES, 1994; p.483).

A hegemonia que o concreto mantém no país desde as primeiras décadas do século XX, tem muito a dizer sobre a frouxidão que ocorreu na implantação de uma sociedade plenamente racional. Como propõe Roberto Santos, o uso do concreto armado e o atraso tecnológico sempre estiveram estreitamente relacionados ao arranjo produtivo característico do setor da construção civil e de sua posição na economia brasileira. Nossos canteiros de obras foram, ao longo de décadas, um dos grandes provedores de trabalho para a mão de obra pouco especializada¹⁸, condição favorável aos governantes que muito pouco fizeram para trazer a grande massa populacional para padrões educacionais razoáveis (SANTOS, 2003).

Assim, a indústria da construção desempenhou, desde o início do século XX, um papel crucial no “equilíbrio” de todo o sistema produtivo, percebendo-se que através dela se inclui no ciclo de produção e de consumo parte da população despreparada para assumir outros postos dentro de uma estrutura racionalizada. Trabalhadores vindos das regiões rurais, quase sempre analfabetos ou semianalfabetos, eram empregados sem qualquer treinamento mais longo e aprendiam a trabalhar, orientados, em geral, por seus companheiros de obra.

Portanto, não cabe pensar em resquícios de artesanania no setor que se contraporiam à implantação de processos racionais, ou que a estes servissem de substitutos. Os operários brasileiros se afastaram de quaisquer tradições construtivas remanescentes, de origem portuguesa, com a introdução do projeto moderno e de alguns poucos princípios de organização racional do trabalho nos

¹⁸ Neste sentido, ver aprofundamento na relação entre mão de obra, tecnologia e economia brasileira desenvolvido por Paulo Bruna – BRUNA, Paulo. **Arquitetura, industrialização e desenvolvimento**. São Paulo: Perspectiva, 2002. Capítulo 4.

nossos canteiros de obra. Como afirma Sérgio Ferro, tal introdução ficou longe de estabelecer uma configuração taylorista para as construções brasileiras, mas foi suficiente para desmontar a tradição e para apartar os operários de uma prática mais plena.

“O canteiro é heterônomo, sua determinação vem de fora. O objeto a realizar, o modo de realização, o tempo de realização, são impostos à produção imediata. Consequência, entre outras, da separação entre meios e força de trabalho, entre vontade e ação, entre finalidade aparente e a eficaz. [...] não acompanhando os porquês do que faz [...] toma por melancólico acantonamento defensivo na tarefa imediata e porque a compreensão global – um *a priori* instaurador do sistema – é coisa que não lhe cabe” (FERRO, 1979; p.30).

A pouca racionalização dos processos construtivos no país tem na ausência de concorrência, aqui já apontada, um de seus principais agravantes, mantendo o setor longe da produção seriada industrial, continuando a produzir objetos únicos dentro do domínio das práticas pouco precisas e com grande inércia em relação a inovações (SANTOS, 2008). Devemos acrescentar, igualmente, a pouca permeabilidade do setor que impediu até mesmo uma concorrência interna mais intensa. Tal condição se deveu à necessidade de imobilização de capital por grandes períodos, frente à longa duração do processo produtivo, agravada pela adoção de procedimentos ainda muito pouco industrializados. Assim, a participação do Estado acaba sendo determinante para obtenção de capitais para o setor, configurando-se como um novo entrave determinado pela manutenção de práticas pouco racionalizadas na estrutura burocrática, como o favorecimento de amigos e o clientelismo.

Em resumo, o concreto, por dispensar a obrigatoriedade de estandardização e de treinamento especializado de grande parte da mão de obra, respondeu plenamente às necessidades da sociedade brasileira em seu movimento de transição, ou melhor, de sobreposição do mundo da aproximação e do universo de precisão. Permitiu a verticalização desejada pelos investidores, a manutenção de procedimentos aproximativos e compensava seus desperdícios (lentidão no processo e aumento de custo nas perdas em todo o processo) através da utilização da mão de obra barata e pouco preparada.

Podemos também destacar que para uma sociedade que não se permitiu uma imersão mais plena na racionalidade produtiva moderna, mas que, tampouco o fez conscientemente – como uma recusa aos novos valores que se colocavam –, a aderência a ideias como standardização, repetição, caráter transitório ou ausência de autoria, por exemplo, tornava-se muito mais difícil, necessitando da construção prévia de um entendimento intelectual amplo – não foi por acaso que a modernidade brasileira foi introduzida por uma elite culta.

Devidamente adequados às condições de lento surgimento do processo de industrialização/racionalização no país, as empresas e profissionais que atuavam no mercado nas primeiras décadas do século XX, se constituíam, em sua maioria, de companhias construtoras dos chamados escritórios técnicos (formados por engenheiros) e de autônomos (engenheiros e arquitetos). Suas atuações respondiam a todos as gamas de necessidades de um mercado em desenvolvimento, como destacado por Singer, anteriormente.

A profissão de arquiteto foi formalizada no Brasil em 1933, depois de um período de disputas e definições de campo de ação que buscavam estabelecer certa impermeabilidade para a prática da arquitetura. Como vimos ter ocorrido na França, os principais profissionais frente aos quais os arquitetos precisavam se diferenciar, eram os engenheiros civis e os construtores práticos. No entanto, no decreto-lei nº 23.569, que regulamentou tanto o exercício da arquitetura quanto o da engenharia e o da agronomia, das sete atribuições definidas como pertinentes aos arquitetos, apenas três lhes eram exclusivas, a saber: “b) estudo, projeto, direção, fiscalização e construção de obras que tenham caráter essencialmente artístico ou monumental; d) o projeto, direção e fiscalização de obras de arquitetura paisagística; e) o projeto, direção e fiscalização de obras de grande decoração arquitetônica”. As demais atribuições – estudos, projeto, direção, fiscalização e construção de edifícios e projetos complementares, além de serviços de urbanismo, de arquitetura legal e de perícia, eram partilhados com os engenheiros civis (CARVALHO e SILVA, 2010). Logo, podemos perceber que, nesse momento, a arquitetura ainda ocupava, perante a sociedade, um lugar

semelhante ao que vimos ser defendido pela *École de Beaux-Arts* francesa: o de detentor da *expertise* estilística.

4.B.2

O estabelecimento de um campo para a arquitetura moderna

A arquitetura moderna surge no Brasil, na década de 1930, a partir de iniciativas particulares e de ações diretas governamentais, ambas amparadas no desejo de aceleração do estabelecimento de uma sociedade racional moderna no país – predominantemente entendida como a intensificação do processo de industrialização.

Alain Touraine, analisando a relação entre industrialização e consciência de classes na América Latina, aponta para a diferença entre nosso processo de modernização e aquele que ocorrera na Europa. Segundo ele, a enorme segmentação social e política existente em quase todos os países latinos construiu uma organização menos unívoca, estabelecendo uma grande polifonia na qual os setores sociais determinaram uma multiplicidade de dimensões de ações coletivas, tornando a leitura do período necessariamente multifocalizada (TOURAINÉ, 1989). Podemos deduzir da fala de Touraine, que a introdução tardia dos processos racionais mais instrumentalizadores não permitiu o estabelecimento de uma divisão dura entre dominadores racionais e dominados, condição essencial para o surgimento do conceito de classes. Assim, a ação coletiva estaria marcada pela presença de múltiplos posicionamentos, que, grosso modo, podem ser resumidos a três dimensões diferentes e mesmo contraditórias: a luta de classes, a modernização e o nacionalismo.

Tal polifonia teria levado a uma necessidade de integração desses três temas, recorrendo-se, então, aos “mitos integradores”: a nacionalidade (ideologia populista, com efeitos de exclusão, tanto quanto de integração); o desenvolvimento (é a modernização que caracterizará a unidade da nação se o Estado aumentar sua capacidade de integração e de iniciativa); e o nacional-revolucionário (a integração deve dar-se pela luta anti-imperialista, a qual, por sua vez, se identifica com a luta de classes anticapitalista).

Para Touraine, tanto o México como o Brasil conheceram políticas que tenderam a ser muito mais “nacionais” ou “desenvolvimentistas” que propriamente “nacional-revolucionárias”. Segundo ele, tal predomínio teria sido resultante do desejo da nova elite estabelecida com apoio do Estado. Talvez devêssemos considerar, igualmente, que a ausência de um processo racionalizador mais amplo e de longa duração tenha nos privado de um embate entre a tradição e a razão. Assim, o racionalismo extremo – e sua consequente industrialização – é despido de quase todos seus atributos negativos e, idealizado, passa a ser pensado univocamente como um instrumento implementador de uma sociedade mais justa (tomando-se, provavelmente, a imagem que se tinha dos Estados Unidos como exemplo).

O primeiro governo getulista chama para sua administração intelectuais – parte da nova elite do país – que avocam para si a tarefa de organizadores da sociedade. Para esses intelectuais, mesmo aqueles que tinham declaradamente posições políticas de esquerda, o entendimento de uma industrialização ampla como potencialmente benéfica parecia, provavelmente, muito mais inclusivo e possível do que uma proposição de luta de classes, frente ao imenso número de brasileiros que não teria outra maneira de pertencer ao mundo racionalizado, não estando, naquele momento, aptos sequer a se alinhar numa revolução de caráter socialista.

Devemos perceber, também, que essa busca de alternativas para a construção dessa nova sociedade racional, antecede o Estado Novo. Como já dito, Getúlio não era nenhum revolucionário e sequer sua política econômica trouxe o país para um patamar socialmente justo; sua posição político-econômica (extremamente dúbia e contraditória) não nasce do zero, em 1930. Essas ideias já estavam gestadas e, até mesmo, postas publicamente por intelectuais e outros agentes da sociedade brasileira. Podemos, inclusive, incluir a ação de alguns arquitetos nesse grupo.

Assim, a arquitetura moderna surge no Brasil como instrumento primordialmente modernizador e, subjacentemente, como um meio de alcance de justiça social futura. Ou seja, se não havia uma explícita adesão a ideologias

socialistas, a maioria dos arquitetos modernos brasileiros mantinha uma crença na potência positiva e transformadora do pensamento racional em direção a uma maior equidade entre os indivíduos. Logo, desde as primeiras experiências de Warchavchic, Rino Levi, Reidy, Lucio Costa e equipe e Marcelo e Milton Roberto, por exemplo, pode-se intuir a existência de um entendimento da arquitetura moderna como condutora do país a uma reorganização de seu modo de produção, que pensavam ter como consequência o alcance de maior equilíbrio social. A partir dessa percepção, a participação do Estado Novo pode ser entendida mais como divulgadora e doadora de autoridade do que, de fato, introdutora das ideias modernas no país.

A partir da aceitação da industrialização como ação socialmente benéfica e da arquitetura como um instrumento que tornaria experimentáveis esses benefícios, não devemos perceber as intenções dos arquitetos modernos brasileiros como artificiais. A necessidade de importação de materiais, o custo mais elevado que, por vezes, as obras modernas apresentavam e a inadequação entre projeto e realidade do canteiro eram pertinentes a um processo de transição e de sobreposição de diferentes formas produtivas – o mundo da aproximação e o universo da precisão –, que também, obviamente, ocorreram nas experiências europeias e americanas. Do mesmo modo, as diferentes formas de ação perceptíveis no mercado da arquitetura brasileira respondiam à mesma condição. Frente ao estabelecimento de uma ação onde as questões sociais e culturais se tornaram desdobramentos de uma questão econômica – a implantação plena de uma indústria nacional – os arquitetos entenderam que seu papel no processo era o de tornar visível, através de suas obras, o novo mundo racionalista que poderia ser alcançado.

Assim, introduzem-se no mercado da construção de todas as formas que conseguem: erguendo residências para uma elite culta que reconhece o valor progressista das suas ideias; projetando para uma elite rica que percebe um valor conspícuo na construção moderna; planejando para o governo que quer se apropriar da imagem de avanço cultural que a arquitetura moderna trazia, a partir de suas experiências europeias; construindo para estâncias indiretas do governo ou

para outros órgãos de caráter corporativo ou paraestatal, que viam na organização da arquitetura moderna a possibilidade de implementar uma racionalidade administrativa que desejavam; trabalhando para empresas nacionais e estrangeiras que desejavam tanto se apropriar da imagem de eficiência moderna que tal arquitetura trazia, quanto otimizar suas plantas de produção a partir de seus princípios racionais. Em resumo, para qualquer um que possibilitasse a experimentação dessa nova arquitetura.

4.C

Os escritórios modernos MMM Roberto e Henrique Mindlin Arquitetos Associados

A organização de arquitetos em escritórios seria, dentro de parâmetros ideais, aquela que melhor responderia às demandas de uma sociedade industrial. Como já conceituado no subcapítulo 2.B.4, o escritório é a organização de trabalho do setor administrativo ou de serviços, específica da economia capitalista, que teria sua origem nos procedimentos denominados de taylorismo, tendo como principal característica a produção através de uma operação racional discricionária, de esquadramento, separação, classificação e reorganização. A empresa passa a ser entendida como um sistema complexo, no qual todos trabalham obedecendo a planos previamente estabelecidos. Essas empresas, de organização e contabilidade racional, demandam dos seus funcionários uma capacidade de produção adequada à relação custo-benefício do mercado. Assim, não há nesse tipo de empresa muito espaço para excepcionalidades ou genialidades, que são substituídas pela ideia de um trabalho em equipe, onde cada um colabora dentro do segmento para o qual foi treinado, ou para o qual tem maior vocação.

É importante também lembrar que o escritório é uma empresa moderna; uma organização juridicamente estabelecida dedicada a atividades de fins econômicos, que têm como objetivo satisfazer às necessidades de bens e serviços do mercado. À frente dessa empresa-escritório-moderno é preciso ter um empreendedor, definido por Schumpeter como aquele que cria novas combinações, “aquele que vê como responder a necessidades não atendidas ou

percebe um meio mais eficiente de fazer o que já vem sendo feito.” (KAMIEN e SCHWARTZ, 1982; p.8 – livre tradução do autor).

No caso da arquitetura, com a dura separação entre projetar e executar, o escritório de arquitetura teria como atividades o projeto, o planejamento e o acompanhamento de execução – entendido como o ato de solucionar questões que o projeto eventualmente não dê conta, ou que a execução errônea crie. Excluem-se, portanto, as atividades de incorporação e construção.

Retomando a arquitetura moderna brasileira, no período anterior à década de 1970, se levarmos a definição de escritório moderno de arquitetura em senso restrito, provavelmente, encontraremos pouquíssimos exemplos que se enquadram na descrição proposta. Entre eles Henrique Mindlin Arquitetos Associados e, em sua fase a partir da década de 1960, M Roberto Arquitetos. Visto que os demais, em geral, não atenderiam a todas as características listadas.

Alguns possuíam a estrutura física pertinente ao escritório, não se atendo, porém, à facção de projetos, atuando igualmente como construtores (como exemplos, poderíamos citar Oswaldo Bratke, Gregory Warchavchik e Lucio Costa, em sua sociedade carioca, e Jacques Pilon); outros, adequados às instabilidades do mercado brasileiro, trabalhavam unicamente desenvolvendo projetos sem, no entanto, formar um corpo de funcionários constante, preferindo terceirizar grande parte dos serviços, ou contratar profissionais – até mesmo os arquitetos – somente quando da ocorrência de projetos mais vultosos (como parece ser o caso de Rino Levi, após sua atuação inicial como arquiteto e construtor); outros ainda, a grande maioria, trabalhavam em organizações pequenas, os ateliês, que não lhes demandavam um custo fixo muito elevado. Excluindo-se, obviamente, aqueles que eram funcionários públicos ou atuavam como contratados do Estado (caso de Affonso Eduardo Reidy, Lucio Costa, Jorge Machado Moreira, entre outros), visto que, nessa condição, encontravam-se fora do mercado da construção civil.

Segundo o relato de Walmir Lima Amaral¹⁹, muitos arquitetos, se não a maioria, trabalhavam como autônomos, não constituindo qualquer custo fixo de manutenção de uma estrutura física. Sublocavam salas em ateliês ou em empresas de engenharia de amigos quando surgiam projetos. Tal prática se completava com a contratação informal de desenhistas de arquitetura, também autônomos – existentes em grande número então –, ou de estagiários. Como vimos através de Singer, esse tipo de ação era justificada tanto pela ausência de uma demanda contínua, quanto pela redução de custos que tal prática gerava, levando, assim, a maiores margens de lucro ou à redução do custo final do projeto, tornando o profissional mais competitivo dentro do mercado. Por outro lado, podemos presumir que a ação como autônomo se tornava fator determinante de uma limitação do arquiteto a projetos de menor porte, visto que construtoras, empreendedores e grandes empresas provavelmente prefeririam trabalhar com arquitetos que tivessem, no mínimo, um endereço comercial estabelecido.

No entanto, construir um antagonismo entre as distintas formas de ação acima descritas e aquela definida como escritório, no qual as primeiras fossem pensadas como necessariamente menos modernas ou menos adequadas para atender as necessidades da clientela de arquitetura que se formava, seria no mínimo um equívoco histórico, pelo menos no que tange à primeira fase do movimento moderno, e um equívoco de teoria econômica – já vimos que o mercado é que determina a sobrevivência dessas diferentes formas de ação. É importante destacar, ainda, que dentro das contradições que formavam o campo moderno, podemos até mesmo deduzir que parte dos posicionamentos tomados pelos arquitetos era de ordem ideológica, recusando-se a atuar dentro de estruturas de maior porte por comprometimentos com posições anticapitalistas ou negativas frente à instrumentalização excessiva.

4.C.1

O primeiro escritório moderno

“O escritório de arquitetura M Roberto foi fundado em 1935, quando meus irmãos, Milton e Marcelo, ganharam o concurso da ABI – Associação Brasileira de Imprensa. Nessa ocasião, Marcelo que tinha uma

¹⁹ Em entrevista feita com os arquitetos Walmir L. Amaral e Pedro Augusto V. Franco, em 26 de abril de 2011, no escritório Henrique Mindlin Arquitetos Associados.

firma de construção (construindo seus próprios projetos), pagou, com o prêmio as dívidas acumuladas e, desde então, passou a exercer somente a profissão de arquiteto. O escritório é assim, sem dúvida, o mais antigo do Rio vivendo exclusivamente de arquitetura e, provavelmente, um dos primeiros do Brasil.”²⁰

A declaração de Maurício Roberto, acima transcrita, feita em 1974, requer para os irmãos Roberto o título de primeiro escritório moderno de arquitetura do Rio de Janeiro. No entanto, formalmente, isso não pode ser comprovado.

Sabemos que entre 1936 e 1940, a dupla de irmãos Marcelo Roberto (1908-1964) e Milton Roberto (1914-1953), que começara a trabalhar em conjunto no concurso para o Edifício Sede da Associação Brasileira de Imprensa, realizado em 1936, estabelece um endereço comercial. Em 1940, o próprio Marcelo, em depoimento sobre a recém-inaugurada ABI²¹, afirma que o anteprojeto, com o qual eles se tornaram vencedores, fora feito “**sem o escritório organizado que depois conseguimos**, estudamos todo o anteprojeto fora das horas de trabalho normal, desenhamos sozinhos os quadralhões exigidos, numa sala de menos de dez metros quadrados.”²² Assim, fica confirmado o surgimento desse espaço de atividades, que Marcelo chamou de “escritório organizado”, dentro do período acima proposto. Podemos deduzir, igualmente, que tal organização contava com um número significativo de funcionários. Isso pode ser comprovado tanto pela foto que mostra um grupo considerável de profissionais trabalhando no projeto do Aeroporto Santos Dumont, cujo concurso ocorreu em 1937 (ver fig. 2A), quanto pelo grande número de projetos que a dupla de arquitetos tem sob a sua responsabilidade nesse período.

Surpreendentemente, para uma arquitetura que estava tentando se colocar frente a um mercado ainda dominado por edificações de concepção eclética, os dois irmãos conseguem, em menos de 4 anos, vencer um concurso para a construção do primeiro aeroporto do país, o Aeroporto Santos Dumont (ver série

²⁰ Entrevista de Maurício Roberto. Documento datilografado, composto de 12 páginas, datado de dezembro de 1974. Acervo do escritório MMM Roberto, atualmente sob os cuidados do Centro de Documentação da UFRJ.

²¹ ABI (projeto de 1936) – Rua Araújo Porto Alegre, 76 – Centro.

²² ROBERTO, Marcelo. Associação Brasileira de Imprensa. Revista Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, (Set. e Dez., 1940). p. 262. Grifo do autor.

fig. 2), receber três encomendas de projetos de prédios de grande porte para a época, um hangar e um projeto urbanístico: o Edifício da Liga Brasileira contra a Tuberculose (1937)²³ (ver fig. 4A), com 17 pavimentos e o Edifício do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários (IAPI), em 1938²⁴, de 11 pavimentos (ver fig. 3A); o Edifício Morro de Santo Antônio²⁵, de apartamentos duplex (ver série fig. 5), feito para o proprietário dos Diários Associados, na Rua do Lavradio, que foi inaugurado em 1939; o hangar do Aeroporto Santos Dumont (1939)²⁶ (ver série fig. 6); e o Plano Urbanístico pra Niterói (1938). Assim, podemos deduzir a existência de uma equipe considerável. Afinal, precisavam desenvolver cinco projetos completos, e ainda dar conta de um plano urbanístico e do projeto executivo da ABI, além do acompanhamento das obras.

Sabemos também, por Paulo Santos, que esse endereço comercial era “uma casa na Rua Rodrigo Silva”²⁷, no Centro do Rio. Para sermos mais precisos, na Rua Rodrigo Silva, 11/2º, como consta nos contratos dessa época (ver Anexos, Documento 2). “O segundo andar de uma casa, quase na esquina com a Rua da Assembleia”, como declarou Marcelo Graça Couto Campello, que trabalhou com os Roberto²⁸.

No entanto, se por um lado, a empresa parece se configurar como um escritório moderno, tal como o conceituamos no primeiro capítulo – assumindo uma estrutura física fixa de empresa moderna, que teria como única atividade a facção de projetos, e mantendo um número de funcionários razoável para responder à agilidade que o mercado demandava –, por outro, escapa a essa definição.

²³ Edifício da Liga contra a Tuberculose (nome atual: Edifício Valparaíso) – Avenida Almirante Barroso, 54 – Centro.

²⁴ Edifício do IAPI (nome atual: Edifício Plínio Catanhede) – Avenida Almirante Barroso, 78 – Centro.

²⁵ Edifício Morro de Santo Antônio – Rua do Lavradio, 106 – Centro.

²⁶ Hangar do Aeroporto Santos Dumont – Avenida General Justo s/nº – Centro.

²⁷ SANTOS, Paulo. “Marcelo Roberto – II”. Revista Arquitetura IAB, nº 38 (ago. 1965), p. 8.

²⁸ Depoimento de Marcelo G. C. Campello (In: SOUZA, Luiz F. “MMM Roberto: Organização profissional, parcerias e o Edifício Marquês do Herval”. Revista eletrônica MEMO, Edição nº 7, 12-09. Disponível em: <<http://www.revistamemo.com.br/arquitetura/mmm-roberto-organizacao-profissional-parcerias-e-o-edificio-marques-do-herval>>. Acesso em: 01 Nov. 2012.

Sua primeira inadequação, talvez menos importante, estaria no caráter familiar da empresa. A condição de ter como proprietários três irmãos – Maurício Roberto (1921-1996) se tornaria o terceiro membro da sociedade a partir de 1941, assumindo-se, então, o nome de MMM Roberto Arquitetos²⁹ – determina, como propõe Ana Luiza Nobre, uma espécie de emblema para a empresa (NOBRE, 2008). Ou seja, haveria, aparentemente, uma apreensão dessa sociedade familiar como algo louvável, tanto por eles próprios, quanto pelo campo da arquitetura da época. A referência ao escritório como “os irmãos Roberto” era, e ainda é, uma constante.

A manutenção da ordem familiar dentro da empresa é apontada por Sérgio Buarque de Holanda, em sua obra “Raízes do Brasil”, de 1936, como uma das características que demonstraria a resistência brasileira em aceitar uma racionalização mais plena das relações sociais imposta pela modernidade. Influenciado pelo pensamento weberiano, Holanda afirma que o mecanismo social moderno “é antifamiliar por excelência, como o são, sem dúvida, aquelas (virtudes) que repousam no espírito de iniciativa pessoal e na concorrência entre os cidadãos” (HOLANDA, 2006; p.157). Nossa sociedade, no entanto, manteria o predomínio constante de “contatos primários, dos laços de sangue e de coração”, pouco acessíveis a uma ordenação impessoal, fundada em princípios neutros e abstratos (HOLANDA, 2006).

No caso da empresa dos Roberto, podemos apostar na manutenção de certas práticas onde questões subjetivas (familiares) se interporiam às soluções racionais, que deveriam sempre guiar uma empresa moderna. A ausência de relatos sobre discordâncias graves entre os três irmãos; o claro papel de domínio que o mais velho – Marcelo – assume frente aos demais; a construção do Edifício MMM Roberto (em 1945)³⁰ no terreno onde anteriormente se erguia a casa dos pais – que, como lembra Ana Luiza Nobre, era também nomeado nos arquivos do

²⁹ Os projetos da ABI, Liga da Tuberculose, Edifício Plínio Catanhede, Edifício Morro de Santo Antônio e Aeroporto Santos Dumont são assinados pelos dois irmãos – Marcelo e Milton Roberto. A partir do projeto do Instituto de Resseguros do Brasil (1941) surge a marca MMM Roberto que permanecerá mesmo quando da morte de Milton, em 1953. O nome do escritório será alterado somente em 1964, após a morte de Marcelo. A partir de então, assume-se o nome M Roberto.

³⁰ Edifício MMM Roberto – Avenida Nossa Senhora de Copacabana, 1267 – Copacabana.

escritório como Edifício Mamãe (ver série fig. 12) –, onde os três irmãos, a mãe e a irmã passam a morar; a assunção do pseudônimo “Roberto” em homenagem ao pai³¹; tudo soma para a demonstração de como os laços familiares eram fortes, sobrepondo-se à tendência moderna a uma organização empresarial burocrática e impessoal.

A importância da relação familiar pode ser percebida até mesmo na decadência da empresa. Apesar de detectarmos a longa permanência de certos funcionários em cargos de comando – alguns trabalharam no escritório por mais de 30 anos – percebemos uma forte centralização na figura dos irmãos. Mantendo-se sempre nos postos principais de direção – a empresa foi inicialmente comandada por Marcelo e, depois de sua morte, por Maurício –, parecem não ter preparado um corpo empresarial que os sucedesse e sequer um corpo de arquitetos com autonomia suficiente que permitisse a continuidade da poética pela qual antes caminhavam –, apostando mais uma vez na permanência dos vínculos familiares e na hierarquização deles proveniente. A partir de 1964, ano da morte de Marcelo, apesar de manterem uma carteira com grande número de clientes e de produzirem com muita regularidade, sua arquitetura passa apontar certa desorientação. Em 1969, tentam redefinir o caminho da empresa transformando-a num grupo de arquitetos associados. Ainda sob o nome de M Roberto, assumido desde a morte de Marcelo, tornam-se sócios mais seis arquitetos, entre eles: Alfredo Britto (n. 1935), Maurício Nogueira Batista e Márcio Roberto (n. 1945). No entanto, a nova parceria não iria muito à frente, sendo desfeita em 1972³². A partir de então, a empresa volta a ser familiar, sendo controlada por Maurício e seus filhos Márcio Roberto e Cláudio Roberto (n. 1947). Sua produção decai, tanto em qualidade, quanto em quantidade. Após a morte do pai, em 1996, Márcio e Cláudio parecem assumir definitivamente a dependência da empresa aos três irmãos fundadores, não vendo razão de dar a ela continuidade sem a presença deles. Assim, o

³¹ O patriarca da família se chamava Roberto Otto Baptista, que morreu em torno de 1927, prematuramente. A partir de então, Marcelo, aparentemente, toma para si a responsabilidade de cuidar da mãe e dos irmãos. Desde seu primeiro trabalho de maior destaque, o projeto de uma residência em Laranjeiras, que teria sido mostrado na Exposição de Arquitetura Tropical, em 1931 (SANTOS, Paulo. **Quatro Séculos de Arquitetura**. Rio de Janeiro: IAB, 1981. p. 107), Marcelo assume o “pseudônimo” Roberto, que depois é repassado aos irmãos e, por último, oficializado em cartório como parte do sobrenome dos três.

³² Informações recebidas em depoimentos do arquiteto Alfredo Britto, ao longo do ano de 2011.

escritório é fechado, em 1998, sem sequer uma tentativa sistemática de reestruturação a partir da adoção de um posicionamento administrativo e empresarial mais racionalizado e não familiar.

No entanto, como afirma Raymond Aron, a separação radical entre empresa e família surge como tendência imposta pela impessoalidade que comanda o mundo econômico moderno, mas não é um dado universal. Sua permanência dentro do mercado é parte de um jogo de interesses que a sociedade e seu mercado estabelecem (ARON, 1981). Logo, se tomarmos o mercado moderno, que surgia no Brasil, convivendo com resquícios pré-industriais, como o principal determinante para a sobrevivência de uma empresa, devemos aceitar que de alguma maneira os Roberto usavam essa característica de empreendimento, ainda baseado em laços familiares, a seu favor. Sua longevidade – aproximadamente 60 anos de existência – e sua enorme lista de realizações comprovam sua adequação.

Talvez a característica que lhes excluiria mais duramente da conceituação aqui feita de escritório moderno seria a ausência de uma formalização enquanto empresa. Apesar de se autoproclamarem um escritório, terem uma estrutura física de bom porte, empregarem um número significativo de funcionários (se comparado ao restante do campo carioca), ter uma aproximação bastante moderna da ideia de projeto, que veremos mais à frente, não conseguimos documentos que comprovassem a formalidade da empresa. Eles não existem no acervo do escritório e a própria família diz guardar documentação apenas das últimas décadas. Sabemos por Alfredo Britto, que em 1968 a M Roberto era uma empresa formalizada, visto que houve a necessidade de alteração de seu contrato social para adaptá-la às novas características de uma sociedade com um número maior de participantes. Porém, não conseguimos precisar quando tal empresa havia sido estabelecida.

Em direção oposta à formalização, o acervo dispõe de diversos documentos nos quais os irmãos não aparecem como pessoa jurídica, mas sim como pessoas físicas. Anexamos a este texto quatro desses documentos: o primeiro, uma fatura de pagamento pelos serviços de arquitetura prestados durante

a construção do Edifício Sede da Associação Brasileira de Imprensa, datado de 19 de julho de 1939, no qual os contratados são nomeados “os Architectos Marcelo Roberto e Milton Roberto” (ver Anexos, Documento 1); no segundo, com data de 4 de junho de 1941, relativo ao projeto do Edifício Sede do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB)³³, os irmãos aparecem como “locadores de serviços de arquitetura [...] os engenheiros arquitetos Marcelo Roberto e Milton Roberto” (ver Anexos – Documento 2); no terceiro, datado de 3 de abril de 1944, referente ao projeto da Escola de Aprendizagem do SENAI, à Rua Costa Lobo³⁴, eles constam como os “locadores dos serviços, os engenheiros arquitetos Marcelo Roberto e Milton Roberto, carteiras profissionais n^{os} 277-D e 2 296-D” (ver Anexos, Documento 3); e no último, referente também a serviços prestados ao SENAI, dessa vez o projeto da Escola de Aprendizagem da Construção Civil³⁵, no bairro da Tijuca, datado de 30 de março de 1959, são nomeados como “locadores do serviço os arquitetos Marcelo Roberto e Maurício Roberto” (ver Anexos, Documento 4).

Como nos quatro documentos o contratante aparece como pessoa jurídica – A Associação Brasileira de Imprensa, o Instituto de Resseguros do Brasil e o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – era de se esperar que os contratados fossem igualmente qualificados por sua pessoa jurídica. O que, como vimos, não ocorre.

Em entrevista feita com Walmir L. Amaral e Pedro Augusto V. Franco³⁶, participantes do escritório Henrique Mindlin Arquitetos Associados, os arquitetos explicaram que a prática de constituir uma empresa legalmente formalizada era incomum. Na verdade, eles afirmam que o escritório Henrique Mindlin teria sido o primeiro a fazê-lo. Segundo eles, essa situação decorria da existência de uma lei que isentava de imposto de renda os profissionais que, como autônomos, exercessem atividades de cunho artístico, estando a arquitetura aí incluída.

³³ IRB (projeto de 1941) – Avenida Marechal Câmara, 171 – Centro (ver série fig. 7).

³⁴ SENAI COSTA LOBO (projeto de 1945) – Praça Natividade Saldanha, 19 – Benfica (ver série fig. 11).

³⁵ SENAI CONSTRUÇÃO CIVIL (projeto de 1959) – Rua Moraes e Silva, 43 – Tijuca (ver série fig. 23).

³⁶ Entrevista concedida ao autor no escritório Henrique Mindlin Arquitetos Associados, no dia 26 de abril de 2011.

Encontramos referência a essa lei em uma nota do jornal “O Globo”, republicada na revista “Arquitetura IAB”, na qual se discute a pertinência de se expandir o alcance da lei para o trabalho do engenheiro calculista, enquadrando-o na categoria artística “visto que sua atividade permite a execução de obras arquitetônicas que nada mais são do que obras de arte.”³⁷ A lei era denominada de Isenção Constitucional, alínea G do parágrafo 2º do artigo 11º do regulamento do Imposto de Renda.

Podemos, então, deduzir duas posições possíveis tomadas pelos Roberto: a primeira seria, dando pleno crédito aos arquitetos do escritório Henrique Mindlin, assumir que pelo menos até o início da década de 1960, a MMM Roberto era unicamente uma marca fantasia, não implicando, portanto, a existência de um escritório enquanto empresa formalizada; como segunda posição, podemos pensar que o uso das pessoas físicas nos contratos fosse um artifício contábil, que reduziria o imposto a ser pago, resultando, portanto, em maiores margens de lucro. Ou seja, a pessoa jurídica – o escritório formalizado – nem sempre apareceria nos contratos, mas poderia existir.

Contra esta última posição, podemos argumentar que tal artifício deveria, em geral, ser usado somente em contratos menos expostos à visibilidade da fiscalização – o que, com certeza, não seria o caso dos contratos com o IRB e com o SENAI. O fato de não terem sido encontrados no acervo outros contratos, anteriores ao final década de 1960, nos quais constasse a pessoa jurídica, parece reafirmar a inexistência do escritório formalmente estabelecido em seu período inicial.

No entanto, apesar destas duas incompatibilidades acima expostas, reconheceremos, neste texto, a empresa dos três irmãos como um escritório moderno desde seu início, na década de 1930. Primeiramente, por entendermos que tanto sua constituição como empresa familiar, quanto sua não formalização, respondiam à realidade brasileira de então, às contradições de uma sociedade em transição. Como dito, o fato de serem irmãos, ao invés de demonstrar recusa a

³⁷ “A criação artística está isenta de Imposto de Renda”. Jornal “O Globo”, 1º abr. 1963. Republicado na Revista Arquitetura IAB, n. 11, maio 1963. p. 36.

uma administração burocratizada, talvez surgisse como um índice de confiabilidade, para uma sociedade tão apegada aos valores familiares; e a artimanha, aceita pelo mercado, de escapar do pagamento do imposto de renda, provavelmente foi um dos fatores que permitiu a sobrevivência da empresa num campo de construção civil ainda em organização. Em segundo lugar, e muito mais importante, valorizamos sua organização funcional como um escritório, no que concerne à ideia de projeto, seu pioneirismo e sua inegável ação empresarial. Se, segundo Weber e Schumpeter, uma empresa moderna surge unicamente a partir da existência da figura de um empreendedor, restam-nos poucas dúvidas quanto ao caráter moderno da empresa MMM Roberto.

4.C.2

A experiência da ABI e a colocação do escritório na linha de frente no mercado da construção civil

A organização de toda empresa moderna, participante da sociedade industrial, implica um cálculo rigoroso, sem o que as perdas de recursos e energia seriam imensas. Torna-se necessário calcular todos os custos de maneira sistemática para garantir a sobrevivência da empresa no mercado capitalista. No entanto, esse cálculo é econômico e não um cálculo técnico (ARON, 1981). Ou, em outras palavras, não é uma relação direta de custos, mas uma conjunção de fatores financeiros e estudos de demanda do mercado que permitem ao empresário perceber a possibilidade da introdução de inovações técnicas e de procedimentos que lhe garantam competitividade.

Para que um empresário possa, em termos weberianos, intuir como estabelecer esse cálculo econômico de maneira satisfatória, ele precisa relacionar conhecimento e informação. Como observa Manuel Castells, estes dois elementos são cruciais em todos os modos de organização empresarial, visto que o processo produtivo sempre se baseia em algum grau de conhecimento e no processamento de informação³⁸.

³⁸ Usamos aqui a conceituação de Daniel Bell de conhecimento – “[...] um conjunto de declarações organizadas sobre fatos e ideias, apresentando um julgamento ponderado ou resultado experimental que é transmitido a outros por intermédio de algum meio de comunicação, de alguma forma de sistemática”, diferenciando-se, portanto, de notícias e entretenimento; e a conceituação de Machlup de informação, que seria a comunicação de conhecimento (BELL, Daniel;

A partir dessas definições, começamos a pensar o papel empresarial dos Roberto dentro da estruturação do mercado da construção civil da cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas de implantação do movimento moderno.

Sabemos que a construção do Edifício Sede da ABI não foi um evento isolado, tampouco surgiu de uma posição de excepcionalidade dos arquitetos ou do presidente da instituição, Herbert Moses. Os preceitos da arquitetura moderna circulavam, havia algum tempo, entre os arquitetos do Rio de Janeiro e de São Paulo. Na capital paulista, Gregori Warchavckic³⁹, por exemplo, projetava residências modernistas havia mais de meia década. No Rio, Affonso Eduardo Reidy⁴⁰, Paulo Antunes Ribeiro⁴¹, Vital Brazil⁴² e Lucio Costa⁴³ aprendiam a lidar com as questões modernas através de projetos que apontavam para as inovações que ocorriam na Europa. Além disso, a tentativa de reforma do conteúdo programático da Escola de Belas Artes, quando sob a direção de Lucio Costa, apesar de sua curta duração, certamente influenciou o pensamento de grande parte daqueles que dela participaram – alunos e professores. Sem desprezarmos as visitas de Le Corbusier e de Frank Lloyd Wright à cidade.

O evento do concurso para o Edifício Sede do Ministério da Educação e Saúde (1935), seu posterior cancelamento e escolha de uma equipe de arquitetos modernos para o projeto do prédio, talvez tenha se tornado o momento mais simbólico e de maior visibilidade dessa progressão, mas obviamente não foi o detonador dela, tampouco a ABI – cujo concurso ocorreu concomitantemente com a formação da nova equipe do MES. Como propôs Castells, em relação às inovações tecnológicas – e aqui incluímos a arquitetura –, as mudanças ocorrem em agrupamentos, interagindo entre si num processo de retornos cada vez maiores. “Sejam quais forem as condições que determinam esses agrupamentos, a

MACHLUP, apud CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2008. p. 64).

³⁹ Warchavchic projeta, entre outras, a Casa Max Graf (1928) e a Casa Modernista (1929).

⁴⁰ Reidy projeta, em conjunto com Gerson Pompeu Loureiro, o Albergue da Boa Vontade, em 1931.

⁴¹ Antunes Ribeiro projeta o Edifício do IPASE, em 1933.

⁴² Vital Brazil desenha a Vila Residencial na Tijuca, em 1935.

⁴³ Lucio, em parceria com Warchavchik, constrói a Vila Operária da Gamboa (1931) e casa Schwartz (1932) em Copacabana. Além disso, faz o anteprojeto do conjunto habitacional Monlevade (1934).

principal lição que permanece é que a inovação não é uma ocorrência isolada, mas reflete um estágio de conhecimento específico”; certa disponibilidade de “talentos” para definir um problema técnico e resolvê-lo; “uma mentalidade econômica para dar a essa aplicação uma boa relação custo/benefício”; e uma rede de usuários capazes de comunicar suas experiências de modo cumulativo (CASTELLS, 2008; p. 73).

Logo, concluímos que o surgimento da arquitetura moderna no Brasil é resultado do paulatino estabelecimento de um campo de informações que pouco a pouco, através da experimentação e de estudos, transforma-se em conhecimento. Sabemos que os arquitetos recebiam tais informações através de viagens, periódicos modernos europeus e americanos, livros e palestras.

Tal campo se estabelece, no mínimo, como vimos, desde o final da década de 1920, tendo uma abrangência que ultrapassava os próprios arquitetos. Gustavo Capanema, Herbert Moses (presidente da ABI) e João Carlos Vital (presidente do IRB), por exemplo, apesar de atuarem em diferentes áreas, todos se empenharam em viabilizar a experimentação da arquitetura moderna no Rio de Janeiro.

No caso de Moses, conseguimos localizar uma de suas fontes de informação: o arquiteto americano Frank Lloyd Wright que, em 1931, visita a cidade em sua viagem para participar de um concurso que escolheria o projeto do Farol de Colombo, como nos informa Paulo Santos. Herbert Moses, que falava inglês fluentemente (sua mãe era norte-americana), foi o cicerone de Wright em sua visita. E, sabemos, através de depoimento do próprio arquiteto em sua biografia, “*A testament*”, que Moses se entusiasmou imensamente pelos princípios da arquitetura moderna que Wright defendia em suas falas. Seu entusiasmo era tamanho que, por vezes, parecia traduzir, com uma “eloquência inflamada”, muito mais do que Frank Lloyd Wright falava. Tal aderência aos princípios modernos levou Herbert Moses a incluir uma cláusula no edital do concurso da ABI que exigia que os projetos concorrentes respondessem aos “preceitos da nova arquitetura” (SANTOS, 1981).

Ou seja, podemos entender que por sua imersão nesse campo em um estágio resultante de experiências próprias e de outros, usufruindo de toda a informação possível⁴⁴, os irmãos Roberto chegam ao anteprojeto vitorioso da ABI. A competência da dupla se torna clara desde então. Lidando habilmente com a “nova arquitetura”, projetam um edifício no qual a perceptível influência lecorbuseriana não o reduz a uma imitação. Elaboram uma articulação que parte das ideias do arquiteto francês, mas apresentam soluções próprias. A organização do programa – um edifício sede de uma entidade corporativa, convivendo com andares para locação comercial e lojas no térreo –, sua verticalização, ainda não experimentados por Le Corbusier, e sua adaptação às peculiaridades climáticas do Rio de Janeiro explicitam como, rapidamente, as informações haviam sido transformadas em conhecimento pela dupla de arquitetos brasileiros.

Surpreendente é a visão empresarial que eles demonstram ao romper com a tradição do campo da construção civil da cidade e se colocarem para o mercado como arquitetos que podiam oferecer um novo tipo de organização que, se não renderia vantagens de custo imediato, oferecia diferencial qualitativo e de competição através da inovação estética e tecnológica (mesmo que limitada).

Não podemos precisar como tal posicionamento ocorreu. Porém, temos alguns indícios das estratégias usadas pelos Roberto, dentre as quais estavam a constituição de uma equipe de trabalho numerosa e a exposição pública do seu entendimento do novo papel do arquiteto moderno.

O caso da ABI parece exemplar. Após ganharem o concurso, lutam para que seu lugar na construção do edifício sede não se resumisse à execução de um projeto generalista da edificação. Através de longa troca de cartas com Herbert Moses, requerem para si o posto de coordenadores do processo de execução do edifício como um todo. Nessa ação fica claro um posicionamento de risco: eles oferecem um serviço que ainda não podem prover (visto que não têm equipe) e

⁴⁴ Como fatos apurados em diversas pesquisas sobre os irmãos Roberto temos, dentre esses meios de informação, uma viagem que Marcelo faz em 1929 à Itália; a participação de Milton como aluno na tentativa de reforma da Escola de Belas Artes; e, segundo Fabiana Izaga, dentre os volumes que compunham a biblioteca do escritório M Roberto, encontravam-se, praticamente, todos os números da revista “*L’Esprit Nouveau*”, editada por Le Corbusier (SANTOS, 1981; IZAGA, 2002).

que demandaria uma continuidade que eles não sabem se ocorreria. Afinal, assumir a organização de um escritório faz surgir um custo fixo que deve de alguma maneira ser compensado e mantido. Vale lembrar que o custo fixo de um escritório não constrói relação direta de frequência com os pagamentos que o escritório terá por serviços prestados.

Os Roberto parecem entender a construção da ABI como a grande oportunidade de assumirem certo diferencial sobre os demais arquitetos atuantes no mercado. Isso fica claro em uma das cartas que remetem a Moses. Assumem que o resultado final da construção interessava diretamente a eles, tendo sido um dos elementos que os impulsionaram para a participação no concurso: “Ligar nossos nomes de arquitetos ao primeiro exemplo de grande arquitetura no Brasil, é a ideia que nos acompanha desde que traçávamos os primeiros esboços [...]” (“O Edifício da ABI”. Revista Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, Setembro e Dezembro de 1940. p. 260-278). No entanto, explicitam que são profissionais e que devem receber proporcionalmente à quantidade de trabalho e responsabilidade que assumiriam, oferecendo em troca não somente uma execução mais perfeita da ideia inicial, como, também, uma possível redução de custos pela eliminação de parte dos desperdícios, recorrentes nas obras orientadas por “engenheiros fiscais”.

Nessas cartas, significativamente publicadas na revista “Arquitetura e Urbanismo”, em 1940, no número que celebrava a inauguração da ABI, em matéria de 19 páginas sobre a edificação (“O Edifício da ABI”. Revista Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, Setembro e Dezembro de 1940. p. 260-278), Marcelo explica o porquê do “acanhamento” das obras que por aqui eram feitas: pela “falta de direção do *chantier* por verdadeiros arquitetos” e pela ausência de um projeto no qual todos os problemas tivessem sido estudados *a priori*.

“Em todas as obras que fogem à rotina, à repetição, têm que ser grandes e complexas as atribuições dos arquitetos. Somente os autores do projeto poderão detalhá-lo, organizar-lhe as especificações, decompô-lo em suas minúcias, guardando a unidade indispensável a toda as obras de arte”(Ibidem).

Assumem assim, publicamente, que os arquitetos precisavam se reposicionar frente ao mercado e reforçam sua opinião usando a autoridade da experiência que já ocorria em “centros cultos” e mostrando que, mesmo no Brasil, “os editais dos últimos concursos de arquitetura precisavam que os vencedores detalhariam os trabalhos de execução.”⁴⁵

“Temos a certeza que partindo de nosso plano sinceramente estudado, conseguiremos para o edifício da ABI, um aspecto imponente e digno, que seja, usando a frase do arquiteto francês A. Luçart, ‘a resultante plástica de todos os problemas materiais e espirituais perfeitamente resolvidos’.”⁴⁶

Ou seja, apropriam-se das informações recebidas do campo da arquitetura – nacional e internacional⁴⁷ – e, como bons empresários, percebem ali a oportunidade de se alavancarem a um patamar de pioneirismo que lhes deixaria numa posição vantajosa frente aos demais arquitetos.

Indubitavelmente, a estratégia assumida pelos irmãos naquele momento foi extremamente bem-sucedida. Ou, nos termos de Raymond Aron, assumir riscos que lhes permitiram constituir uma equipe maior podendo, então, responder ao que se propôs ao seu cliente – um novo lugar para o arquiteto dentro do processo de construção –, resultou num cálculo econômico vantajoso para ambos. Não ofereciam uma revolução que transformasse, de uma única vez, todo o canteiro de obras brasileiro, mas, adequando-se às técnicas construtivas dominantes no mercado – o concreto armado –, estudam a possibilidade de empregar procedimentos técnicos mais aperfeiçoados, mantendo-se, porém, dentro da realidade do país. Tais procedimentos resultariam do uso da *expertise* de diferentes profissionais, cabendo aos arquitetos definir, dentre todas as possibilidades, aquelas que melhor resolveriam os problemas do projeto, mantendo sua integridade de concepção, sem exigir custos econômicos desequilibrados. O que daí resulta são edificações com uma concepção moderna e,

⁴⁵ Carta datada de 15 de março de 1937. Ibidem, p. 268.

⁴⁶ Carta a Herbert Moses datada de 18 de junho de 1936. Ibidem, p. 266.

⁴⁷ Como vimos, os escritórios americanos já trabalhavam com organizações semelhantes. Porém, como tal informação chega aos Roberto, em 1936, é difícil de precisar. Excluindo-se a referência aos concursos, não conseguimos localizar qual teria sido a fonte a partir da qual eles desenvolveram seu método de trabalho, que se impõe desde a ABI.

ao mesmo tempo, adequadas às necessidades do mercado da construção, como o caso da ABI⁴⁸.

Na verdade, devemos perceber que essa ação começara mesmo antes da inauguração da ABI. No discurso de lançamento da pedra fundamental do edifício, em 1937, o próprio Moses assume uma fala muito semelhante daquela vista nas cartas de Marcelo:

“Desprezando o processo de iniciar precipitadamente as construções deixando para o correr da obra todos os estudos, mesmo os de interesse mais vital, quando é quase ou totalmente impossível serem conseguidas soluções justas, a ABI adotando o sistema consagrado em todos os países de grande civilização, organiza metodicamente os planos de minúcias indispensáveis à construção para poder iniciá-la e conduzi-la sem a necessidade dos imprevistos costumeiros e terminá-la cumprindo seu objetivo que é conseguir uma obra digna e de unidade perfeita.”⁴⁹

Para melhor medirmos o alcance da posição assumida pelos arquitetos, vemos que este mesmo trecho da fala do presidente da ABI consta de um anúncio publicitário da empresa Servix – Eléctrica Ltda, publicado na revista “Arquitetura e Urbanismo”, em 1937, sob o *slogan*: “Obra digna e de unidade perfeita” (ver figura 1N). A redução da composição da peça publicitária ao slogan, uma foto dos irmãos Roberto com Moses, uma perspectiva do edifício (sob a qual se acusa a participação da empresa no empreendimento), o excerto do discurso quando do lançamento da pedra inaugural e a marca da empresa, demonstra como essa nova organização se tornara rapidamente sinônimo de qualidade e de eficiência modernas.

Há que se destacar a grande habilidade de Marcelo em tornar públicas todas as ações que pudessem lhes render notoriedade. Na já citada matéria de 1940, quando da inauguração da ABI, vemos, após uma pequena introdução, que todo o restante do texto é composto unicamente por trechos selecionados das

⁴⁸ É importante destacar que pelo menos em três casos fica explicitado que além da redução do desperdício, a centralização da coordenação do todo o projeto nas mãos dos Roberto deveria gerar economia de tempo de construção. Este é o caso da ABI (explicitado na fala de Marcelo na já citada revista “Arquitetura e Urbanismo” de setembro de 1940. p. 23), o caso igualmente do IRB (“obra mais rápida e mais humana de acordo com os postulados do Estado Novo” – Relatório do IRB do terceiro exercício – jan./dez. 42, p. 146) e em relação ao Edifício Marquês do Herval.

⁴⁹ Trecho do discurso de Herbert Moses, publicado como parte de um anúncio publicitário da empresa Servix Eléctrica Ltda, veiculado na revista “Arquitetura e Urbanismo”, Rio de Janeiro, nº 5, set./out. 1937. Sem número de página – 6ª folha da publicação.

cartas endereçadas a Moses, nas quais, como vimos, defendem a posição de coordenação que todos os arquitetos modernos deveriam ocupar frente à execução de seus projetos. Nesse processo, fazem as cartas serem acompanhadas das plantas baixas de todos os pavimentos, inúmeras fotos feitas durante a construção e depois do edifício pronto e, mais representativo das intenções dos arquitetos, diversas reproduções dos impressionantes detalhamentos desenvolvidos para a edificação (ver fig. 1L e 1M). Constrói-se, então, sem precisar de elogios explícitos, um discurso de exaltação da posição dos arquitetos, mostrando-os como profissionais extremamente conscientes e já comprovadamente habilitados para o exercício do novo papel que todos os demais arquitetos deveriam assumir.

A ação empresarial dos Roberto – tal posicionamento parte, principalmente, de Marcelo – tem resultado imediato. Como já dito, antes mesmo da inauguração da ABI, eles recebem inúmeras encomendas e sua vitória no concurso do Aeroporto Santos Dumont reforça seu destaque no mercado da arquitetura moderna carioca.

É importante frisar que não estamos aqui propondo que o sucesso do trabalho desses arquitetos resulte unicamente de um posicionamento empresarial agressivo, colocando em dúvida o valor de sua obra. Muito pelo contrário: o que queremos destacar é que tal competência empresarial tanto garantiu a inequívoca qualidade do edifício da ABI – especialmente se o pensarmos como o primeiro exemplar arquitetônico que demonstra maior domínio dos preceitos modernos e que foi realizado por uma instituição com recursos financeiros limitados⁵⁰ –, quanto deu visibilidade à dupla, mesmo antes de sua primeira obra ficar pronta.

O apreço dos Roberto pela publicidade, o entendimento que eles têm da importância dessa visibilidade dentro do mercado moderno, é acusado, poeticamente, por Paulo Santos, em texto de 1965, em que homenageia Marcelo, que morrera pouco antes: “[...] desde o tempo da ABI, gostam que seus trabalhos

⁵⁰ Até onde sabemos, a construção da ABI precisou da ajuda do governo federal para ser concluída. Getúlio Vargas, convencido pelo Ministro da Fazenda, Oswaldo Aranha, fez uma doação que permitiu a manutenção do projeto sem grandes modificações (BONFIM, Beatriz. “Na Arquitetura e na História”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17/01/1983). Mesmo assim, foi necessário substituir os brise-soleils por elementos de concreto – inicialmente seriam em alumínio e, portanto, importados – por falta de recursos.

sejam discutidos, que despertem apaixonadamente opiniões pró e contra, porque isso é um sinal que lhes é caro, de vibração e de vida” (SANTOS, Paulo. “Marcelo Roberto”. Arquitetura IAB, Rio de Janeiro – nº 36, Junho 1965; p. 11). Tal valorização da publicidade é igualmente assumida pelos próprios arquitetos. A matéria sobre a ABI, na revista que celebrava sua inauguração, termina com uma última carta, datada de 1938, na qual os Roberto festejam a notoriedade que a obra, ainda em fase de construção, assumira.

“E a Casa do Jornalista brotou do solo como um cogumelo, nova de aspecto e de técnica toda em concreto, marcando dois recordes na história das edificações nacionais: um de tempo, outro de interesse despertado. Obra alguma no Brasil apesar de ainda inacabada, tem sido tão comentada, tão elogiada ou tão combatida. Sua forma, gerada pelas leis eternas da arquitetura, porém, obedecendo às soluções lógicas e simples permitidas pela adição das mais recentes conquistas da técnica contemporânea, possui um número cada vez maior de admiradores e de detratores, o que prova seu alto interesse.”⁵¹

O sucesso imediato dos arquitetos pode ser aferido através da famosa publicação do MOMA, de 1943, “*Brazil Builds*” (GOODWIN, Philip, 1943), na qual constam quatro obras dos Roberto: a ABI, o Edifício do IAPI, o hangar do Aeroporto Santos Dumont (o edifício do aeroporto é citado, mas não é mostrado) e o projeto de uma escola industrial em São Paulo (1942 – não executado). Além dessa publicação, suas obras constariam de importantes revistas de arquitetura, tanto europeias quanto americanas⁵², e o IRB seria usado como exemplo de arquitetura moderna pela Enciclopédia Britânica na sua edição de 1945.

Em termos de mercado, vemos a importância dos Roberto nesses primeiros anos, através do Relatório do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB) – “Primeiro exercício: abril de 1939 a dezembro de 1940” – que trata justamente da construção do edifício sede da entidade, no qual a escolha dos arquitetos é justificada por sua notória capacidade:

⁵¹ Carta de Marcelo e Milton Roberto para Herbert Moses, datada de 5 de novembro de 1938. In: “Associação Brasileira de Imprensa”. Revista Arquitetura e Urbanismo. Setembro a Dezembro de 1938. p. 23.

⁵² Neste sentido, ver listagem em BATISTA, Antonio Sena. **Os irmãos Roberto**: por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade. Dissertação (mestrado), Departamento de História da PUC-Rio, 2006, p. 41.

“[...] com efeito, os títulos que possuem, quer no país quer no estrangeiro, as classificações e prêmios obtidos em concursos para grandes construções, o conceito internacional que desfrutam, que se sente através de revistas técnicas de alta reputação, justificam a grande idoneidade técnica e moral de que gozam entre os arquitetos do Brasil” (Primeiro Relatório IRB: primeiro exercício, Abril de 1939 a Dezembro de 1949; p.123).

Esse mesmo relatório, que busca explicar as questões técnicas e organizacionais que seriam utilizadas para a construção do edifício sede, afirma que para atender todas as exigências que uma obra moderna demanda, agiriam

“[...] de forma diversa do que habitualmente se pratica, procurando elevar o rendimento dos operários, já selecionando-os física, psico-técnica e profissionalmente, já assistindo-os de vários modos, entre os quais se destacam a alimentação, o vestuário, a defesa contra acidentes e a redução, ao mínimo dos esforços físicos, a par de um cuidadoso preparo das tarefas individuais e do respectivo controle eliminando desperdícios decorrentes da desorganização ou falta de unidade e direção” (Ibidem, p.122).

Ou seja, o IRB – um instituto que organiza as empresas seguradoras do país – pretendia direcionar a obra de sua sede dentro de princípios de organização científica do trabalho⁵³. Para isso, escolheu os Roberto, pois na execução do projeto:

“[...] era indispensável que os arquitetos que dele se encarregassem estivessem perfeitamente identificados com a administração do IRB, no sentido de projetar um edifício funcional, obedecendo, em todos os aspectos e fases de construção, **a normas e métodos novos**, de conformidade com a **evolução técnica**, e que grupassem nesse trabalho engenheiros projetistas de grande valor” (Ibidem – grifo do autor).

Assim podemos perceber que eles passam a ser identificados com o que havia de mais moderno e racional, não somente quanto à visualidade de seus projetos, mas igualmente quanto a normas, métodos de trabalho e evolução técnica – como grifamos no texto acima.

Podemos inferir, igualmente, que foi tal identificação e seu apreço pela publicidade que lhes rendeu, ainda em 1941, seu primeiro projeto fora do Rio de Janeiro: o Edifício Anchieta, desenhado para a Avenida Paulista, na capital paulistana (ver série fig. 8).

⁵³ A execução da obra seguindo tais princípios viraria notícia em revistas de arquitetura. Como exemplo, a matéria “Novos métodos de Trabalho na Construção Civil”. Revista Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, Janeiro e Fevereiro de 1942. p. 57.

4.C.3

A estruturação e organização física e pessoal do escritório MMM Roberto

Os poucos dados que temos sobre a organização do escritório MMM Roberto fazem com que esta pareça uma empresa simples e incompleta, se comparada com os grandes escritórios atuais, e atravessada por problemas quase sempre identificados com a não aderência a procedimentos racionais mais amplos. Devemos lembrar, no entanto, que apesar de certas posições anacrônicas, ofereciam uma coordenação de projeto tão ampla que lhes garantiu uma posição de destaque durante as primeiras décadas do surgimento da arquitetura moderna no Brasil.

Para entendermos melhor o domínio de que estamos tratando, basta retornarmos ao contrato firmado com o SENAI para o projeto da Escola Industrial da Rua Costa Lobo, datado de 1944 (ver Anexos, Documento 3).

Na segunda cláusula são listados os “compromissos” que os locadores assumem frente ao SENAI. Segue-se, então, uma listagem de 14 itens que praticamente cobrem todas as etapas de uma construção:

- a) anteprojeto;
- b) projeto de aprovação;
- c) projeto geral de arquitetura;
- d) especificações completas – de materiais e serviços “a serem executados até a entrega da obra”;
- e) projeto completo de todas as instalações (água comum e filtrada, esgotos, gás, luz e energia elétrica – incluindo subestação de transformação – e esgotamento de águas pluviais);
- f) projeto de estruturas, com devidos cálculos, desenhos de formas e das armações das fundações e tetos;
- g) relações de quantificação de volumes de concreto, ferros, moldes e cimento para toda a obra;
- h) detalhamento e especificações das alvenarias, e das esquadrias;
- i) detalhamento completo para a execução da estrutura de concreto armado;

- j) detalhamento e especificações dos revestimentos internos e externos;
- k) especificações dos aparelhos sanitários;
- l) detalhamento e especificações de iluminação, pintura e ferragens;
- m) detalhamento e especificações da cobertura, impermeabilização, isolamento e juntas de dilatação;
- n) detalhamento e especificações das instalações contra incêndio.

Completando a listagem, o item “m” faz uma ressalva incluindo todos e quaisquer detalhamentos e especificações que não estivessem listados, mas que se fizessem necessários durante a execução. Além disso, “os locadores se obrigam à fiscalização e orientação da parte técnica e artística das obras de construção, dando-lhes assistência permanente e inspeção assídua.”

A partir de tal amplitude de serviços, do retorno que recebem do mercado e da qualidade arquitetônica de seu trabalho, percebemos que sua estruturação, de fato, baseava-se em procedimentos de certa complexidade. Ou seja, apesar dos resquícios de autoridade familiar e certa informalidade, o escritório deveria ter uma sistemática que, se não atingia princípios claramente tayloristas, com certeza tratava o projeto dentro de uma visão de compartimentação que é absolutamente coerente com os princípios de produção modernos. Mesmo com os poucos dados disponíveis, tentaremos mostrar um pouco desse funcionamento.

Ao longo de seus quase 60 anos de existência, o escritório dos Roberto, ocupou distintos endereços ⁵⁴. Conseguimos mapear com exatidão quase todos, porém, não tivemos acesso a dados esclarecedores quanto ao número de funcionários. No entanto, através dos depoimentos de Marcelo Graça Couto Campello, feito a Luiz Felipe M. C. Souza, e do arquiteto Alfredo Britto, conseguimos ter noção da estruturação física dos espaços, dos principais funcionários e, até mesmo, da organização do escritório.

⁵⁴ Do final da década de 1930 ao início da década de 1950 – Rua Rodrigo Silva, 11 – 2º andar – Centro – Rio de Janeiro; da década de 1950 a 1968 – Rua do Ouvidor, 104 – 5º andar – Centro – RJ; de 1968 a 1970 – Rua Dona Mariana (nº ignorado) – Botafogo – Rio de Janeiro; 1969 a 1979 – Rua Visconde Silva, nº 9 – Botafogo – Rio de Janeiro; de 1979 até seu fechamento – Rua Siqueira Campos, 43/ grupo 1006 – Copacabana – RJ.

Começando pela casa da Rua Rodrigo Silva, sabemos que o escritório tinha em torno de 100 m² e era subdividido em três salas. A primeira, junto à chegada da escada, funcionava tanto como recepção, quanto como administrativo. A segunda era a de Marcelo e na última trabalhavam todos os demais, inclusive os outros dois irmãos (SOUZA L., 2009).

Do corpo de funcionários desse período, Marcelo Campello destaca o arquiteto Antônio Augusto Dias, responsável por parte do desenvolvimento dos projetos e, especialmente, pela compatibilização entre estes e os projetos técnicos, sendo, portanto, o principal coordenador dos procedimentos de acompanhamento de obras José Baesso, auxiliar direto de Marcelo Roberto, tendo sob sua responsabilidade a parte administrativa do escritório; a primeira auxiliar na área de projeto, a arquiteta Estefânia Ribeiro Paixão, que fora colega de turma de Maurício. Dentre os estagiários, são citados Éllida Engert, que viria a se transformar nos anos subsequentes na principal auxiliar da área de projeto, e alguns estagiários estrangeiros. Campello se lembra de dois arquitetos búlgaros, Jorge Sirakof e Ivan Romanoff, e um português, Joaquim Silva (SOUZA L., 2009, 2010).

No início da década de 1950, mudam-se para o endereço da Rua do Ouvidor, ocupando todo o 5º andar de um edifício de escritórios de propriedade da firma de engenharia Pires & Santos, seus parceiros em diversas obras. Passam, então, a dispor de uma área de aproximadamente 180 m².

“Em um espaço alongado, a organização funcional era semelhante a do endereço anterior. O acesso, por elevadores, levava a um corredor que distribuía, à direita, em direção à Rua do Ouvidor, para salas de reuniões e a de Marcelo, cujo acesso fazia-se através de uma antessala ocupada por Baesso; e, à esquerda, para a de desenho, cuja área de aproximadamente 60 m² abrigava cerca de 16 pranchetas, arquivos de desenhos e mesas para o corte e para a finalização das pranchas.”⁵⁵

⁵⁵ Depoimento de Marcelo Graça Couto Campello. In: SOUZA, Luiz F. “MMM Roberto: Organização profissional, parcerias e o Edifício Marquês do Herval”. Revista eletrônica MEMO, Edição nº 7, 12-09. Disponível em: <<http://www.revistamemo.com.br/arquitetura/mmm-roberto-organizacao-profissional-parcerias-e-o-edificio-marques-do-herval>>. Acesso em: 01 nov. 2012.

As mesas de desenho, menores, mais baixas, horizontais e equipadas com réguas T, rompiam com a tradicional prancheta e com o uso dos tecnígrafos, que equipavam a maioria dos ateliês da cidade (SOUZA L., 2009, 2010).

Nesse novo espaço de trabalho, a arquiteta Éllida Engert assume o posto de coordenadora das equipes de arquitetura. Os estagiários búlgaros foram contratados em caráter definitivo e outros estrangeiros incorporados ao grupo como estagiários ou arquitetos (os alemães Hans Butter e Franciska Buckmann, os portugueses José Eduardo Coelho e Eduardo Anahory, o suíço Jean Kubler). Marcelo Campello destaca a figura do arquiteto grego Sthefano Eleutiríadis, especialista em pré-fabricação que, tendo chegado como um consultor, acabou efetivado e dedicado às obras. Como colaborador constante é citado Marcello Fragelli, e como estagiários, alguns nomes que viriam a se tornar arquitetos de destaque no mercado brasileiro, como Matias Marcier, Jayme Zettel e Mauro Guarany. Nessa época, cria-se uma divisão de engenharia, sob a chefia do engenheiro Arézio Fonseca, que tinha como estagiários Moacyr Gomes de Almeida e Agostinho Camargo. No entanto, tal divisão não consegue se firmar, sendo fechada rapidamente. Agostinho Camargo assume, então, o cargo de calculista (SOUZA L., 2009, 2010).

Em 1969, constituem um grande escritório na Rua Visconde Silva, em Botafogo, após passarem 2 anos em uma casa alugada na Rua Dona Mariana, no mesmo bairro. Esse novo escritório ocupa, pela primeira vez na história da empresa, um imóvel próprio, tornando-se uma grande aposta na configuração do mais bem equipado escritório da cidade: “Não acreditamos, mesmo, que possa existir outro escritório mais aparelhado que o nosso.”⁵⁶ Maurício descreve a operação como uma tentativa de “atender um novo tipo de demanda”, por isso, “mudam de escala”⁵⁷. Reorganizam procedimentos, inclusive implementando um controle de horário, verificado por cartões de ponto⁵⁸. Esse momento é

⁵⁶ Declaração de Maurício Roberto em entrevista datilografada constante do acervo do escritório. Anexado In: BATISTA, Antonio. **Os Irmãos Roberto** – por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade. Dissertação (mestrado), Departamento de História da PUC-Rio, 2006, p. 201.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 208.

⁵⁸ Informação obtida em depoimento do arquiteto Alfredo Britto.

coincidente com a tentativa de reformulação da estrutura da empresa, que já expusemos anteriormente, quando passam a ser um grupo de arquitetos associados. Experiência de curta duração.

No momento após tal dissolução, ou seja, após 1972, além de Maurício e seus dois filhos, trabalham no escritório nove arquitetos “muito bem escolhidos”, desenhistas e uma equipe de apoio que se estende a datilógrafos, contabilistas, *office-boys* e copistas⁵⁹. Além disso, grande parte da equipe que trabalhava com eles na Rua do Ouvidor permaneceu atuando no escritório da Rua Visconde Silva. Segundo Alfredo Britto, nesse período, o Brasil está imerso em grande crise econômica, isto determina dentro do escritório uma alteração nas práticas de contratação. Os únicos funcionários a terem registros oficiais de trabalho junto aos órgãos competentes são os mais antigos – especialmente, os desenhistas e o pessoal da divisão administrativa. Todos os demais trabalham como autônomos ou têm contratos temporários que não estabelecem nenhum vínculo empregatício.

A descrição feita por Marcelo Campello e as informações de Alfredo Britto nos permitem deduzir que o escritório trabalhava conformado em “divisões” claras, dentre as quais podemos afirmar a existência de uma divisão de arquitetura, uma de administração, outra de controle de obras e uma subdivisão de desenhistas, que deveria ser subordinada a de arquitetura. Ou seja, organizavam-se segundo uma operação racional discricionária de classificação de atividades. Também percebemos que havia dentro de cada divisão uma hierarquia, estabelecendo-se profissionais que chefiavam cada uma delas a partir de competências técnicas. Podemos intuir, tomando como referência as áreas dos escritórios, a quantificação de divisões e número de pranchetas, que empregavam um grupo significativo de funcionários, e que seu sucesso internacional havia atraído inúmeros estrangeiros.

⁵⁹ Informações retiradas de declaração de Maurício Roberto em entrevista datilografada constante do acervo do escritório. Anexado In: BATISTA, Antonio. **Os Irmãos Roberto** – por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade. Dissertação (mestrado), Departamento de História da PUC-Rio, 2006. p. 208.

Além disso, notamos que existia a preocupação em manter o escritório atualizado em relação aos processos operativos da época, como no uso do mobiliário e do instrumental, considerados mais avançados.

Nas falas dos Roberto, em geral, além de arquitetos e desenhistas, a composição do escritório é definida por uma listagem de profissionais de diversas áreas – engenheiros calculistas, projetistas de instalações, especialistas em ar-condicionado, economistas, ecologistas, biólogos, técnicos de administração municipal e artistas plásticos são os mais constantes –, ressaltando-se, porém, que “alguns trabalham em caráter permanente, outros são chamados para atender a projetos específicos” (“Um M com os pés no chão”. Revista Visão, volume 29, nº 7, 12 de agosto de 1966; p. 34-35). Através dos depoimentos analisados, chegamos à conclusão de que, em caráter permanente, trabalhavam unicamente arquitetos, alguns engenheiros, pessoal administrativo e de serviços gerais; sendo, todos os demais, temporários ou prestadores de serviços terceirizados.

Com base nas teorizações de Raymond Aron, podemos apostar que as diferentes estruturas de custo que tais escritórios constituíam sempre foram equilibradas com a demanda do mercado pelo tipo de serviço que ofereciam. Logo, seria aceitável construirmos uma correlação entre tamanho dos escritórios, número de funcionários e quantidade de projetos, mapeando assim a evolução do sucesso dos irmãos a partir da configuração de seus espaços de trabalho. Vemos, então, um movimento ascendente que vai desde a sala de menos de dez metros quadrados onde desenharam “sozinhos os quadralhões exigidos” (ROBERTO, Marcelo. Associação Brasileira de Imprensa. Revista Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, Set. e Dez., 1940; p. 262) para o concurso da ABI, passando pelo segundo piso da casa na Rua Rodrigo Silva, pelo andar inteiro da Rua do Ouvidor, até chegarmos ao “mais bem aparelhado escritório da cidade”, montado na Rua Visconde Silva. A mudança para a Rua Siqueira Campos demonstra a decadência do escritório.

No entanto, segundo Alfredo Britto, mesmo após o período em que ocupou a casa da Rua Visconde Silva, o escritório manteve um número razoável de clientes. Porém, parece ter perdido “o destaque que tinha anteriormente”.

Podemos, então, retomando a noção de custo econômico, construir uma hipótese de que a montagem do escritório da Rua Visconde Silva (1969) determina um momento de desequilíbrio – ou é sintoma desse desequilíbrio. A mudança de escala, como Maurício Roberto definiu a estratégia da montagem desse grande escritório, estabeleceu explicitamente uma incompatibilidade entre o custo que passaram a ter e a demanda de serviços. Em entrevista datada de 1974, o problema se mostra: “Se hoje dispomos de uma certa quantidade de tempo ocioso em relação ao nosso potencial não é por nossa culpa e sim por deficiência e imperfeição do mercado de trabalho.”⁶⁰ Em resumo, a aposta foi equivocada. Como já nos informou Alfredo Britto, aquele era um momento de crise econômica no país, implicando, obviamente, uma redução de construções. Além disso, talvez até mais importante, o M Roberto não era mais o único a oferecer a ampla coordenação de projeto que fora um dos diferenciais que mantiveram o custo econômico do escritório equilibrado nas décadas anteriores. Estruturar “o mais bem aparelhado escritório da cidade” não constituiu uma mudança que os fizesse ultrapassar novamente a concorrência, como ocorrera na década de 1930. O problema, aparentemente, não estava na estrutura física, mas sim, na inadequação de posicionamento frente a um novo mercado. Daí a ausência de destaque que Britto apontou.

“Nosso escritório traçou um programa e um modelo, dos quais não queremos sair. Não queremos nos transformar em indústria de fazer projetos de arquitetura e urbanismo. Nesse tipo de prestação de serviço, os responsáveis pela ‘empresa’ se reservam, somente, a parte de relações públicas. [...] Não há a participação dos responsáveis na parte concepcional. Esse não é o nosso ideal, não é o nosso modelo, não é a nossa herança.”⁶¹

Esta fala de Maurício e a tentativa de transformação do escritório em um grupo de arquitetos associados apontam para uma percepção do surgimento de um novo tipo de organização mais racionalizado que, como veremos, acontecia no concorrente Henrique Mindlin Arquitetos Associados, por exemplo. Porém,

⁶⁰ Declaração de Maurício Roberto em entrevista datilografada constante do acervo do escritório. Datada de Dezembro de 1974. In: BATISTA, Antonio. **Os Irmãos Roberto** – por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade. Dissertação (mestrado), Departamento de História da PUC-Rio, 2006. p. 201.

⁶¹ Declaração de Maurício Roberto em entrevista datilografada constante do acervo do escritório. Datada de Dezembro de 1974. In: BATISTA, Antonio. **Os Irmãos Roberto** – por uma arquitetura, p. 206.

claramente, recusam-se à atualização. Se é que poderia haver uma atualização dentro de uma estrutura comprometida com valores familiares e com um passado (“nossa herança”) tão valorizado.

4.C.4

O projeto como um fazer artesanal

Na última citação trazida aqui, a recusa à mudança para um processo de projeto mais racional – “não é o nosso ideal, não é o nosso modelo, não é a nossa herança” – traz implícito o entendimento de que o escritório MMM Roberto teria um fazer específico para a sua arquitetura. Como não temos descrições da organização metodológica do escritório, no que concerne ao projeto propriamente dito, trabalharemos na direção de construir um entendimento do que era a ideia de produção arquitetônica sobre a qual eles trabalhavam.

Começamos pela constatação da existência de diversas referências a um “aspecto artesanal”⁶² que a arquitetura dos Roberto faria questão de manter. No entanto, é difícil precisar o que queriam dizer quando usavam o termo “artesanal”.

Se “artesanal” era a oposição a uma racionalização, isto parece ir contra o processo de esquadrinhação das ações que percebemos no escritório e, igualmente, em oposição ao entendimento que eles constroem da relação projeto e canteiro de obras. Outras opções podem ser o entendimento de artesanaria como uma facção de projeto menos padronizada, ou a manutenção da mão dos arquitetos principais controlando o projeto, como vimos na citada fala de Maurício.

Quanto à ausência de um rigor na padronização do projeto, percebemos que, de fato, o escritório foi lento no estabelecimento de padrões para a sua organização gráfica – especialmente se comparado com a audácia que eles demonstraram frente a outras questões organizacionais. Sabemos que até 1969, não havia uma padronização ampla do projeto. Na década de 1950, por exemplo, seus desenhos distribuíam-se por pranchas de tamanhos distintos, nas quais a

⁶² Como exemplo, podemos citar a Carta a Joel datada de 1970 e outro texto, sem data e sem assinatura, na qual listam três opções para o exercício profissional: “o fazedor de estudos preliminares, o industrial do projeto e o artesanato da arquitetura” – Documentos constantes do acervo do escritório MMM Roberto, atualmente sob a guarda do Centro de Documentação da UFRJ.

disposição gráfica tomava como modelo o padrão lecorbuseriano (ver figura 17D). O modelo usado por Le Corbusier, amplamente difundido nos ateliês brasileiros, apresentava uma codificação do projeto – feita de poucas letras e executada através de moldes vazados – posicionada ao alto e, geralmente, à esquerda da prancha e sem a existência de um carimbo. Todas as demais informações distribuía-se arbitrariamente, respondendo à singularidade de organização de cada prancha. Nos projetos de aprovação, os Roberto usavam o normógrafo para a facção das letras (ver fig. 12C); nos anteprojetos, estudos e parte dos detalhamentos, as letras eram manuscritas sem um padrão reconhecível. Nos projetos de execução e seus detalhes, em desenhos extremamente bem executados, retornam ao uso do normógrafo (ver fig. 22D). A partir de 1960, sabemos, através de uma matéria da revista “Visão” (“Um M com os pés no chão”. Revista Visão, volume 29, nº 7 (12 de agosto de 1966). p. 34-35), que o tamanho das pranchas foi padronizado (0,80 m x 0,50 m), no entanto, entre um projeto e outro, há variações de disposição e demais componentes gráficos.

Somente a partir de 1969, é implantada uma sistematização mais rígida em sua organização gráfica. Letras, simbologias, carimbos, tamanho, ordem e disposição de pranchas foram padronizados por Alfredo Britto, Maurício Nogueira e Éllida Engert, durante o período que funcionaram como arquitetos associados. Evitando usar a já existente e famosa cartilha do escritório Henrique Mindlin como referência, partem de uma publicação sueca e de outra do *Royal Institute of British Architects* (RIBA), compilando-as e fazendo alterações para chegarem a uma apostila própria que melhor se adaptasse ao campo da construção brasileira. Alfredo Britto frisa que nesse momento criam até mesmo um sistema de arquivamento dos projetos, implicando uma codificação que deveria estar presente desde os primeiros estudos de cada projeto desenvolvido no escritório⁶³.

No entanto, não acreditamos que Maurício se referisse à ausência de padronização de seu material gráfico quando falava de um caráter artesanal. O discurso sobre uma produção artesanal parece surgir somente após 1970 como construção de uma oposição ao novo modo de fazer arquitetura que os

⁶³ Informações vindas de depoimentos do arquiteto Alfredo Britto ao autor.

concorrentes apresentavam. A percepção inevitável de que havia um caráter autoral na arquitetura dos irmãos – todos os projetos tinham que começar por suas mãos – traz à tona uma característica que poderia, esta sim, ser interpretada como um componente ainda “artesanal”.

Como já vimos, é evidente que a hierarquização familiar contaminava todas as áreas do escritório, alcançando desde os espaços físicos e determinando, provavelmente, também o modo de fazer projeto. Pela descrição dos espaços de trabalho, feita por Marcelo Campello, notamos claramente a posição de destaque que Marcelo Roberto assumia frente aos irmãos⁶⁴. Vimos que Marcelo, desde o primeiro endereço, sempre ocupou uma sala separada, para a qual convergiam Milton e Maurício quando necessitavam se reunir com o primogênito para definir projetos. “Marcelo era o dono da bola”, nos descreve Campello; “era ele quem fazia o risco principal, enquanto Milton cuidava dos desenhos e da apresentação. Maurício, também projetava, ocupando-se mais dos edifícios residenciais.” (SOUZA L., 2009).

Em todos os textos a que tivemos acesso – sendo o mais antigo uma matéria da revista “Visão”, de agosto de 1966 –, há uma descrição do modo de produção de arquitetura do escritório como “trabalho em equipe”, sem precisar, no entanto, como tais equipes eram organizadas. Significativamente, porém, à descrição da organização funcional do escritório como sendo por equipes, somase, em geral, a definição de etapas de elaboração do projeto na qual se coloca na mão dos “arquitetos titulares” a tarefa de “encontrar a primeira e mais justa solução”, passando-a, então, para a “equipe” que faria “críticas e revisões” e desenvolveria os desdobramentos necessários⁶⁵. Logo, vemos se reafirmar a hierarquia familiar e entendemos que, ao usarem a expressão “trabalho em equipe”, eles se referem talvez ao processo de desenvolvimento do projeto e não à

⁶⁴ A hierarquização era notória até mesmo no que se referia ao horário de trabalho. Milton e Maurício acompanhavam o horário do escritório, enquanto Marcelo chegava mais tarde, um pouco antes do horário de almoço. Alegava-se que ele lia e trabalhava à noite em casa.

⁶⁵ Excertos retirados de AQUINO, Flávio. Texto inicial de matéria jornalística sem título; datilografado. Constante do arquivo do Escritório MMM Roberto. In: BATISTA, Antonio Sena. **Os Irmãos Roberto** – Por uma arquitetura de constituída de padronização e singularidade. Dissertação (mestrado), Departamento de História da PUC-Rio, 2006. Anexos.

concepção deste. Mesmo assim, visto a organização do escritório em divisões estanques, fica difícil entender como tais equipes eram formadas.

Reforçando o entendimento de que a concepção ficava a cargo dos três irmãos, há uma declaração de Maurício, em carta endereçada a um jornalista chamado Joel, na qual ele afirma que “é tradição dos Roberto serem homens de prancheta. Tudo que sai do escritório teve a nossa participação direta. Somos os exclusivos responsáveis pelos sucessos e pelos erros.”⁶⁶ Ou seja, confirma-se a grande centralização da concepção arquitetônica na figura dos irmãos, visto que, aparentemente, a nomeada “divisão em equipes”, se realmente existiu, aconteceria somente a partir da fase de desenvolvimento dos projetos. A concepção seria, portanto, praticamente exclusividade dos “arquitetos titulares”. Nesse sentido, talvez seja valoroso percebermos que nas matérias sobre as obras dos Roberto, seja nas revistas nacionais sobre arquitetura, ou nas internacionais, não se dava crédito a nenhum colaborador⁶⁷. Isto só passaria a ocorrer na década de 1970, durante o período quando tentam constituir o escritório de arquitetos associados. Somente nas publicações que se referem aos projetos feitos por essa equipe são relacionados os nomes dos associados e colaboradores. Logo, não seria descabido propormos que o nome “MMM Roberto” jamais alcançou a condição de marca, permanecendo, sempre, como uma abreviatura.

Tal manutenção da ideia de autoria pode ser relacionada à constante referência à arquitetura como arte, presente no discurso dos Roberto. Talvez esta inter-relação construa um entendimento mais pleno do que seria o aspecto artesanal a que Maurício se refere.

Desde 1936, nas cartas para Herbert Moses, a arquitetura sempre foi descrita como obra de arte. Porém, embora não se detivessem em definições mais precisas sobre sua ideia de arte, em certos momentos, mostravam que tal

⁶⁶ Excertos retirados de ROBERTO, Maurício. “Querido Joel”. Carta datilografada e assinada, datada de 1970. Acervo do escritório MMM Roberto.

⁶⁷ As exceções ocorriam nos projetos de urbanismo, onde constam listados todos os profissionais participantes; outra exceção era, por vezes, a citação, no texto da matéria, do nome do engenheiro calculista, como ocorre no livro “*Brazil Builds*”, em referência aos hangares do Santos Dumont. Outra exceção percebida é a matéria sobre os hangares do Aeroporto Santos Dumont na revista “Arquitetura e Urbanismo” (maio e junho de 1938), cuja matéria, explicando a estrutura adotada, foi dirigida pelo olhar de Paulo Frago. Os Roberto são apenas citados.

entendimento não era um resquício dos conceitos das Belas Artes, nos quais Marcelo e Milton foram educados. Provavelmente, a aproximação entre arte e arquitetura teria, entre seus fatores, a percepção de que cada novo projeto seria um caso único, transformando a prática arquitetônica num processo *ad hoc*. Essa condição de singularidade, que veem em cada projeto, responderia ao preceito de que não haveria nada gratuito numa construção moderna; todos os aspectos estéticos, funcionais e técnicos deveriam responder a questões objetivas: “Variar pela variação é impossível na arquitetura, que é um jogo onde só valem as verdades – as verdades objetivas” (“Depoimento de Marcelo Roberto” - Entrevista concedida ao Jornalista Jayme Maurício em 2 outubro de 1955 IN: Arte em Revista, ano 2, n. 4, mar. 1983). E tais verdades eram determinadas pelas “constantes – necessidades primárias do homem, independentes de tempo e lugar” e pelas “variáveis – funções do local da época e da ocupação”⁶⁸. A partir da clarificação dessas condições, numa experimentação específica para aquele tempo, lugar, função e ideia de homem, o arquiteto poderia “inventar”. E teria que “inventar” continuamente; “Inventar, então, é o nosso destino atual” porque a secularização da sociedade moderna teria retirado a validade de qualquer forma de comunicação pré-estabelecida para arquitetura.

“Pela primeira vez na história da civilização, trabalhamos sem deuses, os arquitetos trabalham sem os mitos de uma fé comum, o que os priva de símbolos e alegorias. [...] Nós da civilização ocidental, não compomos, **inventamos**. Não tendo nada que nos arrebatasse, esforçamo-nos honestamente na busca de um processo melhor, de uma disposição mais feliz, de um conjunto que funcione bem e resulte bonito. [...] É difícil trabalhar assim, mas trabalhamos” (“Depoimento de Marcelo Roberto” Entrevista concedida ao Jornalista Jayme Maurício em 12 outubro de 1955. In: Arte em Revista. Ano 2, nº 4, Março de 1983. Grifo do autor).

A arquitetura como arte se explicitaria, portanto, no processo contínuo de “invenção”. No entanto, devemos destacar que o que eles parecem entender por “invenção”, não é da ordem da fantasia, mas sim da coisa nova que surge de um processo de exploração de um saber técnico; não é produto de nenhuma genialidade. A “invenção” surgiria do embate entre a racionalidade e as questões objetivas que a edificação lhes imporia, originando-se, portanto, no próprio ato de

⁶⁸ ROBERTO, Marcelo. “Resumo do resumo de uma teoria” – 1937. Constante do Relatório IRB – Terceiro Exercício – Janeiro a Dezembro de 1942.

projetar: “O projetista inventa o objeto no ato mesmo de representá-lo.” (MARTINEZ, A.C., 1989; p.12). Por isso, tudo tinha que passar pelas mãos dos irmãos, afinal, seria no processo de concepção que o edifício encontraria sua validade formal que, sendo específica para cada caso, lhe confere uma identidade, considerada por eles como uma característica artística.

Interpretar cada obra, em seu “espírito peculiar”⁶⁹ e único, e através da invenção chegar à “resultante plástica de todos os problemas materiais e espirituais perfeitamente resolvidos”⁷⁰, explicaria não somente seu entendimento de arquitetura como arte – em sua autoria, originalidade e unicidade –, mas, igualmente, o medo da submissão do arquiteto à indústria, a recusa sistemática que tem da ideia de especialização dentro do campo arquitetônico e o entendimento do seu fazer como mantendo aspectos artesanais.

“Deve haver uma íntima colaboração entre o arquiteto e a indústria. Mas colaboração e não submissão do arquiteto [...]. A submissão ao produto industrializado leva, inevitavelmente, à preguiça intelectual, ao jogo fácil das arrumações primárias, ao emprego de GADGETS em vez de soluções de arquitetura.”⁷¹

A arquitetura pensada como uma articulação de componentes industriais, onde a ação do arquiteto se reduziria a um jogo de encaixes, se opõe muito duramente, para os Roberto, à concepção de arquiteto como um ser “inventivo”. A relação que parecem entender como a ideal entre arquitetura e indústria não é de mero consumo de seus elementos prontos, mas o arquiteto como *designer*, propondo novas soluções que seriam desenvolvidas pela indústria. E pelo caráter de fluxo constante da modernidade, tais soluções seriam sempre outras. Esse posicionamento determinaria, obviamente, uma indústria de excepcionalidades.

Nas experiências em que são usados pré-fabricados, especialmente nas escolas do SENAI, na SOTREQ e na residência Arthur Coimbra, essa dificuldade

⁶⁹ ROBERTO, Marcelo. “Resumo do resumo de uma teoria” – 1937. Constante do Relatório IRB – Terceiro Exercício – Janeiro a Dezembro de 1942.

⁷⁰ Citação de Andre Luçart feita por Marcelo Roberto em carta a Herbert Moses datada de 18 de Junho de 1936. In: “O Edifício da ABI”. Revista Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, Setembro e Dezembro de 1940. p. 260-278.

⁷¹ Entrevista concedida a Flávio de Aquino. Documento datilografado constante do acervo MMM Roberto. Anexada à BATISTA, Antonio Sena. **Os Irmãos Roberto**: por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade. Dissertação (mestrado), Departamento de História da PUC-Rio, 2006. p. 244.

frente ao produto industrial é perceptível no estabelecimento de uma hierarquia na qual o destaque maior é sempre constituído pelas partes desenhadas pelos arquitetos. Logo, o componente se mostra submetido à sua ação inventiva; mesmo que seja pelo uso do produto industrial de maneira inesperada, como é o caso dos *brise-soleils* feitos de telhas onduladas, instalados tanto na SOTREQ (ver fig. 10E), quanto na residência de Jacarepaguá (ver fig. 17C).

4.C.5

Inventando arquitetura para o mercado

Não temos dúvidas de que o escritório MMM Roberto tinha plena consciência de sua inter-relação com o mercado da construção civil e de todas as limitações e condicionamentos aí implicados.

“A função do arquiteto é planejar, dentro das condições objetivas e dos imperativos comerciais, a construção mais bela e mais racional, levando em conta, de um lado, o interesse comercial do incorporador, de outro, a comodidade e a satisfação dos futuros moradores” (Maurício Roberto. Um M com os pés no chão. Revista Visão, vol.29, nº 7, 12 de agosto de 1966. p. 34. Grifo do autor).

A partir deste depoimento de Maurício, devemos pensar que até mesmo a ideia de arquitetura como “invenção” – a arquitetura pensada como “arte”, como contínuo oferecimento de novas soluções – teria que estar relacionada com a multiplicidade de condições que suas obras precisavam atender. Afinal, como dito anteriormente, para manter-se no mercado, o arquiteto deve responder aos interesses do incorporador – que seria o cliente direto – e do futuro morador ou usuário – que, dentro do mercado imobiliário moderno, torna-se uma abstração, sendo, no entanto, aquele com o qual o arquiteto tem uma responsabilidade ética. A inventividade deveria, portanto, ser um dos componentes que equilibrariam a relação entre os desejos de incorporadores, moradores e usuários, os dos próprios arquitetos.

A confirmação desse posicionamento vem da fala do trio:

“O arquiteto não é um sonhador desligado da realidade; é o homem que tem de disciplinar seu poder de criação com os dados concretos da vida brasileira, capaz de fazer algo que fique no futuro como padrão de dignidade e beleza e atenda também a humilde dignidade cotidiana” (Ibidem, p.35).

Deduzimos, portanto, que o aspecto “inventivo” de sua arquitetura estava plenamente submetido aos custos econômicos balizados pelo mercado.

A estratégia que sugerimos ter sido usada pelos Roberto na ABI, aquela de se colocar como linha de frente do mercado, oferecendo uma conjunção de fazer arquitetônico mais racionalizado e diferenciais estéticos, apoiava-se no desejo de modernização que eles percebiam no país. Foi trabalhando nessa direção, do desejo de ser moderno, que eles conseguiram constituir uma clientela específica. Essa clientela, eles acreditavam, não era formada de especuladores imobiliários (se é que este termo faz algum sentido frente à ideia de modernidade como o mercado capitalista), mas de investidores ou executivos que entendiam o valor que a arquitetura moderna poderia agregar à sua edificação.

“Decidem ganhar menos e ter mais preocupações porque um ‘grande’ da direção possui o que se classifica de ‘inteligência abstrata’ e resolve permitir-se o deleite intelectual de produzir um belo prédio; ou então, porque um executivo particularmente esclarecido convence a direção de que é vantagem, para o bom nome da companhia, lucrar menos, mas apresentar uma realização superior. Para a especulação imobiliária desenfreada, não precisam de nós” (“Depoimento de Marcelo Roberto” Entrevista concedida ao Jornalista Jayme Maurício em 1955 In: Arte em Revista. ano 2, nº 4, março de 1983).

Assim, vemos a arquitetura moderna se estabelecer como um diferencial para o mercado, que tanto renderia edificações mais funcionais, como, igualmente, era um fator que adicionava um valor conspícuo para seu proprietário e usuário.

Devemos entender que tal sintoma, inesperado para seus “fundadores”, era resultado de uma articulação de pensamento e linguagem extremamente cultas que o movimento moderno sempre empregara. Apesar de apoiada em ideologias de fundo socialista, a arquitetura moderna se colocava dentro do campo da *Kultur*⁷². Suas obras, mesmo quando voltadas para o cotidiano das classes operárias, buscavam ensinar para os futuros usuários não só a nova civilidade, mas principalmente os grandes valores que estes deveriam tomar como seus. No entanto, a confrontação do público menos informado com as obras modernas mostrou que sem a mediação da *Kultur*, o que resultava era uma grande

⁷² Neste sentido ver ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador** – uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 1990.

incompreensão e estranhamento. As formas extremamente ortogonais e despidas de adornos, a organização planar dos espaços e a continuidade entre interior e exterior atingiram principalmente aqueles que estavam informados sobre os avanços da arte, da filosofia e da própria arquitetura, excluindo os demais. A população de menor poder econômico, privilegiada no pensamento arquitetônico, se sentia alheia àquele mundo mudo e ascético.

Contraditoriamente, o mercado percebeu o valor que aquela arquitetura representava tanto como eficiência, dentro da sociedade industrial, quanto como valor agregado que ela trazia ao ser rapidamente associada a uma elite intelectual e financeira. O mercado da construção se apropria, então, do trabalho dos arquitetos para, sob uma ótica de definição de público-alvo, vender imóveis.

Os Roberto parecem ter consciência dessa condição desde as primeiras décadas, aproveitando-se dela para ampliar o máximo possível sua clientela. Porém, tal consciência não implica necessariamente uma aderência desses arquitetos ao uso dos preceitos modernos meramente como um facilitador de venda de seus projetos. Não há dúvidas que querem lucrar com sua empresa: fazem questão de afirmar o caráter profissional de sua ação. Mas, também, mantêm uma crença no poder transformador que a arquitetura moderna teria. Aproveitando-se da percepção que a “mentalidade de nosso povo, não sofre entraves da tradição – Quer o moderno”⁷³, apostam na potência que a “nova arquitetura” possuiria de alterar o quadro social, tanto trazendo as benesses que a modernidade poderia proporcionar, quanto educando a população para viver num mundo mais igualitário e justo. Esse seria o compromisso ético dos arquitetos com o cliente final.

Vale destacar que não havia ingenuidade quanto ao uso que se fazia de seus projetos:

“[...] a arquitetura moderna está relativamente na moda. Ao lado dos que de fato entendem e apreciam, há os que acham ‘bem’ e os que se extasiam em serem tomados como mecenas [...]. Felizmente para o arquiteto, o verdadeiro sentimento do proprietário interessa muito remotamente. O importante é a

⁷³ Texto datilografado, sem assinatura e sem data. Constante do acervo do escritório MMM Roberto.

possibilidade de realizar a obra concebida. O proprietário passa, a obra fica.”⁷⁴

Assim, parecem estabelecer uma relação de custo econômico justa para o mercado, sem se sentirem totalmente submetidos a ele. Porém, ao transformarem a visualidade moderna em meio de venda, se veem obrigados a jogar o jogo do mercado moderno, em que a *creative destruction* de Schumpeter é o grande diferencial para a garantia de constante consumo. Logo, cada novo edifício tem de superar o anterior; logo, a “invenção” não pode parar.

É fácil concluir que, quando esse mercado se cansou da “novidade” que a primeira leva da arquitetura moderna trouxe, os Roberto perderam sua atratividade.

Essa necessidade de constante “invenção” e os imperativos de custo e de funcionalidade parecem ser os condicionantes principais que determinam o *modus faciendi* do trio de irmãos. Apesar de não conseguirmos definições mais precisas sobre a metodologia de projeto utilizada pelo escritório – se é que havia alguma claramente formulada –, percebemos que mesmo com todas as contradições anteriormente expostas (que resultam parcialmente da sua boa adequação ao mercado), seus meios para alcançar seus objetivos estão diretamente conectados ao entendimento moderno de projeto e representação.

Desenvolvem suas ideias sempre do todo para a parte; do pouco definido ao totalmente definido; pretendendo assumir, através do desenho, um grande controle prévio a partir de um processo gráfico de decomposição e esquartejamento de toda a construção, que começa pelas projeções nos diedros principais e se multiplica em uma quantidade enorme de detalhamentos, necessária para dar conta da “inventividade” dos arquitetos. Se nas primeiras obras ainda vemos alguns detalhamentos feitos em perspectiva (ver fig. 1L), com clara intenção didática, rapidamente, parecem assumir que o canteiro já está

⁷⁴ Texto datilografado, sem data, sem assinatura. Constante do acervo do escritório MMM Roberto. Anexo In: BATISTA, Antonio Sena. **Os Irmãos Roberto** – Por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade. Dissertação (mestrado). Departamento de História – PUC-Rio, 2006. p. 245.

pronto para lidar com a redução ao esquematismo decompositor da geometria descritiva.

Autonomizado frente ao canteiro de obras, usam o projeto, como vimos, para impor-se hierarquicamente, regrando a ação de engenheiros, administradores e toda demais mão de obra. Ou seja, sua intenção é “reorganizar” a cadeia produtiva, na qual aos executores caberia somente a facção das soluções definidas anteriormente por uma equipe de diferentes profissionais, que seria comandada pelo arquiteto – único a ter a noção perfeita do “todo”, da “unidade”, que o edifício deveria constituir quando pronto. Não percebem, no entanto, o quanto havia de contradição nessa posição. Afinal, mantendo grande complexidade e diversidade na concepção de suas edificações, que implicava um número imenso de detalhamentos, opõem-se ao ideal de simplicidade da arquitetura moderna e colocam um grande empecilho para a evolução do canteiro de obras em direção à redução do número de ambiguidades interpretativas do projeto – o que poderia colaborar na constituição de uma metodologia mais eficiente e veloz para a construção. Ou, em outras palavras, a constante “invenção”, nos termos que eles parecem entendê-la, se opõe parcialmente à ideia de produção industrial. Assim, o canteiro permanece extremamente conectado com o arquiteto, necessitando de “acompanhamento” constante, não se apartando – escritório e canteiro –, tanto quanto a racionalidade moderna ensejaria.

Imersos na representação mongiana, constituem suas edificações respondendo a limitações e enquadramentos pertinentes a tal meio que, como vimos, conforma uma nova *forma mentis* para o arquiteto. Se inicialmente percebemos forte influência purista na valorização de aspectos volumétricos – especialmente na ABI –, logo passam a constituir suas edificações a partir da articulação de planos que são organizados por adição e submetidos a alterações materiais. Respondendo ao seu entendimento da ação “inventiva” que cabia ao arquiteto, ondulam, curvam e inclinam planos e adicionam componentes controladores de incidência solar para alcançar “uma disposição mais feliz, de um

conjunto que funcione bem e resulte bonito.”⁷⁵ Ingenuamente, percebem tais planos inclinados, ondulados e curvos como manifestações irracionais, alegando que tal irracionalidade surgiria de “impulsos semiconscientes da herança barroca”⁷⁶ – citando até mesmo Borromini para justificá-las⁷⁷. No entanto, sua não ortogonalidade é sempre bastante controlada e perfeitamente adaptada aos processos de representação e de construção disponíveis. Não percebemos em sua obra nenhum plano ondulado ou oblíquo que afrontasse a lógica da geometria descritiva a qual domina o desenho moderno. Talvez a laje da casa de Arthur Coimbra seja o elemento arquitetônico cuja execução tenha se tornado mais problemática, no sentido da transferência do projeto para o canteiro, visto que sua irregularidade demanda uma marcação “ponto a ponto”, apresentando-se de maneira plena somente em projeção horizontal (ver série fig. 17). Porém, eles próprios consideravam as residências como momentos de exceção, sendo, portanto, plenamente justificável a irregularidade proposta.

Em resumo, o que se percebe é um esforço para criar soluções visualmente atraentes, que, no entanto, não demandassem custos que inviabilizassem a construção enquanto parte de um empreendimento. Nesse sentido, as variações “irracionais” – parte importante de seu processo “inventivo” – eram controladas para não romperem com os procedimentos mongianos que facilitavam a transferência entre projeto e processo construtivo. Não estamos assumindo, no entanto, que seus projetos constituíssem obras de baixo orçamento. O que estamos propondo é que haveria sempre um custo econômico bem balanceado.

Na maioria de seus edifícios, fica clara a constituição clara de uma ordenação. Mesmo que cada fachada se apresente de maneira distinta, mesmo que se transformem em planos ondulantes, há sempre um ritmo – marcado pela

⁷⁵ “Depoimento de Marcelo Roberto”. Entrevista concedida ao Jornalista Jayme Maurício. Publicada pela primeira vez no Correio da Manhã de 12 outubro de 1955. In: Arte em Revista. Ano 2, nº 4, mar. 1983.

⁷⁶ Texto datado de 11 de Julho de 1951. Datilografado; não assinado; Acervo do Escritório MMM Roberto.

⁷⁷ Referência a Borromini: “Movimento e tridimensionalidade em arquitetura – a propósito da última obra dos MMM Roberto”. In: FERRAZ, Geraldo. Individualidades da história da atual arquitetura no Brasil (série de reportagens). Revista Habitat, São Paulo, ano 6, Maio de 1956, nº 30. p. 55.

fenestração e/ou pelos *brise-soleils*, pelo padrão geometrizado do revestimento (como no caso do Edifício Seguradoras), pela marcação da posição das lajes ou dos pilares na fachada (como, por exemplo, no SENAI Motores) –, ou uma grade – estabelecida por topos de paredes e de lajes, pela adição de *brise-soleils* profundos, ou pelos montantes das esquadrias contínuas, quando do uso de paredes de vidro. Tais grades não correspondem necessariamente a uma modulação plena da edificação – que raramente ocorre. Mas, conformam-se como um meio “antimimético e antinatural” (KRAUSS, 1979) de se opor a qualquer resquício compositivo. Somadas à repetição das aletas dos *brise-soleils*, às fenestrações que elas enquadram, ou a um jogo entre diferentes materiais, garantem a planaridade e mutismo das construções.

Ou seja, a ordem que percebemos nos edifícios dos Roberto (e aqui podemos estender esse comentário para toda a produção arquitetônica do trio até a década de 1960), não é a ordenação clássica que pressupunha a existência de uma organização ideal, que subjazeria a toda regularidade. Não há na ordenação de suas obras, um regramento determinado por um sistema anterior ou exterior ao objeto arquitetônico. Em direção contrária, retomando a fala de Marcelo, podemos assumir que essa ordem, repetição e submissão a uma grade são estratégias projetuais que se oporiam a qualquer resquício de ordem simbólica, de ordem sagrada, em suas edificações: “trabalhamos sem deuses [...]. Não tendo nada que nos arrebatasse, esforçamo-nos honestamente na busca de um processo melhor, de uma disposição mais feliz, de um conjunto que funcione bem e resulte bonito” (“Movimento e tridimensionalidade em arquitetura – a propósito da última obra dos MMM Roberto” In: FERRAZ, Geraldo. Individualidades da história da atual arquitetura no Brasil. Revista Habitat, São Paulo, ano 6, Maio de 1956, nº 30. p. 55).

Ou seja, seu alegado barroquismo é absolutamente retórico⁷⁸. Em direção contrária, sua obra parece recusar a manutenção de qualquer tradição artística – se pensarmos “tradição” como as preocupações estéticas que percebemos em Matisse

⁷⁸ Talvez ele ocorra, involuntariamente, na descida da rampa de acesso aos elevadores do Edifício Marques do Herval. O giro de mais de 360° que a rampa obriga o usuário a fazer, de fato, rompe com a clareza preconizada pelo modernismo, criando certa dificuldade de localização.

e em toda escola francesa, por exemplo. Talvez, pudéssemos alinhá-los à outra tradição, a “tradição construtiva”, como Ronaldo Brito denomina a tendência artística que buscou, desde o início do século XX, “combater o antigo estatuto social da arte – sua irrealidade – e postularem uma participação ativa na vida e no ambiente” (BRITO, 1999; p.33). Assim, estariam próximos àqueles artistas cuja ação se filiava ao pensamento iniciado por Malevitch e Mondrian, porém, excluindo-se destes as tendências metafísicas. Voltaremos a esse assunto ao analisarmos os edifícios comerciais do trio de arquitetos.

Devemos aqui explicitar que ao assumirmos que há na arquitetura dos Roberto uma perceptível vontade de ordenação, não estamos afirmando a existência de idealidades. Como diretamente dependentes do mercado e suas relações econômicas, a edificação está sempre submetida a um equilíbrio de custo e benefício. Assim, por vezes, vemos se estabelecerem hierarquias de valor dentro de uma construção. Alguns trechos menos visíveis, por exemplo, eram simplificados, tanto em relação ao acabamento, quanto aos cuidados com refinamentos arquitetônicos compositivos.

Para podermos compor uma breve análise de alguns de seus modos de organização e solução projetual, selecionaremos de sua obra três grupos principais: edifícios comerciais⁷⁹, edificações com maior uso de pré-fabricação, ou que partem do uso de galpões pré-fabricados⁸⁰, e edifícios residenciais⁸¹.

⁷⁹ Principais exemplares: Edifício Sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI); a sede do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB), de 1941; o Edifício Seguradoras, de 1949 (Rua Senador Dantas, 74 – Centro) e o edifício Marquês do Herval, de 1951 (Avenida Rio Branco, 185 – Centro).

⁸⁰ Principais exemplares: Hangares do Santos Dumont, de 1938 (Avenida Gen. Justo s/nº – Centro); Oficinas e espaço de exposição da Sotrec, de 1944 (Avenida Brasil, 7.200 – Ramos); a escola de formação profissional de Carpintaria Naval do SENAI – Niterói, de 1948 (Rua General Castrioto, 460 – Barreto – Niterói); a escola de formação profissional de Carpintaria e Tecelagem do SENAI – Vassouras, de 1949 (Rua Nilo Peçanha, 85 – Vassouras); e a escola de formação profissional em Mecânica de Automóveis do SENAI, de 1956 (Rua São Francisco Xavier, 601 – Maracanã).

⁸¹ Principais exemplares: o Edifício Morro de Santo Antônio (1938), o Edifício MMM Roberto, de 1945; o Edifício Júlio Barros Barreto, de 1947 (Rua Fernando Ferrari), 61 - Botafogo; os edifícios Mamanguape e Guarabira, de 1950 (Praia do Flamengo, 98 – Flamengo); Edifício Dona Fátima e Finússia, de 1951 (Rua Barata Ribeiro, 283 – Copacabana), o Edifício Angel Ramires, de 1954 (Rua República do Peru, 72 – Copacabana).

4.C.5.1

Edifícios comerciais: exercício árduo para a “inventividade”

“Há nessa arquitetura um desejo secreto de mesclar o funcional e o representativo, a técnica e a exaltação da técnica: mas aquilo que se quer representar não são os ideais de uma sociedade, senão a sua intrínseca eficiência, sua adesão a toda forma moderna. A incorporação de acessórios – aparatos para condicionamento de ar ou para a dosagem racional da insolação – à superfície arquitetônica, é levada ao extremo: tudo aquilo que serve à mecânica do edifício e de algum modo revela a vida que se desenvolve em seu interior é reportado ao plano, a fim de que a função se qualifique como forma e a forma seja determinada pela evidência técnica da função. [...] e não raro aquela superfície se apresenta como um grande painel de comando em que os elementos se movem, compondose e descompondose como lâminas que mudam de cor sob a incidência da luz” (ARGAN, 1954 IN: XAVIER, 2003; p.170).

Este excerto do texto “Arquitetura Moderna no Brasil”, de Giulio Carlo Argan, parece ter sido direcionado para os edifícios comerciais criados pelos Roberto. Tais edifícios são, certamente, no conjunto da obra do trio, aqueles que tanto obtiveram maior reconhecimento, quanto os mais facilmente condenáveis. E as críticas negativas surgem exatamente por eles serem a melhor expressão da “inventividade” buscada por esses arquitetos.

A fala de Argan – tão incisiva que parece inacreditável que ele não tenha visto os edifícios pessoalmente –, apesar de armada pela ideologia marxista do crítico italiano e deixando à mostra um surpreendente ranço de classicismo (aquí talvez se aplicasse a crítica de Peter Eisenman de que os modernos queriam, na verdade, fazer renascer o ideal grego⁸²), descreve com precisão as intenções do escritório MMM Roberto, que parecia entender tais edifícios como seus laboratórios de pesquisas formais, por sua intensa visibilidade – todos eles estão localizados em esquinas de grande movimento no centro da cidade do Rio de Janeiro.

Confrontados com um programa (edifícios de salas comerciais ou de andares corridos) que lhes obrigava a certas restrições em relação a elaborações espaciais em seus andares-tipo, colocam, em geral, toda a sua inventividade nas fachadas e nos andares de acesso. Com o estabelecimento de uma volumetria

⁸² Neste sentido ver: EISENMAN, Peter. “O fim do clássico; o fim do começo; o fim do fim”. In: NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 232-251.

envolvente inicial, dada pela ocupação maximizada do terreno dentro dos limites legais, e com a rede de circulação interna que, apesar de resolvida caso a caso, quase se configura através de um procedimento tipológico (na maioria das vezes, as prumadas de circulação vertical ocupam um espaço centralizado central na edificação), buscam criar atratividade através da adição de seus “acessórios” de “dosagem racional da insolação” e do contraste entre superfícies e acabamentos, obtendo efeitos de movimento e de assimetria nas construções. Sempre que possível, escadas e rampas ganham tratamento escultórico e/ou são colocadas em destaque nas fachadas para que o fluxo dos usuários torne-se, ele também, mais um elemento de atratividade. Assim, tanto resolvem questões funcionais da edificação, quanto expõem toda a inventividade que a arquitetura moderna lhes permite. Para eles, ali nada é supérfluo, tudo é funcional. E se Argan lhes cobrou que sua arquitetura fosse a representação dos ideais de sua sociedade, deveria ter atentado que a sua “intrínseca eficiência” e sua adesão à organização moderna eram parte desses ideais. Obviamente, não estavam pensando em valores grandiosos (arquitetura como *Kultur*) e sequer em revoluções políticas, mas na possibilidade de a arquitetura influenciar, mesmo com todas as contradições que seu excesso de invenção deixava transparecer, na “quebra da rotina” e na implantação de sistemas mais racionais, o que aconteceria com maior eficácia quanto mais se construísse. Logo, uma ação bem pouco “evasiva” e bastante realista.

Hoje, após 60 anos, podemos até mesmo entender a leitura feita por Argan da obra dos Roberto como um índice da sua eficiência como fato cultural. Afinal, foi a sua competência em tornar inteligível e universal a identidade das obras, construída através das peculiaridades de suas estruturas organizativas – essas, resultantes de circunstâncias funcionais, técnicas, locais e culturais – que permitiu a precisão do texto do crítico italiano.

É interessante perceber que esses edifícios-laboratórios nunca rompem com a massa urbanística estabelecida. Ao criarem uma continuidade nas quadras construídas, os arquitetos tanto exploram ao máximo a ocupação do terreno – afinal têm de ser um bom negócio – quanto parecem evitar, conscientemente,

formar uma volumetria que se sobressaia na cidade. Há uma perceptível negação da ideia de arranha-céu, teorizada desde as primeiras décadas do século XX por Le Corbusier e Mies van der Rohe e já experimentada, de diversas maneiras, nas cidades americanas. Os Roberto assumem que a forma, “o cubo, ou o cilindro, ou a pirâmide, qualquer corpo simples é de grande beleza quando pode ser apreendido pelo olhar de um só golpe.”⁸³ Caso contrário, sem que se tenha distância suficiente para admirá-las, tais formas perderiam o interesse para o olho humano. Logo, dentro da adensada malha urbana do centro do Rio de Janeiro, não caberia a opção pela *box*. Nessa condição, deveria se buscar “interessar o olhar” através de acontecimentos sucessivos. A partir dessa constatação, podemos intuir que a rejeição ao edifício *box* e a ideia de “interessar o olhar” demonstrariam tanto a existência de um objetivo de envolver uma fácil memorização de cada obra, através de características únicas – um edifício *box*, neste sentido, viraria mais uma imagem dispersa dentro da cidade –, quanto o desejo de criar uma relação com o lugar. A adjetivação crítica que Henrique Mindlin faria dessa fase, como a “arquitetura do Sol”, demonstra o quanto esse primeiro momento do moderno brasileiro recusou a descontextualização que viria ser constante nas edificações do centro do Rio de Janeiro, posteriormente.

Cabe, porém, ressaltar que, excetuando-se o Edifício Sede do IAPI (ver fig. 3A) e o Edifício da Sede da Liga Contra a Tuberculose (ver fig. 4A), não havia a constituição de uma morfologia para os edifícios, diretamente derivada dos limites do terreno. Ou seja, a volumetria da edificação não repetia os raios das curvas das esquinas, por exemplo. Muito pelo contrário. Havia, em geral, a configuração de um prisma que era obtido através de articulações planares. Esse volume, mantido em destaque através do uso de pilotis – mesmo que fosse quase todo ocupado –, era submetido a operações de adição e subtração para se obter a atratividade desejada. Porém, é importante perceber que a volumetria principal recebe cuidados para que se mantenha parcialmente visível e apresentando certo rigor. O melhor exemplo disso é a inexistência de volumes sobrepostos às lajes

⁸³ Fala de Marcelo Roberto em matéria “Movimento e tridimensionalidade em arquitetura”. FERRAZ, Geraldo. Individualidades na história da atual arquitetura no Brasil – IV – MMM Roberto. Revista Habitat, Ano 6, Maio de 1956 – n° 30. p. 55.

superiores da maioria dos grandes edifícios. Casas de máquinas e caixas d'água desaparecem nos projetos posteriores a 1940, garantindo um desenho mais rígido ao volume⁸⁴.

A manutenção da continuidade da massa construída urbana parece apontar igualmente para uma recusa do monumental. Querem atrair o olhar, mas sem se tornar uma excepcionalidade. O diálogo que estabelecem com a cidade é tão eficiente que até hoje, quase 80 anos após a ABI, seus edifícios não parecem ter envelhecido nem se colocam com destaque exagerado dentro da urbe carioca⁸⁵. Algumas de suas inovações se mostram instigantes, mesmo frente a uma cidade saturada e muito mais veloz do que quando esses edifícios foram construídos. O saguão da ABI, por exemplo, mantido plenamente aberto até os dias de hoje, propõe uma integração entre cidade e edifício que se mostrou muito mais eficaz do que a grandiosidade do pilotis do MES, por exemplo; a rampa de descida para o subsolo do Edifício Marquês do Herval, confunde e diverte a todos que a utilizam, tornando-se referência para a identificação do edifício; o plano curvo do Edifício Seguradoras, copiado inúmeras vezes em outras construções, mantém-se atraente para quem transita pela cidade. Infelizmente, seus “painéis de comando”, que se moviam “compondo-se e descompondo-se como lâminas que mudam de cor sob a incidência da luz” (ARGAN, 1954), foram retirados – tanto do Marquês do Herval, quanto do Edifício Seguradoras –, nos restando somente o rigor dos *brises* da ABI e do IRB.

Esses painéis de comando, certamente o centro das atenções dos arquitetos, além de responderem a pressupostos funcionais, constroem um

⁸⁴ Tanto no IRB, no Seguradoras e no Marquês do Herval, criam um último andar com pé-direito duplo (ou unidades duplex) para “embutir” tais equipamentos. Essa operação se repete no edifício residencial Júlio Barroso, onde a prumada de deslocamento vertical compõe uma torre separada dos dois blocos, permitindo, dentre vários benefícios, englobar o volume da casa de máquinas e das caixas d'água no próprio corpo da torre.

⁸⁵ Não estamos assumindo, no entanto, que os Roberto tivessem uma preocupação com a manutenção de certa escala urbana que os arranha-céus romperiam, ou de respeitar a história local. O edifício Marquês do Herval, por exemplo, foi construído onde antes existia o Palace Hotel, um dos símbolos da época da abertura da então chamada Avenida Central. Porém, essa despreocupação com a cidade e sua história, parece ter sido uma das características de todo o movimento moderno. Da *Ville Radieuse* de Le Corbusier até as torres de Mies van der Rohe, em sua ânsia de reformar o mundo, não percebiam o quanto estavam ajudando a reproduzir e legitimar a dinâmica racionalista do capitalismo.

intrigante jogo entre sua função e a busca de certa poética, alcançada pelo uso de uma linguagem próxima àquela dos artistas concretos, como já dito. Ou, nos termos weberianos, parece haver uma negociação entre a racionalidade direcionada para fins e a racionalidade direcionada para valores, nesse caso, estéticos.

A ideia de “interessar ao olhar” determina para o passante um lugar importante dentro dessa busca de valores estéticos, ou da poética do trio. Obviamente, a arquitetura sempre pretendeu atrair atenções através do seu poder representativo, de seus símbolos, ou de sua monumentalidade. Porém, a arquitetura moderna propunha o oposto: uma imersão na cidade estabelecida por justas relações de escala e pela ausência de qualquer caráter de excepcionalidade ou de fixação de memória. Sabemos, no entanto, que isso nem sempre aconteceu.

Como sublinhou Marcelo Roberto, trabalhavam sem deuses; sua construção de valores estéticos era buscada através dos princípios racionais. Não se pretendia alcançar somente o passante com uma alta formação (*Kultur*). Queria-se interessar qualquer passante. Logo, não se trabalhava a partir de pressupostos de uma cultura refinada, mas entendendo o passante como um ser humano capaz de enxergar, descarregando essa articulação de qualquer caráter simbólico, religioso ou de qualquer outra origem subjetiva. Os edifícios propunham, então, uma experiência mais próxima dos estudos da *Gestalt* do que como um fenômeno da natureza, vindo da tradição da arte europeia. Talvez por isso, recusem a ideia de *box*, que traria uma relação de figura e fundo, esvaziando a importância das articulações das superfícies dos edifícios. Concentram sua força visual nas fachadas recobertas de *brise-soleils*, que constituem de uma grade ortogonal não cartesiana, permitindo o acontecimento de certa flexibilização. Nessas fachadas, planos de fechamento e as esquadrias recebem justaposições dos *brise-soleils*, compostos de grelhas profundas e aletas, que se repetem em pequenas unidades idênticas (sendo elas próprias, como venezianas, formadas de repetições de unidades). Essa repetição contínua de um mesmo componente, recobrando praticamente toda a fachada, impede qualquer manifestação composicional. Assim, dentro desse grande plano homogêneo, não há

possibilidade do estabelecimento de qualquer centro, impedindo a hierarquização do olhar que se mantém navegando entre os diferentes acontecimentos. Cria-se, também, um jogo de transparências fenomenológicas, onde trechos de paredes e janelas são entrevistados através da profundidade sombreada dos *brises*. Ou seja, o olhar do passante é jogado para trás e para frente, para cima e para baixo, para um lado e para o outro, num jogo complexo de equilíbrio e desequilíbrio, em muito acentuado pela possibilidade de giro das aletas em até 180° (ver séries fig. 13; fig. 19).

Destarte, é inevitável pensarmos a introdução do usuário igualmente como peça importante nesse jogo. Afinal, ele é quem sobe e desce escadas e rampas expostas nas fachadas e altera as posições das aletas móveis dos *brise-soleils*, denunciando a presença e o desejo de quem habita a edificação. Nesse sentido, devemos perceber que, ao mesmo tempo em que relutam em abrir mão da ideia de autoria, os irmãos Roberto se permitem alterar a relação tradicional entre arquiteto, obra, passante e usuário. A buscada atração do olhar é conseguida pela ação do usuário, que passa a dividir com o arquiteto a responsabilidade pela atratividade da construção e, igualmente, colocando em questão a existência de uma ordem perfeita, visto que a fachada agora tem na aleatoriedade (mesmo que controlada) uma de suas principais características.

O jogo composto pelos Roberto é completado pela maior planaridade da fachada contígua àquela dos *brise-soleils*, buscando-se um efeito contrastante. Tanto no Edifício Seguradoras, quanto no Marquês do Herval, optam pelo uso de *curtain walls* para esse fechamento. Tal opção cria uma ainda maior complexidade para as edificações. Enquanto na fachada dos *brises* o olhar se alterna entre um fundo composto pelos planos de fechamento do edifício e os *brises* sobrepostos e moventes – constituindo uma profundidade externa à volumetria principal –, na outra, a transparência literal dos panos de vidro cria uma profundidade interna ao edifício.

4.C.5.2

As edificações com maior uso de pré-fabricados e as desenvolvidas a partir do uso de galpões industrializados

Já foi aqui proposto que os Roberto constroem uma relação bastante dúbia com o uso de elementos pré-fabricados em suas obras. Ao mesmo tempo em que, em sua fala, são constantes as referências a benefícios que adviriam através da “quebra da rotina” nos canteiros de obra, com a racionalização de todas as etapas da construção, explicitam sua opinião de que o arquiteto não deveria jamais se submeter à indústria, assumindo um papel de criador de componentes a serem por esta desenvolvidos – aproximando arquitetura e *design*.

No entanto, há diversos exemplos de usos de materiais pré-fabricados em suas obras. O mais notório seria o Edifício Sede do IRB, onde houve uma determinação de se apropriar de processos racionais tanto no que concernia ao objeto arquitetônico, quanto no que tangia à construção propriamente dita. A adoção de procedimentos advindos de normas de racionalização do trabalho foi um dos fatores que a presidência da instituição mais prezou ao longo da execução do projeto, como pode ser conferido em seus relatórios anuais.

Frente à demanda do cliente por tamanho rigor, os Roberto parecem deixar transparecer, nessa edificação, sua relação conflituosa com a ideia de um projeto baseado na soma de componentes industriais. Como resultado, vemos um edifício extremamente pulsante e “inventivo” que, mesmo usando um percentual de elementos pré-fabricados acima da normalidade da arquitetura moderna brasileira dessa época, não deixa de explorar as oportunidades plásticas que a construção lhes oferece.

Nessa tentativa de se enquadrar no universo da precisão industrial, o Edifício do IRB constitui-se, provavelmente, como a única obra do escritório MMM Roberto que utiliza uma “modulação tipo”, padronizando o dimensionamento total do edifício. Tal módulo parte de relações áureas, para as dimensões horizontais, e de múltiplos de dois metros para as dimensões verticais. O que resulta é uma composição com um caráter mais purista para sua volumetria, parecendo retomar os princípios da ABI, porém, ultrapassando em muito o projeto

de 1937. A constituição desse edifício parece brincar com uma composição prismática dominante, construindo um jogo no qual fica difícil estabelecer se o pensamento que guiou os arquitetos partiu de uma volumetria principal regular, submetida a operações de subtração e de adição, ou se o constituíram de maneira mais complexa, articulando planos e grelhas profundas que marcam a modulação das fachadas. É fácil perceber, porém, que aqui começam a aprofundar o entendimento da articulação moderna feita a partir da repetição de componentes em uma grelha que lhes garante uma organização absolutamente abstrata.

O uso dos elementos pré-fabricados, que ocorre principalmente nos fechamentos externos da edificação, contrapõe-se a uma busca de intensa plasticidade, constituída de articulações planares, as quais apresentam fortes contrastes de materiais naturais com materiais industriais, e da deliberada exposição de alguns elementos do sistema de circulação interno do edifício. A rampa curva de descida de automóveis para o subsolo e caixas de escada, ambas com fechamentos em tijolos de vidro, e escadas helicoidais escultóricas expõem-se em áreas abertas, ou localizam-se com destaque nas fachadas, inserindo não somente sua forma como elemento de interesse, mas igualmente explorando o movimento dos usuários como fator de atratividade. O uso intenso dessa visualização dos sistemas de circulação do edifício (aqui se incluindo as portas dos elevadores principais expostas frontalmente) parece indicar uma forte aproximação entre a concepção do projeto e estudos de diagramas de fluxo (ver série fig. 7).

No entanto, a experiência de padronização reduz-se bastante nas demais construções⁸⁶. Obviamente, um dos fatores dessa redução seria a relação de custo econômico. Grande parte dos componentes pré-fabricados usados no IRB, por exemplo, foi importada, resultando numa elevação do custo final das construções. Como sua arquitetura responde a uma inter-relação entre atratividade, funcionalidade e custo final para o comprador, dificilmente a adoção de componentes industrializados ofereceria vantagens outras para o empreendedor.

⁸⁶ Apesar de termos a informação de Marcelo Campello da contratação em caráter contínuo do arquiteto grego Sthefano Eleutiríades, especialista em pré-fabricação.

Aqui, queremos destacar um modo específico de utilização de pré-fabricação em certas construções: o uso de galpões pré-fabricados. Intuímos que esse modo de uso dos galpões parte da percepção de que, funcionalmente, eles responderiam de maneira plena às necessidades da edificação e constituiriam grande redução de custo. Parecem, então, entender que aos arquitetos caberia o papel de tornar essas estruturas padronizadas mais atraentes ao projetarem as partes do programa que não necessariamente ficariam abrigadas nos galpões.

Os hangares do Aeroporto Santos Dumont (ver série fig. 6) constituem a primeira ocorrência desse tipo de operação – mesmo que esse hangar não possa ser pensado como uma estrutura pré-fabricada. A edificação é dominada por um imenso espaço para guarda das aeronaves, que se torna possível pelo uso de uma arrojada estrutura metálica, projetada por Paulo Fragoso, após grande pesquisa em construções com programas similares na Alemanha, França e Inglaterra⁸⁷. Essa estrutura é composta de “colunas” centralizadas, treliças longitudinais e consolos transversais que garantem total desimpedimento das fachadas laterais. Nessas fachadas, imensos portões deslizantes permitem a entrada dos aviões. Aos Roberto, coube o projeto das portas deslizantes, dos fechamentos da fachada posterior e a construção das áreas de apoio que conformam um edifício frontal, determinando, assim, a fachada principal. Interessante perceber que não há uma busca de criar uma forte continuidade formal entre essa construção frontal e a área de hangar propriamente dita.

As escolas do SENAI Motores⁸⁸ (ver série fig. 18), no Maracanã, Carpintaria Naval (ver série fig. 15), em Niterói, e a de Carpintaria (ver série fig. 16), em Vassouras, partem de soluções semelhantes, onde grandes galpões pré-fabricados recebem fechamentos com esquadrias elaboradas, ou são entremeados ou faceados por construções que abrigam as salas de aula e a parte administrativa das escolas que enriquecem (os Roberto provavelmente diriam “doam dignidade”) o conjunto, ao apresentarem soluções arquitetônicas extremamente plásticas.

⁸⁷ Neste sentido ver: “Os Hangares do Santos Dumont”. Revista Arquitetura e Urbanismo. Maio e Junho de 1938; p. 132-140.

⁸⁸ No caso do SENAI Motores, constroem um bloco frontal com 5 pavimentos e pouco profundo, que abriga as partes administrativas e as salas de aulas. Atrás desse bloco desenvolvem-se enormes galpões pré-fabricados que abrigam as oficinas-escola.

O melhor exemplo desse modo de operação seria a edificação SOTREQ-Carterpillar, na Avenida Brasil. Nesse conjunto – que abrigaria uma companhia importadora de tratores – se articulam três blocos interligados dentro de um terreno de forma triangular. A implantação dos blocos, ao invés de ser organizada a partir da lateral do triângulo voltada para a Avenida Brasil, segue a direção de uma das outras face do terreno, fazendo com que todos os blocos se apresentem em posição oblíqua à frente do terreno – resultando numa composição extremamente movimentada e que não se entrega rapidamente ao entendimento (ver série fig. 10). A divisão dos blocos obedece à distribuição das diversas funções a serem atendidas. O primeiro, localizado na parte posterior do terreno e formado por dois grandes galpões pré-fabricados – unidos lateralmente por uma passarela que atravessava uma área aberta constituída entre os dois galpões⁸⁹ –, abriga as oficinas de conserto e venda de peças; no segundo, mais frontal e com dimensões bem menores, também formado por um galpão pré-fabricado, localizam-se os escritórios administrativos; no último, situado entre os dois outros blocos, fica a sala de exposições e os escritórios de venda.

O galpão intermediário, executado em estruturas pré-fabricadas de madeira, muito comuns na época (ver fig. 10L), submete todos os demais por suas dimensões e por receber um tratamento diferenciado. Tal diferenciação começa pelo não fechamento de suas empenas laterais e de sua fachada. Ao invés de fechamentos, parece se constituir unicamente de sua cobertura, composta de treliças contínuas que não se apoiam em pilares laterais ortogonais, mas completam o arco até o solo, descarregando sua carga em pilares inclinados de concreto (ver fig. 10G e 10H). Tornando esse galpão ainda mais atraente, constroem um segundo piso recuado, com fechamentos em esquadrias de alumínio e vidro, que abriga uma cafeteria e escritórios de venda. O acesso a esse segundo piso acontece através de uma escada helicoidal, em concreto, externa ao galpão, levando o passante, através de uma passarela que atravessa a cobertura, a um espaço projetado sobre a área de exposição (ver fig. 10F).

⁸⁹ Posteriormente, com o crescimento da importadora, esse espaço entre os dois galpões foi fechado, transformando-se em um terceiro galpão.

A composição se completa com a criação de partes ou adição de componentes que refinam a crueza, ou escondem a condição de pré-fabricação dos galpões. O bloco mais frontal, o dos escritórios, recebe em sua fachada lateral *brise-soleils* mais altos que suas paredes, executados em placas de telhas onduladas, pintados originalmente em ocre, que praticamente o ocultam (ver fig. 10E). O bloco posterior de oficinas recebe uma marquise com pilares inclinados (uma espécie de pergolado com a intenção de controlarem a incidência da luz solar) e portas imensas que alternam áreas envidraçadas com outras compostas de venezianas, dando um efeito quadriculado muito impactante para essas esquadrias (ver fig. 10I, 10J e 10K).

4.C.5.3

Edifícios residenciais: conforto e circulações “inventivas”

Enquanto nos edifícios comerciais vemos a busca de uma atualização dos processos de circulação interna nas edificações, procurando sempre adotar soluções próprias ou já testadas que permitissem a otimização de fluxos sem perda de área útil – mesmo quando levando a extremos questões de mercado, como no caso do edifício Marquês do Herval⁹⁰ –, e nos edifícios industriais percebemos uma intenção de estabelecer um valor para tais atividades, através de uma arquitetura extremamente funcional e atraente, nos edifícios residenciais notamos a existência de um caráter anacrônico que surge ao lidarem com a questão da distribuição interna das construções. Esse anacronismo se apresenta sob duas vertentes que se comunicam: a primeira é a manutenção de uma divisão extremamente hierarquizada entre os sistemas de circulação para os moradores e aqueles voltados para os empregados, ratificando resquícios sociais vindos de nosso passado escravocrata; a segunda é a dificuldade em atualizar a articulação desses sistemas, parecendo se apoiarem em soluções já ultrapassadas que apresentam problemas de difícil solução.

⁹⁰ Nessa edificação, para conseguirem dotar o prédio de um grande número de lojas, projetam um subsolo onde se localiza a entrada principal. Tal estratégia permitiu não só a liberação quase plena do andar ao nível das avenidas, como criou uma galeria subterrânea cuja clientela estava garantida pelos usuários do grande edifício (ver fig. 19G).

Obviamente, como tudo que envolve o escritório MMM Roberto, os edifícios residenciais respondem às demandas do mercado: implantação, ocupação e público-alvo, visando uma boa relação de custo econômico.

A implantação predominante é a mesma que vemos nos edifícios comerciais, ou seja, ocupa-se a máxima área permitida pela legislação – tanto no que concerne aos percentuais de área construída, quanto aos percentuais de uso do solo – sem romper com a massa edificada da quadra urbana. Determinada a ocupação máxima, propõem, então, unidades residenciais que, geralmente, são bastante confortáveis e parecem recusar a tendência à redução de áreas úteis internas que começava a se perceber na cidade frente ao crescente adensamento. Obviamente, a opção por construir unidades com áreas mais generosas deveria responder a algum equacionamento custo-benefício que interessava aos empreendedores. Intuímos que tal relação estivesse conectada com o surgimento de uma classe média que entendia os edifícios modernos como um diferencial de *status* ou de maior adequação à vida contemporânea, estando, portanto, disposta a pagar mais por tais diferenciações.

No entanto, a manutenção de uma implantação que se conformava usando as caixas das ruas como limitadores da volumetria e a necessidade de estabelecerem uma relação entre área útil de cada unidade e área total edificada que fosse vantajosa para o investidor e atraente para os compradores, os levam a organizações confusas das circulações internas. Respondendo ao jogo de aproveitamento máximo dos espaços e da constituição de dois sistemas necessariamente distintos (“social e serviço”), “inventam” organizações mirabolantes, por vezes até malsucedidas, que comprometem tanto as circulações, elas próprias, quanto às unidades residenciais que compõem tais edifícios.

A recusa em adotar um partido de monobloco centralizado no terreno – no qual o equacionamento do sistema de circulação ocorreria, em geral, ocupando-se a área mais central do volume a ser construído, permitindo que todas as faces da edificação pudessem servir de ventilação e iluminação para os apartamentos – os leva à manutenção de soluções onde prismas internos de ventilação e iluminação são criados para permitir um maior número de

apartamentos. Tais prismas, por vezes, são ladeados por áreas de circulação de serviço “avarandadas”, repetindo uma organização muito comum nos edifícios das décadas de 1920 e 1930, no Rio de Janeiro. Tal solução parece estabelecer uma continuidade com a lógica de distribuição dos cortiços e hospedarias do início do século XX, que continuou nas primeiras grandes construções burguesas residenciais, como propôs Lilian F. Vaz (VAZ, 2002) (ver figuras 23A, 23B), e foi a mesma utilizada pelos Roberto ao projetarem o edifício Morro de Santo Antônio – sua primeira experiência com edificações multifamiliares (ver série fig. 5). Nesse projeto, especificamente, tal solução se mostrou adequada. Afinal, a edificação buscava equacionar um grande número de apartamentos destinados a aluguel para um público de baixo poder aquisitivo, num terreno muito profundo, típico da ocupação colonial do centro da cidade. Porém, nos demais casos, os projetos eram voltados para um público de classe média e classe média alta e os terrenos não apresentavam problemas dimensionais graves. Fica assim visível que a escolha de implantações mais tradicionais, que mantinham a volumetria das quadras, ou respondia a já falada dificuldade em lidar com a ideia de *box*, ou era uma questão de poética arquitetônica.

No edifício Guarabira, por exemplo, constituem uma circulação de serviço numa das faces do prisma interno onde há aberturas de janelas dos quartos de duas unidades de apartamentos – as duas unidades mais valorizadas, já que voltadas para o aterro do Flamengo. Para evitar a promiscuidade entre área de circulação e os cômodos, propõem um corredor de pé-direito baixo que se encaixa, em um nível intermediário, entre as janelas dos quartos em andares distintos. Essa “operação” só seria viável se em um andar as janelas dos quartos ficassem praticamente niveladas pelo piso interno do pavimento e, no andar de cima, as janelas sejam localizadas rentes ao teto (ver figura 22C). Ao final, quando do projeto executivo, assumiu-se um corredor aberto. No caso do Guarabira, essa ocupação determina ainda a localização de apartamentos cuja totalidade de suas janelas abre para tal prisma interno. Situação semelhante vemos no edifício João M. de Magalhães⁹¹, onde a existência de um prédio vizinho que

⁹¹ Edifício João M. de Magalhães (1954) – Rua Voluntários da Pátria, 127 – Botafogo.

apresenta uma taxa baixa de ocupação do solo e a escolha de um partido que eleva todo o edifício com a criação de um grande pilotis no nível térreo, quase que plenamente desobstruído, minimiza a claustrofobia percebida no prédio da Praia do Flamengo e no edifício Dona Fátima e Finússia – onde todas as janelas dos quartos de uma coluna de apartamentos abrem para prismas internos – algumas delas se confrontando com áreas de serviço das demais colunas (ver fig. 20D).

O Edifício Anchieta, em São Paulo, apresenta o mesmo tipo de implantação, determinando andares tipo cujas fenestrações das unidades voltadas para a parte posterior da edificação são abertas para a circulação de serviço (ver fig. 8B). Tal solução, muito comum na arquitetura carioca das primeiras décadas do século XX, pode ser vista, por exemplo, no Edifício Seabra, na Praia do Flamengo (ver fig. 23C).

No Edifício Júlio Barroso, claramente inspirado nas *unités d'habitation* de Le Corbusier (ver fig. 14H), mesmo com a definição de uma implantação que parte de blocos regulares articulados e soltos no terreno, percebe-se a imiscuição entre fenestrações e circulação de serviço. Nesse caso, a forçosa separação entre percursos de padrões e empregados é resolvida através da intercalação vertical de circulações “sociais” e “de serviço”, sendo a circulação social fechada para o exterior e iluminada por esquadrias e a de serviço, “avarandada” (ver fig. 14E e 14F). Para a circulação de serviço, abrem as janelas de um quarto – em uma cota vertical alta que impede o devassamento do interior por aqueles que passam pelo corredor – e as báculos que iluminam e ventilam banheiros, áreas de serviço e cozinhas.

O posicionamento das báculos das cozinhas é especialmente inadequado, visto que seus parapeitos são cotados pouco acima do nível do piso do corredor de serviço. Essa organização é defendida pelos arquitetos como um meio possibilitar que todos os apartamentos se voltassem para a fachada oposta às circulações, que se abre para a paisagem da Baía de Guanabara e, ao mesmo tempo, mantivessem uma ventilação cruzada. Obviamente, não questionam os aspectos sociológicos envolvidos na manutenção de tamanha distinção entre “padrões” e “empregados”, cuja dissolução poderia ter levado a uma organização

mais satisfatória do edifício. É importante destacar que o edifício Júlio Barreto foi um projeto desenvolvido para o Instituto de Previdência e Assistência dos Servidores do Estado (IPASE) e é descrito, por Maurício Roberto, como um edifício no qual o principal problema a ser solucionado era a redução de custos, para atender a uma clientela de funcionários públicos⁹².

Talvez possamos entender que essas inadequações perceptíveis em seus edifícios multifamiliares sejam produto de sua crença na potência da invenção moderna, ou em outras palavras, assumir que a tentativa de alcançar soluções mirabolantes para problemas que eles próprios criavam seja o lado negativo da “inventividade” desses arquitetos.

Nos edifícios residenciais dos Roberto, a separação entre moradores e empregados, social e de serviço, não se restringe à demarcação clara de acessos e percursos diversos. O uso de revestimentos e as dimensões estabelecem uma dura hierarquia que inferioriza as áreas destinadas aos empregados.

Tais problemas nas soluções das circulações internas não afetam, porém, a organização volumétrica e das fachadas desses edifícios. Sempre ordenadas de forma clara e precisa, constituem-se de maneiras diversas: pela articulação de planos ondulados, que diminuem a impressão de imanidade que poderia resultar da escolha de tal partido de implantação, dotando os edifícios, ao mesmo tempo, de uma característica de movimento visual, cara aos Roberto – como no caso do Edifício Guarabira (ver fig. 22A e 22B) e do Finúzia e Dona Fátima (ver fig. 20A) –; ou através de um jogo que mantém uma volumetria principal, mas que nos deixa em dúvida se trabalharam pela subtração de volumes dessa volumetria totalizante, ou se constituíram o edifício através de uma articulação de planos. O que resulta desse jogo é a formação de grelhas regulares, que transformam o edifício numa articulação planar constituída fenomenologicamente – como no Edifício Júlio Barroso (ver série fig. 14) e no João M. de Magalhães. Nas edificações multifamiliares, varandas, grelhas profundas e esquadrias de

⁹² Neste sentido, ver a entrevista concedida por Maurício onde fala especificamente desse edifício, anexada a BATISTA, Antonio Sena. **Os Irmãos Roberto** – por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade. Dissertação (mestrado), Departamento de História da PUC-Rio, 2006. p. 246-258.

venezianas e seus montantes constituem os elementos de proteção contra a incidência solar excessiva, substituindo os *brise-soleils* dominantes nos edifícios comerciais e industriais, e colaborando para a constituição de fachadas extremamente atraentes e muito bem organizadas.

4.C.6

Uma arquitetura moderna no espaço de transição

Ao longo desta breve análise de alguns aspectos da obra dos Roberto, vimos que há uma série de contradições perceptíveis na arquitetura do trio de irmãos. Algumas creditamos à necessária adaptação do escritório às condições do mercado carioca; outras, ao atraso tecnológico perceptível no país – no qual o mundo da aproximação convivia com o desejo da adoção de processos que nos levassem ao universo de precisão, usando novamente os termos de Koyré; outras, ainda, parecem surgir do próprio entendimento que o trio construiu sobre modernidade. Subjazendo a todas essas contradições, parece haver algo mais estruturante: uma convivência de dois modos de se posicionar frente à modernidade. Como se o avanço da racionalidade instrumental, ao invés de tirar de foco os antigos valores, por vezes, os fizesse ressurgir; ou, evitando-se as idealizações, como se percebêssemos que mesmo aqueles que pautavam suas ações pela implementação de uma sociedade mais moderna tinham dúvidas e resistências à planificação que o mundo racional propõe para todas as instâncias da vida.

Para além das contradições vistas ao longo desse trabalho, há na obra dos Roberto convivências de opostos que ultrapassam as questões técnicas e econômicas para se colorarem como escolhas, se não conscientes, pelo menos constantes o suficiente para se tornarem relevantes. Tais posicionamentos aparecem em diferentes aspectos das edificações. No entanto, focaremos aqui em dois deles: a persistência do uso de materiais que trafegam entre a matéria e a industrialização e a dificuldade em tornar plenamente permeáveis os interiores das edificações, em sua relação com a cidade que as circundam.

4.C.6.1

Entre a matéria e o material

Desde a ABI, é notória a busca de uma convivência entre revestimentos que apontem para o natural e outros que indiquem os avanços tecnológicos, ou seja, o material industrializado. Tal relação constitui-se totalmente exteriorizada em seu primeiro edifício. A caixa limítrofe da edificação, toda feita em concreto (ver fig. 1J e 1K), recebe um revestimento em mármore travertino que é avizinhado a chapas de aço polido, usadas na demarcação da entrada dos elevadores, e à translucidez dos tijolos de vidro, que apontam o centro da fachada principal na altura do 9º andar. Nessa construção, os interiores, acusando ainda fortes características do movimento *art déco*, apresentam uma profusão de painéis em madeira que, inicialmente, revestiam todas as paredes das circulações internas.

A ABI constitui, porém, uma exceção ao apresentar a convivência de materiais muito texturizados e materiais modernos em suas fachadas. A regra, a partir dos projetos seguintes, parece ser a criação de uma oposição entre materiais externos bastante atualizados, ou, no mínimo, com uma aparência que denote certa neutralidade moderna⁹³ – como no caso dos edifícios residenciais que recebem, em geral, emboçamentos e pintura – e interiores que guardam uma atmosfera estranhamente luxuosa e “quente”, como se estabelecendo uma conotação de certo valor distinto daquele que se mostra na modernidade das fachadas.

Tal antagonismo se apresenta nos lambris e nos tacos de madeira de lei que revestem pisos e paredes centrais dos pavimentos tipo (ver fig. 7 I) e nos mármore italianos do saguão de entrada do edifício do IRB, que se opõem ao seu exterior rigoroso, no qual se destacam painéis de alumínio, fibrocimento e vidro. Situação semelhante ocorre no Edifício Marquês do Herval, cujas fachadas constituídas de vidro, alumínio (nas esquadrias e nos *brise-soleils*), fibrocimento e pastilhas de Vidrotil em cores fortes, contrastam com corredores, nos andares tipo, revestidos totalmente por painéis de madeira, formando desenhos de quadrados

⁹³ Vale destacar o uso recorrente de mármore branco polido revestindo pilares e pequenos trechos de fachada. O tratamento que tais materiais recebem e a escolha de pedras que não apresentem veios ou quaisquer outras irregularidades parecem ser resultado do desejo de tal material não traga texturizações para o exterior das edificações.

em *boiserie* (ver fig. 19F). Nesse edifício, o piso das salas comerciais repete o taco de madeira usado no IRB. Vale destacar, igualmente, o contraste entre as fachadas coloridas do Júlio Barroso e o piso de taco utilizado nos imensos corredores sociais. Oposições semelhantes são percebidas no Edifício Seguradoras, onde os *halls* de elevadores nos andares tipo apresentavam paredes e pisos revestidos em mármore italianos, contrastando com fechamentos externos constituídos por vidro, alumínio e pastilhas⁹⁴, sobre as quais os famosos “painéis de comando” – os *brise-soleils* – giravam.

É inegável a durabilidade apresentada pelos mármore e madeiras que em sua maioria foram mantidos nas construções até os dias de hoje⁹⁵. Mas, ao mesmo tempo, o uso desses materiais nem sempre pode ser justificado por sua qualidade. O caso dos pisos de tacos de madeira é especialmente revelador. Apesar da possibilidade de serem submetidos a processos de renovação (através de lixamentos e aplicação de resinas ou ceras), tais pisos não se adaptam a locais que apresentam trânsito constante de pessoas. Salas e andares comerciais (como ocorre no IRB e no Marquês do Herval) e circulações internas de edifícios (como visto nos corredores sociais do Júlio Barroso) deveriam receber pisos mais práticos e menos sujeitos a desgastes. Poderíamos justificar tais escolhas pela quase inexistência de materiais de construção modernos de qualidade naquele momento no país. No entanto, nos mesmos edifícios onde ocorre o uso de tais revestimentos que transitam entre a matéria e o material, vemos a existência de materiais cerâmicos em outras partes das edificações, revestindo pisos e paredes, mostrando-se mais práticos, modernos e adequados.

Tomando como referência o pensamento antropológico de Claude Lévi-Strauss sobre as metamorfoses da matéria, há indubitavelmente uma mudança de

⁹⁴ No caso do Seguradoras, vale destacar, também, que o saguão de entrada do edifício, originalmente aberto para a rua, recebia pedras portuguesas como revestimento de piso, uma clara intenção de fazer uma continuidade entre a calçada e o interior do prédio.

⁹⁵ Os mármore italianos dos *halls* de elevadores do Ed. Seguradoras foram substituídos por diversos outros materiais, restando, no momento, somente 2 andares com o revestimento original; os pisos em tacos de madeira do IRB estão sendo, lentamente, substituídos por pisos de porcelanato polido.

domínio, de campo (*domain shift*)⁹⁶, que se estabeleceria ao se transformar calcário bruto em placas regulares de mármore, ou troncos de madeira em tacos ou painéis. Se a matéria bruta pertence ao campo da natureza, depois de trabalhada ela se torna parte do campo da cultura. Afastada da sua condição natural, planificada em chapas, régua ou tacos, poderíamos sugerir, até mesmo, que com sua colocação organizada através da repetição, tais revestimentos perderiam parte de seu valor específico. No entanto, a matéria permanece ali como conteúdo, especialmente quando confrontada com o material (industrializado); seus veios e a irregularidade de sua composição, por exemplo, nos remetem, inevitavelmente, à sua origem natural, ou pelo menos, se contrapõem ao mutismo do material industrial, reportando-se, portanto, a uma arquitetura que ainda constituía certa mutualidade com a natureza.

Se analisarmos essa questão tendo o “Princípio do Revestimento”, de Adolf Loos (LOOS, 1898), como referência, percebemos que não há qualquer intenção de criar imitações de materiais ou sucedâneos de sistemas construtivos nesse uso de revestimentos naturais. Obviamente, configura-se como uma ação moderna. Porém, não estamos propondo que queriam criar um falso clima de sofisticação ou personalização dos acabamentos; o uso desses revestimentos parece expor um desejo de estabelecer a permanência de certa nobreza. Obviamente, “nobre” não é um adjetivo plenamente adequado às ideias modernas.

Nesse sentido, é significativo perceber a adjetivação geralmente usada pelos Roberto para qualificar suas edificações e tais materiais: honesto, nobre e digno. Honestidade, nobreza e dignidade são atributos de qualidades éticas humanas que, ao serem usados para distinguir construções e materiais, apontam para uma preocupação dos próprios arquitetos em manter tais valores válidos e em destaque. O que sugerimos, aqui, não é que a presença de tais revestimentos resultasse de um anacronismo ou não entendimento das questões modernas, mas sim, que a arquitetura desse escritório (e não somente a deles) se estabelece num lugar de transição. O homem moderno, a que essa arquitetura se reporta, se movimenta entre valores anteriores e valores modernos, fazendo-nos lembrar,

⁹⁶ Essa referência à obra de Claude Lévi-Strauss foi retirada do capítulo *Material Consciousness* de Sennett. SENNETT, Richard. *The Craftsman*. London: Penguin Books, 2008.

até certo ponto, da poética do próprio Adolf Loos, na qual conviviam exteriores modernos rígidos e nus com interiores que apresentam texturizações intensas. Parece haver um posicionamento negativo ao caráter utópico e ao valor de plena originalidade que as teorias da modernidade arquitetônica pregavam, explicitado na permanência e certo apego ao que o passado ofereceria de bom. Com certeza, a *tábula rasa* é inumana.

4.C.6.2

A relação interior e exterior

Na arquitetura moderna percebemos certo predomínio da configuração de espacialidades fluidas entre interior e exterior, proveniente das construções constituídas através da articulação de planos. A individualização entre estrutura e fechamentos foi um dos fatores que permitiu a liberdade de conformação do espaço, levando as paredes a serem entendidas como planos livres. Tal predomínio não tem, no entanto, uma relação causal com a separação entre estrutura e paredes⁹⁷. Talvez seja mais preciso creditar a constância da composição planar à abstração desejada pelos arquitetos modernos, em oposição à estereotomia anterior, ainda simbolicamente conectada com a natureza. Para alcançar a desejada abstração, os vários componentes arquitetônicos são separados em planos – paredes, tetos, pisos, entre outros – para voltar a juntá-los através de uma organização arbitrária, buscando-se eliminar a separação topológica entre interior e exterior, alcançando uma continuidade espacial.

A obra do escritório MMM Roberto não escapa a esse predomínio planar. No entanto, o que acusamos é a perceptível relutância em estabelecer continuidades plenas entre interiores e exteriores, que permitiriam o surgimento de grande permeabilidade visual nas edificações. Ou seja, a questão que colocamos é o tratamento da separação entre interior e exterior, determinada pela abertura de vãos, sua localização, dimensionamentos e artifícios de proteção, que parecem evitar, sempre que possível, o estabelecimento de grandes áreas de transparência literal.

⁹⁷ Os primeiros exemplos de tais organizações planares – as casas de Frank Lloyd Wright das primeiras décadas do século XX e a casa Schröder de Rietveld, de 1924 – mantinham concordantes, quando não portantes, paredes e estrutura.

Ao analisarmos as principais edificações do escritório, vemos que permeabilidades visuais plenas ocorrem muito raramente⁹⁸. Em quase todos os edifícios recorrem a fenestrações, resultantes de rasgos nos planos das fachadas ou do estabelecimento das próprias esquadrias como planos específicos, limitadas à altura padronizada de parapeitos de janelas. Há pouquíssimas ocorrências de esquadrias que se configuram como uma face completa de um cômodo ou como um rasgo numa face que se estenderia do piso ao teto. Mesmo quando da utilização do fechamento de toda uma fachada em esquadrias – o que deveria configurar as denominadas *curtain walls* – surge a alternância entre vidros e painéis foscos (em fibrocimento, no caso do IRB, e em placas revestidas em pastilhas, no Marquês do Herval⁹⁹). Em outros momentos, planos transparentes são protegidos (ou seja, recuados das linhas de fachada) por varandas profundas que garantem privacidade ao usuário (como no Edifício Dona Fátima e Finússia, no Júlio Barroso, no Edifício da Liga Contra a Tuberculose e, até mesmo, no Edifício da ABI).

Além disso, percebemos a alternância, em andares distintos, entre planos formados em sua totalidade por esquadrias e vidro (em geral alguns poucos andares mais elevados) e o surgimento de planos opacos que se erguem até a altura dos parapeitos (como na fachada voltada para a Rua República do Peru, nos Edifícios Dona Fátima e Finússia). Sem esquecer que os famosos *brise-soleils* tanto protegem dos excessos de insolação, quanto se configuram como barreiras visuais entre o interior e o exterior dos edifícios¹⁰⁰. Desde os exemplos mais extremos, como a ABI (que recebeu o apelido de Fortaleza do Silêncio), até mesmo à possível mobilidade das aletas dos *brise-soleils* do edifício Marquês do

⁹⁸ Transparências totalizantes determinadas por rasgos acontecem somente em três edificações: na fachada do edifício Seguradoras, voltada para a Rua Araújo Porto Alegre; um trecho da fachada do IRB, voltado para a Avenida Marechal Câmara; e as interrupções dos planos de fechamento que definem as aberturas das salas do edifício Guarabira, nos apartamentos voltados para a Praia do Flamengo. Há que se destacar que tal recusa à transparência literal não ocorre nos edifícios voltados para o ensino (o SENAI Motores é o melhor exemplo), tampouco naqueles voltados para atividade de comércio varejista (como a SOTREQ – afinal é um *show-room*) e no Aeroporto Santos Dumont (onde grandes aberturas constituem uma ampla continuidade entre pista de pouso, interior do aeroporto e jardim frontal).

⁹⁹ Na fachada em *curtain wall* do Edifício Marques do Herval está localizada, inclusive, uma “coluna” de banheiros, o que obrigou a uma operação de “disfarce” do problema (ver fig. 19G).

¹⁰⁰ Tanto criadas pelo bloqueio que as aletas permitem, quanto pela área de sombra que projetam.

Herval e do Seguradoras, nota-se como tais elementos podem ser pensados tanto como filtros de luminosidade, quanto como filtros de permeabilidade visual.

Não estamos descartando a resposta óbvia de que tal controle da permeabilidade visual das edificações resultaria de demandas mercadológicas. Afinal, transparências plenas representavam custos elevados e exigiriam do usuário um posicionamento extremamente moderno – a exposição das atividades internas dos dormitórios de uma residência é, até os dias de hoje, dificilmente aceita. Mas, tal proposição não daria conta de explicar o porquê da presença de trechos opacos na fachada do IRB, por exemplo, a partir da qual, nos andares mais altos, se avistaria a baía de Guanabara com o Pão de Açúcar ao fundo – fato celebrado pelos arquitetos em seus croquis (ver figura 7O e 7P). O alegado controle da luminosidade, tampouco faz sentido, visto que tal fachada é voltada para o Sul. O desejo de criar certa privacidade não justificaria igualmente a existência da dupla proteção – varanda com *brise-soleils* – que acontece tanto na ABI (ver série fig. 1), quanto no Edifício da Liga da Tuberculose, cujos os *brise-soleils* jamais foram instalados (ver fig. 4A).

Uma comparação esclarecedora seria a contraposição dos croquis de Le Corbusier, explicando – em conferência feita no Rio de Janeiro¹⁰¹ – em 1936, a relação que a nova arquitetura moderna construiria com o exterior (ver figura 14G) e o recorte da paisagem feito pelos Roberto no edifício Júlio Barroso. No desenho do arquiteto francês há uma interpenetração total entre o interior e o exterior, onde o possível morador surge imerso na paisagem da Baía da Guanabara e relevo de entorno. No edifício Júlio Barreto, cuja situação dos apartamentos define uma vista muito semelhante àquela desenhada por Le Corbusier, não há a possibilidade de fruição da paisagem a partir do interior dos apartamentos, a não ser que se chegue às janelas ou se debruce no parapeito das varandas. Neste caso, sequer a constituição de barreiras à invasão da privacidade dos moradores se justifica. Localizado em um nível muito mais alto do que os prédios do entorno, o edifício não sofre quaisquer ameaças de olhares vizinhos.

¹⁰¹ “*Le logis, prolongment des services publics*”. Conferência realizada no Instituto Nacional de Música, em 10 de agosto de 1936. Neste sentido, ver: LE CORBUSIER. *Conférences de Rio*. Paris: Flammarion, 2006.

A relutância dos arquitetos em estabelecer transparências literais em suas edificações causa maior estranhamento se pensarmos na plena integração entre os edifícios e a cidade que acontece de maneira recorrente nos andares de acesso. Na ABI, no IRB, no Edifício Seguradoras e no Marquês do Herval, propõem uma continuidade espacial entre a calçada e o saguão dos elevadores que não apresentaria qualquer barreira para o usuário¹⁰²; nos edifícios Finússia e Dona Fátima, no Angel Ramires¹⁰³, no João M. de Magalhães, apesar de projetarem portarias fechadas para os edifícios, deixam aberto todo o restante do pilotis, estabelecendo, mesmo que de maneira menos radical, uma integração dos edifícios com a cidade em seus andares térreos¹⁰⁴.

A tentativa de manter um constante controle sobre a exposição dos interiores pode ser pensada como correlacionada à diferenciação de tratamento entre revestimentos internos e externos, acima apontada. Ou seja, há a criação de uma interioridade, mais texturizada e preservada, a qual parece subjazer a manutenção de um sentimento de proteção, ou ainda, de privacidade.

Comparando as leituras sobre os interiores burgueses feitas por Georg Simmel e Walter Benjamin, Leopoldo Waizbort propõe que os modernos precisam transformar o interior em algo que tivesse significado para eles. O interior passa a ser a marca da individualidade, que se contrapõe à indistinção que o indivíduo moderno tem quando em público. “O habitante do interior é o solitário, aquele que Simmel diz ser o habitante da cidade. Pois sua solidão é a solidão em meio à multidão. Isso lhe dá motivos para se recolher no interior, onde ele encontra o aconchego e calor que o exterior lhe nega” (WAIZBORT, 2000; p.413).

¹⁰² Dentre todos os quatro edifícios citados, somente a ABI mantém a integração plena proposta pelos arquitetos. No IRB, esquadrias de alumínio e vidro fecharam o *hall* de acesso; no Marquês do Herval, foram instaladas portas metálicas de recolhimento vertical, na entrada da rampa; no Edifício Seguradoras, portas de *blindex* separam o saguão da Rua Senador Dantas.

¹⁰³ Edifício Angel Ramires (1952) – Rua República do Peru, 72 – Copacabana.

¹⁰⁴ Infelizmente, em todos esses edifícios foram instaladas barreiras entre as calçadas e as áreas pertencentes aos condomínios (no João M. de Magalhães existem hoje dois fechamentos: um que bloqueia a visão e a passagem para o pilotis, no alinhamento da fachada, e um segundo que fecha o limite frontal do terreno). Compostas geralmente de grades metálicas, tais fechamentos comprometem gravemente a proposta inicial dos arquitetos.

Podemos, então, intuir que também na arquitetura dos Roberto esse desejo de garantir privacidade e proteção se estabelece frente ao avanço da racionalidade moderna, que determina, para a vida pública, um caráter duramente objetivo. Se por um lado percebem e apostam nas melhorias que a modernidade poderia significar, por outro, entendem que as transformações sociais e tecnológicas determinam igualmente perdas e ameaças. A transição de um mundo ainda pleno de irracionalidades para um universo de razão é tão promissora quanto amedrontadora – especialmente para aqueles que não conseguiram estabelecer uma aderência plena às ideologias socialistas, ficando, portanto, à margem da proteção que os idealismos trazem. Para estes, a modernidade tanto representava a possibilidade de uma sociedade mais justa, quanto desmontava os antigos laços de proteção. Numa sociedade onde a racionalidade instrumental comanda, não há mais garantias fixas, somente o estabelecimento de uma lógica competitiva absolutamente impessoal.

Equacionam tais divergências, permitindo, mesmo que inconscientemente, a convivência de todas essas contradições – especialmente o paralelismo entre o desejo de modernidade e o medo de certas mudanças que ela traria. Essa construção poética parece estabelecer para a sua arquitetura um lugar de transição, de conflito e tensão, que claramente constitui uma interlocução com a ideia de modernidade como um processo, sempre inacabado e em movimento, ao mesmo tempo em que aponta para um entendimento mais complexo das camadas sobrepostas e justapostas que formam essa época.

Talvez essa noção de espaço de transição, como modo de se conjugar diferentes posicionamentos sem que eles se mostrem excludentes – ou ainda que se proponha algo acabado e definitivo – possa trazer algum entendimento para as contradições perceptíveis nas obras do escritório MMM Roberto. Aproximando-nos da conceituação feita por Mikhail Bakhtin (BAKHTIN Apud GONÇALVES NETO) de espaços de limiar – que, obviamente, não configuram espaços físicos, mas, sim, poéticos –, podemos pensar que a obra dos Roberto se constitui num espaço semelhante, através de uma “ambivalência que nega e afirma

simultaneamente oposições” (Ibidem, p.2), estabelecendo-se entre polos opostos, cuja convivência só pode acontecer através da inventividade dos arquitetos.

Em resumo, propomos que a potência que as edificações desses arquitetos apresentam até hoje, com seus acertos e equívocos, resulta particularmente de suas contradições. Não é desprezível o fato de que, ao se comentar sobre tais edificações, os principais elogios recaiam, geralmente, naqueles pontos mais contraditórios e passíveis de críticas frente ao pensamento moderno.

4.D

O estabelecimento de novas exigências do mercado da construção civil e o surgimento do escritório Henrique Mindlin Arquitetos Associados

Propusemos, no primeiro capítulo, a aproximação entre Max Weber e Schumpeter para conseguirmos determinar princípios que definissem a organização do mercado moderno e o seu principal agente, o empreendedor. Compreendemos, então, que a mais importante contribuição de Schumpeter para este texto seria a percepção de que não haveria espaço no mercado capitalista para estabilizações. Contrariamente a Weber, que propunha uma competição por preço e o alcance de curtos períodos de estabilização entre concorrentes, a teoria schumpeteriana propõe que são os avanços – sejam tecnológicos, organizacionais ou mesmo de fontes de suprimento – que determinam a sobrevivência de uma empresa no mercado, constituindo o principal estratagema para o alcance de vantagens frente aos concorrentes. Em outras palavras, o processo de renovação através da inventividade, chamado por Schumpeter de *creative destruction*, poderia garantir ganhos circunstanciais muito acima daqueles realizados pelo mercado, através da introdução de produtos que, por seu caráter inovador, se colocariam como vantajosos, mesmo que seus preços fossem mais altos que os praticados pela concorrência.

Nos subcapítulos anteriores, usando como argumento exatamente sua competência em oferecer inovações rentáveis para o mercado, propusemos que a empresa MMM Roberto fosse considerada o primeiro escritório de arquitetura do

Rio de Janeiro, apesar de todas as inadequações que apresentava frente às referências teóricas que adotamos inicialmente. Agora, no entanto, apontamos que aparentemente a manutenção dessas mesmas inadequações, que haviam se mostrado úteis para sua colocação no mercado carioca e brasileiro nas décadas de 1930 a 1950, foi parte importante na decadência da empresa. Apesar da tentativa de reformulação em 1969, a permanência de valores familiares, a construção de relações pessoais dentro da empresa¹⁰⁵ (vale lembrar que, na reestruturação, o corpo principal de funcionários não foi alterado – alguns trabalhavam ali há décadas) e a manutenção de práticas ainda não plenamente racionalizadas criaram impedimentos para a reinserção dos Roberto como competidores de ponta no mercado.

Não por acaso, a busca de renovação do escritório teve como estratégia principal o estabelecimento de uma nova conformação organizacional, denominada “arquitetos associados”. Nesse momento (1969), o principal agente de reformulação do mercado carioca de arquitetura era o escritório de Henrique Mindlin, que atuava justamente através de uma conformação denominada pelos próprios participantes de *professional partnership*, ou “arquitetos associados”, como assumem em sua razão social. Tampouco, foi mera coincidência a explicitação do repúdio de Marcelo Roberto à organização de escritórios como “indústria de fazer projetos de arquitetura e urbanismo”¹⁰⁶. Contrariamente a sua concepção de arquitetura como “um fazer artesanal”, a nova organização oferecida pelo escritório Henrique Mindlin Arquitetos Associados (HMAA) buscava aproximar, o máximo possível, seu modo de operação dos procedimentos de racionalização do trabalho, determinados pela crescente implantação de modelos administrativos modernos no país.

Esse impulso modernizador, que começara com a intensificação do desenvolvimento de tipo capitalista, durante o governo de Juscelino Kubitschek,

¹⁰⁵ Fernando Henrique Cardoso propõe que as empresas de gestão familiar tinham como importante componente de seus processos administrativos a crença empresarial de que deveriam fazer da fábrica uma família, unindo operários, funcionários e patrões (CARDOSO, F. H. **Empresário Industrial e desenvolvimento econômico no Brasil**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972. p. 105).

¹⁰⁶ Ver citação na página 192.

aumentara a partir de 1968, com as medidas econômicas que reformularam a Lei de Remessas de Lucros, estimulando a instalação de empresas estrangeiras (PRADO e SÁ EARP, 2010). Assim, apesar de ainda se perceber no Brasil o predomínio de um padrão de direção de empreendimentos baseados na autoridade obtida pelo controle da propriedade – conectado, em geral, a grupos familiares –, o surgimento de empresas de economia mista e a entrada de indústrias controladas pelo capital estrangeiro forçavam, naquele momento, a “difusão de novos padrões de direção e gestão” (CARDOSO, 1972).

Assim, poderíamos intuir que a visão do surgimento dessas novas empresas, com seus novos padrões de gestão, foi um dos fatores que levaram à aposta feita pelos participantes do escritório Henrique Mindlin Arquitetos Associados, em um modo diverso de organizar suas atividades, buscando se estabelecer como fornecedores de serviços para esse nicho que surgia. Sua proposta fora tão inovadora e tão bem-sucedida que a quantidade de projetos lhes obrigara, durante a segunda metade da década de 1960, a alugar mais salas comerciais para ampliar suas instalações, enquanto a casa da Rua Visconde Silva mostrava-se excessivamente ambiciosa para a demanda do decano escritório MMM Roberto – nesse momento, já sob o nome de M Roberto.

Como veremos, confirmando a teorização de Schumpeter, o deslocamento do escritório dos Roberto em direção a certa obsolescência não ocorre por questões de custo de projeto. Nesse caso, o agente da *creative destruction* – Henrique Mindlin Arquitetos Associados – sempre fez questão de se colocar como um escritório moderno com uma gestão empresarial altamente racionalizada, o que implicava custos mais elevados e que eram cobrados por toda e qualquer ação que se desenvolvesse junto ao cliente, desde as primeiras entrevistas, estabelecendo “um sistema de cobrança por qualquer traço” (MINDLIN, José. Depoimento. In: PEREIRA, 2005; p. 144). Ou seja, demandavam para si uma posição extremamente profissional, que se diferenciava do clima de indicações e camaradagem ainda dominante no mercado de construção do Rio de Janeiro. Tampouco podemos assumir que a defasagem dos Roberto provinha de sua longa atuação no mercado, ou mesmo da faixa etária de

seu principal gerenciador. Afinal, Henrique Ephim Mindlin (1911-1971), que aqui consideramos como aquele que ocupava o papel de empresário nesse novo escritório, era 10 anos mais velho do que Maurício Roberto e resolve assumir os riscos de uma nova organização empresarial depois de quase 30 anos de atuação como arquiteto.

Mesmo percebendo a possibilidade de estarmos sendo injustos com Maurício Roberto, poderíamos propor que o que envelheceu foi seu entendimento da dinâmica do mercado moderno – se é que, em algum momento, o mérito de inovação tenha lhe pertencido. Em sua fala já citada fala¹⁰⁷, na qual culpabiliza o mercado pela ociosidade parcial de seu escritório, demonstra, no mínimo, falta de “clareza de visão”, que seria uma das características principais do empresário moderno, segundo Schumpeter. Desdobrando o que já propusemos no subcapítulo 3.C.3, podemos pensar que mais do que a estruturação familiar e a ausência de um arrojado empresário à sua frente (o que poderia ser providenciado através da contratação de um diretor/gerente), o apego ao sucesso passado – não só o sucesso do MMM Roberto, mas de toda a primeira geração de arquitetos modernos brasileiros – tenha talvez sido o motivo da suplantação de sua proposta.

Henrique Mindlin Arquitetos Associados nasce, ao contrário, do incômodo de Henrique Mindlin com a situação da arquitetura brasileira. Se em algumas de suas primeiras falas, nas décadas de 1940 e 1950, estava presente uma admiração sincera pelas inovações e soluções que a “nova arquitetura” feita no país trouxera¹⁰⁸, percebemos que rapidamente se torna um crítico consciencioso

¹⁰⁷ “Se hoje dispomos de uma certa quantidade de tempo ocioso em relação ao nosso potencial não é por nossa culpa e sim por deficiência e imperfeição do mercado de trabalho”. Declaração de Maurício Roberto em entrevista datilografada constante do acervo do escritório. Datada de dezembro de 1974. In: BATISTA, Antonio. **Os Irmãos Roberto** – por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade. Dissertação (mestrado), Departamento de História da PUC-Rio, 2006. p. 201.

¹⁰⁸ Como exemplo, podemos citar parte de sua conferência feita, em 1945, para alunos da Universidade Mackenzie: “Não se trata de nacionalismo, e sim de uma adaptação profunda à terra e ao meio. Dentro da mais completa identificação com o espírito da nossa época, sobre a base larga de liberdade espiritual, que é uma tradição da nossa cultura, ao sopro de um lirismo que é o reflexo da alma coletiva, os novos arquitetos do Brasil estão criando a arquitetura do SOL.” (MINLDIN, H. E. “*A Nova Arquitetura e o Mundo de Hoje*” – Conferência pronunciada na Escola de Engenharia Mackenzie, em 30-8-45. In: YOSHIDA, Célia et alii. Opus cit., p. 165-172).

dos excessos autorais, do espírito de “vedete”¹⁰⁹ e da ausência de um sentido social mais agudo que percebia em seus contemporâneos¹¹⁰. Propõe, então, um escritório que ultrapassasse os individualismos, o desejo de assinatura; que entendesse o projeto como “um contínuo trabalho de equipe [...] num terreno de cooperação efetiva no qual o objetivo não é a glorificação individual, e sim a obra de arquitetura” (MINDLIN, 1962 apud YOSHIDA et alii, 1975; p. 28). E essas serão as principais características desse escritório: a valorização da arquitetura enquanto obra de uma equipe e inserida em um mercado em crescente aceleração dos procedimentos racionais; onde não caberia a priorização de gostos pessoais ou de gestos autorais, mas o atendimento mais pleno e mais veloz possível das necessidades do cliente. O que daí resultava era uma arquitetura eficiente, bastante preocupada com a racionalização de seus processos e sem buscar diferenciais estéticos de grande monta. Talvez, por isso mesmo, sua obra seja pouco valorizada; quem sabe, por esse motivo, tenha sido tão negligenciada nas publicações sobre arquitetura brasileira¹¹¹.

¹⁰⁹ “Num país que tanto se cultiva, e cultua, a vedete, em que tanto se respeita a bossa [...]” Excerto do texto “*Um tranquilo purista*” em que Henrique Mindlin apresenta a obra de Álvaro Vital Brazil (MINDLIN, Henrique E. “*Um tranquilo purista*”. Revista ABA/GB, 1967. p. 9-11).

¹¹⁰ Como exemplo, podemos citar sua fala de 1968: “A arquitetura moderna adormecida, talvez, sob os louros das primeiras vitórias, em que a criação formal se integrava genuinamente na pesquisa de novas soluções técnicas, sociais, econômicas, deixou-se penetrar demais, seja dita a verdade, pelos germes de um academicismo [...]” (MINDLIN, H. E. “*Discurso de Agradecimento na Academia Brasileira de Arte*”. Revista aba/GB. Rio de Janeiro, 1968. p. 81).

¹¹¹ Além do livro de Célia Yoshida (YOSHIDA, Célia B. et alii. **Henrique Ephim Mindlin – o homem e o arquiteto**. São Paulo: Instituto Roberto Simonsen, 1975), há poucas obras publicadas nas quais constem referências significativas ao escritório Henrique Mindlin Arquitetos Associados. Como percebeu Ana Luiza Nobre (NOBRE, 2000), Henrique Mindlin não é sequer citado por Paulo Santos em seu texto “Quatro séculos de arquitetura no Brasil”, publicado pela primeira vez em 1965, na coletânea **Quatro séculos de cultura na cidade do Rio de Janeiro** (publicação da Universidade do Brasil); em “Arquitetura Contemporânea no Brasil”, de Yves Bruand (BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1982), a análise feita da obra do escritório não se mostra nada generosa, resumindo-a a uma cópia inadequada dos princípios miesianos, ressaltando que o valor de Mindlin estaria em suas obras anteriores; na coletânea de textos sobre a arquitetura moderna brasileira, de Alberto Xavier, Henrique Mindlin foi ignorado (XAVIER, Alberto. **Depoimentos de uma geração – arquitetura moderna brasileira**. São Paulo, Cosac Naify, 2003), apesar de ter uma produção textual interessante; no livro de Hugo Segawa (SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: EDUSP, 1998), o escritório tampouco é citado, ficando as poucas referências a Mindlin restritas ao seu livro “Arquitetura Moderna no Brasil”; Lauro Cavalcanti, apesar de ter participado escrevendo a introdução do livro de Mindlin, em sua republicação em 1995, reserva ao arquiteto uma única referência em seu catálogo “Quando o Brasil era Moderno”, mostrando a residência Hime, projeto de 1949 (CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era Moderno – Guia de arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001); na publicação inglesa “*Brazil’s Modern Architecture*”, o Edifício Avenida Central merece a única citação e foto dentre toda a obra do

4.D.1

A formação do escritório Henrique Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos Associados

O escritório HMAA surge da reunião paulatina de arquitetos em torno da figura de Henrique Mindlin. De espírito empresarial e “catalisador”¹¹² das potencialidades individuais, o arquiteto, ao longo de quase uma década, constrói a equipe que dará origem à organização de *professional partnership*, inovadora no mercado carioca.

O escritório é oficialmente estabelecido em 1964, assumindo o nome de Henrique Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos Associados Sociedade Civil Ltda. Além de Mindlin e Palanti, os arquitetos Marc Fondoukas, Walmir Amaral e Walter Morrison participavam da empresa. A constituição de uma empresa de arquitetos cuja atividade única era o desenvolvimento de projetos se torna, desde o início, um diferencial frente ao já descrito predomínio, no mercado de construção civil da cidade, de atuações de arquitetos autônomos ou organizados em pequenos ateliês, ou, ainda, no polo oposto, constituindo empresas construtoras. Segundo Walmir Amaral¹¹³, até mesmo a façção do contrato social da empresa se tornou problemática, visto não existir nenhum caso que lhes servisse de modelo. Os advogados sugeriram, então, a constituição de uma construtora, o que foi recusado. A solução surgiu através da formação profissional do sócio escocês, Morrison, que propôs o desenvolvimento de um contrato usando como referência aqueles que lhe haviam sido ensinados em suas disciplinas de administração de

escritório (ANDREOLI, E.; FORTY, A. (Org.). *Brazil's Modern Architecture*. London: Phaidon Press, 2004); no recente “Brasil: arquiteturas após 1950” (BASTOS, Maria Alice J. e ZEIN, Ruth V. **Brasil: arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010), o escritório não é citado, sendo feitas duas referências ao livro de Mindlin e uma referência a sua participação no concurso de Brasília. A produção acadêmica dedicou a Mindlin e ao escritório três trabalhos recentes: a dissertação de Marcel Pereira (PEREIRA, Marcel Cadaval. **Henrique Ephim Mindlin: o caminho de uma expressão**. Dissertação (mestrado). PROARQ/FAU/UFRJ, 2005); Ana Luiza de Souza Nobre o incluí como um dos seus objetos de estudo em sua tese (NOBRE, Ana Luiza de Souza. **Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-70)**. Tese (doutorado), Departamento de História da PUC-RIO, 2008); e uma monografia de Guilherme G. Vieira (VIEIRA, Guilherme G. **O Arquiteto Henrique Ephim Mindlin e o Edifício Avenida Central**. Monografia de conclusão do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura – Dep. História. PUC-Rio). Em periódicos, vale destacar o texto de Ana Luiza Nobre sobre Henrique Mindlin, na série Profissão: arquiteto, publicada pela revista “AU” (NOBRE, Ana Luiza de Souza. “Profissão: arquiteto – Henrique Mindlin”. Série Documento. Revista AU, São Paulo, nº 90, jun./jul. 2000).

¹¹² A qualificação de Mindlin como um catalisador foi feita por Pedro Augusto Vasques Franco, em depoimento ao autor em 26 de abril de 2011.

¹¹³ Em depoimento dos arquitetos Walmir L. Amaral e Pedro Augusto V. Franco, em 26 de abril de 2011, no escritório Henrique Mindlin Arquitetos Associados.

empresas e economia – componentes obrigatórios da grade acadêmica da faculdade de arquitetura que cursara em Londres.

Esse episódio demonstra que o escritório tinha como um dos principais trunfos a diversificação de origem de seus sócios, cuja formação em arquitetura em instituições bastante diversas e experiências acumuladas de cada um somavam para configurar um conjunto polifônico, porém, bastante integrado e racionalmente direcionado. Mark Demetre Fondoukas (1913-1983) era grego, formado em Paris e, desde sua graduação, interessava-se por pesquisa de novas técnicas e materiais. O mais novo dentre eles, Walmir Lima Amaral (n.1931), formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, estagiara no Departamento de Habitação Popular da Prefeitura do Distrito Federal, atuando sob o comando de Affonso Eduardo Reidy e Carmem Portinho. Posteriormente, trabalhara em algumas construtoras da cidade até ser convidado por Samuel Levy, então arquiteto chefe da empresa de Henrique Mindlin, para se juntar a eles, em 1954. Walter Lawson Morrison (1926-2003), como dito, era escocês, formado em arquitetura, em Londres. Viajara para o Brasil, no início da década de 1960, respondendo a um anúncio que pedia arquitetos que falassem inglês para atuar junto à construção da Sede do *Bank of London*, em São Paulo, projeto de Mindlin e Palanti. Sua capacidade organizacional, que impressionara Henrique Mindlin desde o começo de sua participação na obra na capital paulista, rendeu-lhe o convite para continuar trabalhando na crescente equipe. E foi exatamente tal competência de organização dentro de parâmetros modernos que lhe fez assumir, quando da formação do escritório, em 1964, o comando de toda a parte administrativa.

Para falarmos dos antecedentes de Mindlin e de Palanti e da associação constituída pelos dois, em 1954, abriremos subitens específicos.

4.D.1.1

A trajetória de Henrique Mindlin

Graduado em 1931, dentro do espírito politécnico da Escola de Engenharia Mackenzie, em São Paulo, Henrique Mindlin começa a atuar como arquiteto projetando residências na capital paulista. Trabalhando como autônomo

e tendo como endereço a rua Dr. Veiga Filho nº 567, constrói pelo menos seis residências¹¹⁴ e uma edificação de sete pavimentos, o Edifício Santarém¹¹⁵, entre a sua graduação e a mudança para o Rio de Janeiro, cuja data provável é 1942¹¹⁶. A maioria dessas construções apresenta fortes influências do *art déco*, ou parece constituir um diálogo com a matriz vernácula, como no caso da residência Gross – definida como uma “casa de campo” – cuja textura dos tijolos aparentes pintados, esquadrias com vidros quadriculados e funcionamento em guilhotina e os avarandados de telhas cerâmicas remetem a tradições construtivas do período colonial (ver figs. 25A e 25B).

O retorno ao início da carreira de Mindlin não se justifica, portanto, por tais construções – especialmente quando comparadas com as obras de Warchavchik¹¹⁷ e com o edifício Esther¹¹⁸, de Vital Brazil, feitos nesse mesmo período na capital paulista. No entanto, sua participação como colaborador da revista “Acrópole” parece apontar para uma conscientização de valores modernos bem mais aprofundada do que a demonstrada nas construções que consegue realizar. Nas páginas de diferentes números, entre 1939 e 1942, vemos não somente suas principais obras publicadas, mas podemos também perceber certas peculiaridades na representação de seus projetos e em suas preocupações enquanto arquiteto.

¹¹⁴ Residência G. Haberkamp (1938) – Rua Dr. João Pinheiro, 646 – São Paulo; Residência Gross (1938) – Sumaré – São Paulo; Residência Maestro Souza Lima (1939) – Rua Itápolis, 128 – São Paulo; Residência Carlos de Barros (1939) – Rua Itápolis, 138 – São Paulo; Residência (1939) – Rua Santa Adelaide, 5 – São Paulo; Residência (1940) – Praça Lucayas, 146 – São Paulo.

¹¹⁵ Edifício Santarém (1940) – Rua Barão de Campinas – Centro – São Paulo.

¹¹⁶ Célia Yoshida e Marcel Cadaval Pereira apontam em seus trabalhos a data de 1942 para a mudança de Mindlin para o Rio de Janeiro. No entanto, na publicação “*Brazil Builds*”, de 1943, o endereço comercial de Mindlin ainda consta como a Rua Dr. Veiga Filho. Como complicadores temos a informação que a sede da Comissão de Mobilização Econômica, para a qual Mindlin trabalharia entre 1942 e 1944, era em São Paulo, mas tivemos acesso a uma carta escrita em 17 de janeiro de 1944, em que ele se diz saudosos de seu apartamento sobre o mar de Copacabana.

¹¹⁷ Uma boa comparação seria a casa da Rua Itápolis, 119 – vizinha àquelas construídas por Mindlin. Os aspectos formais da casa de Warchavchik, objeto da famosa exposição de 1930, demonstram um nível de abstração bastante elevado em sua concepção. A partir de uma forma cúbica principal, articulam-se planos ortogonais que, se expandindo para todo o terreno a partir da valorização dos muros de arrimo, organizam visualmente a construção (nesse sentido ver LIRA, José. **Warchavchic** – fraturas da vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 195).

¹¹⁸ Trinta anos depois, escrevendo sobre o arquiteto Vital Brazil, Mindlin assume que a inauguração do Edifício Esther (projeto de 1936), na Praça da República, em São Paulo, fora um “estouro” – ou seja, algo que havia, no mínimo, lhe impressionado bastante (MINDLIN, Henrique. “*Um tranquilo Purista*”. Revista ABGB – 1968. p. 9-11).

Uma dessas peculiaridades é constatada na representação gráfica das casas de Mindlin, que são mostradas com detalhes construtivos (casa para o Sr. Haberkamp, “Acrópole”, nº 1, maio de 1938; Casa de Campo – Dr. Erich Gross, “Acrópole”, nº 12, abril de 1939) e, no caso da residência Haberkamp, sua representação, ao invés das habituais plantas baixas, é feita através de perspectivas isométricas que são acompanhadas por uma escala gráfica, permitindo ao leitor mensurar os diferentes ambientes da residência (ver figs. 24C, 24D e 25B). Valorizamos esses pontos frente à constatação de que esse não era o padrão de representação gráfica das poucas revistas brasileiras de arquitetura da época e, sequer, da própria “Acrópole”: quando da publicação de projetos de outros arquitetos, em geral, não havia detalhamentos e, tampouco, a representação em perspectiva isométrica. Sendo Mindlin um dos arquitetos participantes da organização do periódico, podemos concluir que tal diferenciação respondia ao seu desejo. Ou em outras palavras, podemos deduzir que havia uma preocupação do arquiteto em demonstrar sua competência técnica e um novo modo de se fazer arquitetura, em que o pensamento construtivo acompanhava e ilustrava a racionalidade técnica das soluções encontradas para cada caso¹¹⁹. É igualmente interessante perceber o uso da representação em perspectiva isométrica, muito comum nos escritórios americanos, rara, porém, nos projetos brasileiros.

As matérias que escreveu nesse período para a revista são também merecedoras de atenção. A primeira, “Organização racional da cozinha”, foi publicada no mesmo número que expunha a casa de campo do Dr. Erich Gross (“Acrópole”, nº 12, abril de 1939, p. 19-21), propondo-se a ser uma defesa dos processos racionalistas de organização a partir da explicitação das soluções adotadas na referida casa. Aproximando-se dos estudos diagramáticos de fluxos, comuns principalmente nas obras teóricas dos arquitetos germânicos e nas publicações americanas, o autor defende disposições ideais para cada equipamento componente de uma cozinha em função de prováveis sequências de uso (ver fig. 25C, 25D e 25E). Esse tipo de estudo estava claramente ligado às

¹¹⁹ Vale ressaltar, aqui, a semelhança do que ocorreria um ano depois com a publicação da matéria “O Edifício da ABI”, na revista carioca revista “Arquitetura e Urbanismo” (Rio de Janeiro, set./dez. 1940. p. 260-278).

teorias de organização científica do trabalho, que propunham para os arquitetos o papel de distribuir os diferentes ambientes de cada construção e seus principais equipamentos e mobiliário, respondendo a preceitos racionalistas de rendimento. No entanto, apesar de podermos intuir certo compromisso ideológico de Mindlin com os ideais tayloristas, diferentemente dos estudos europeus que buscavam alcançar células mínimas para cada atividade, a cozinha usada como exemplo no texto é ampla. Talvez pudéssemos depositar tal despreocupação no fato de ser um projeto de uma casa de campo, logo, longe de qualquer restrição dimensional grave. Porém, como veremos, nos anos subsequentes, Henrique Mindlin recusará explicitamente o pensamento europeu do *existenzminimum*, mesmo quando tratando de projetos residenciais populares.

Nesse texto sobre a organização da cozinha, Mindlin cita como referências bibliográficas o livro do professor alemão Ernst Neufert, “*Bauentwurfslehre*”¹²⁰, e as publicações de institutos americanos de economia doméstica¹²¹. Neufert¹²², aluno de Gropius na *Bauhaus* e professor de arquitetura na escola fundada por Johannes Itten, em Berlim, publicara seu livro como um manual para a arquitetura funcionalista. Sem se referir a projetos como um todo, constituiu seu conteúdo de diagramas abstratos e desenhos de relações ergonômicas focados em funções específicas. Podemos aceitar que essa publicação expõe claramente a ideologia

¹²⁰ O livro de Neufert, publicado até os dias de hoje com constantes edições atualizadas, era o principal concorrente do americano “*Architectural Graphic Standards*”, a que nos referimos no subitem 3.A. No entanto, pelo predomínio de um enfoque mais ergonômico e menos conectado com processos de standardização de uma indústria específica (a americana), o livro alemão teria alcançado maior repercussão mundial, visto que foi traduzido em 14 idiomas. Ambos são reeditados até hoje.

¹²¹ Segundo Hyungmin Pai, nas primeiras décadas do século XX, foram publicados nos Estados Unidos diversos trabalhos que pretendiam popularizar as técnicas de mensuração e regulação do movimento corporal em relação ao ambiente construído. Esses estudos que partiam de divisões laborais de Taylor eram transcritos em diagramas, sendo a cozinha um dos objetos mais constantes de estudos. “*The New Housekeeping*”, de Christine Frederick, por exemplo, tornou-se extremamente popular na sociedade americana, tendo, no entanto, pouco impacto na arquitetura feita nos EUA naquele período. Na Europa, porém, a absorção das propostas de Frederick foi bem mais rápida, “especialmente pelos arquitetos germânicos como Bruno Taut e Alexander Klein. No clima politicamente carregado da República de Weimar, o livro de Frederick foi traduzido e entusiasticamente endossado, tanto pelo movimento feminista, quanto pelos Modernistas de Berlim e Frankfurt”. PAI, Hyungmin. “*Scientific Management and the Birth of the Functional Diagram*”. In: GARCIA, Mark (Edit.). *The Diagrams of Architecture*. New Jersey: John Wiley and Sons, 2010. p. 64-79. Tradução do autor.

¹²² Informações biográficas de Neufert retiradas do *site* Neufert (www.neufert.de).

funcionalista, propondo que se pense o projeto de dentro para fora, de cada função para o todo.

Outro texto de Henrique Mindlin, desse período, importante de ser destacado é a resenha que ele constrói do livro de Sigfried Giedion “*Space, time, and architecture*”, publicada com destaque no nº 48 da “Acrópole” (abril, 1942)¹²³, sob o título de “A nova arquitetura e a vida contemporânea”. Sem a pretensão de fazer uma leitura crítica profunda do texto, Mindlin apresenta seus pontos principais, focando especialmente na concepção historicista que Giedion propunha para a arquitetura moderna, pensando-a como resultado de um processo evolucionista e, portanto, dando-lhe raízes históricas que lhe proveriam da validação necessária em suas primeiras décadas. Ele parece valorizar, nesse momento, a apresentação que Giedion faz da arquitetura moderna como “um desenvolvimento de um momento do passado, com origens bastante claras” (ROVIRA, J. Apud OLIVEIRA, F), rompendo, portanto, com a visão corrente que a colocava no papel de novidade radical¹²⁴.

Em resumo, queremos destacar a atenção sincrônica que Mindlin mantém com a produção teórica da Europa e dos Estados Unidos. Sabemos por seu irmão, José Mindlin¹²⁵, que desde a adolescência, Henrique havia sido “um leitor atento e consumidor voraz de livros”, o que era facilitado por sua fluência em seis idiomas. Os dois textos acima citados podem ser tidos como resultado de tal interesse teórico: o livro de Neufert, usado como referência no artigo de abril de 1939, havia sido lançado na Alemanha no final de 1936 e, somente 12 anos depois, seria

¹²³ O texto de Mindlin foi publicado em folhas de cor *craft*, destacando-se das demais da revista.

¹²⁴ Vale destacar que Mindlin se aproximaria significativamente do discurso de Sigfried Giedion em diversos de seus textos, desde “A nova arquitetura e o mundo de hoje”, escrito para uma conferência na Escola de Engenharia da Mackenzie, em 1945 (MINDLIN, Henrique. “A Nova Arquitetura e o mundo de hoje”. In: YOSHIDA. Opus Cit., p. 165-172), passando pelo seu livro “Arquitetura Moderna no Brasil” (Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999), e indo até a década de 1960, em texto escrito em francês, datado de 21 de abril, “Histórico da Arquitetura Brasileira” (In: YOSHIDA: Opus cit., p. 173-180) e no seu “Discurso de Agradecimento na Academia Brasileira de Arte” (Revista ABGB, 1968, p. 77-84). É importante, também, lembrar que Giedion foi o presidente do júri da I Bienal de Arte de São Paulo, em 1951, que premiaria Mindlin, por seu projeto residencial da Casa Hime (ver fig. 34A e 34B), e que foi este mesmo historiador que escreveu a introdução do livro de Mindlin, em 1956: “O Brasil e a Arquitetura Contemporânea” (GIEDION, Sigfried. “O Brasil e a Arquitetura Contemporânea”. In: MINDLIN, 1999, p. 17-18).

¹²⁵ José Mindlin creditava a Henrique parte de seu imenso prazer em colecionar livros raros, determinante de sua condição de um dos bibliógrafos do Brasil (Depoimento de José Mindlin. In: CADAVAL, Op. Cit., p. 142-146).

editado em outra língua (a primeira edição francesa é de 1948); o livro de Giedion, lançado primeiramente nos EUA, em 1941, é objeto da atenção de Mindlin quase imediatamente após o seu lançamento, visto que sua resenha é de abril de 1942. Podemos, então, indo além do seu óbvio interesse pelas questões funcionalistas da arquitetura moderna, atentar para a conexão que Mindlin mantém com a produção teórica dos germânicos e dos americanos, aventando-se a hipótese da não predominância da influência francesa, como percebemos, por exemplo, na fase inicial dos Roberto¹²⁶.

E partindo das constatações acima, podemos também propor que o descompasso entre sua produção desse período inicial e aquela feita na Europa, ou mesmo no Rio de Janeiro, respondia mais a limitações mercadológicas do que a falta de entendimento do arquiteto. Não estamos desconsiderando que, mesmo dominando certa bibliografia disponível na época, pouco ainda se sabia sobre o movimento moderno por aqui, especialmente em São Paulo. Neste sentido, talvez seja necessário lembrar que, ao contrário do que ocorria na capital federal, o mercado paulistano mostrava-se mais reticente em aceitar a visualidade moderna arquitetônica. Como afirmou José Lira, “até o final da segunda guerra, contam-se nos dedos os exemplares de arquitetura moderna construídos em São Paulo. [...] o grosso da produção contemporânea continuou a recorrer em toda cidade às soluções estilísticas em vigor” (LIRA, 2011; p.366). Tal posição reticenciosa do mercado paulista¹²⁷ pode ser tida, igualmente, como a deflagradora do foco que Mindlin deu ao caráter historicista do texto de Giedion. Afinal, tornar pública uma leitura que conecta a arquitetura moderna ao passado facilitaria o rompimento das barreiras impostas ao novo.

O projeto para o edifício do Ministério das Relações Exterior (o anexo do Itamarati) – concurso público ganho por Mindlin, em 1942 (ver fig. 28A) – nega

¹²⁶ Vale destacar que no citado texto sobre a inauguração da ABI, de 1940, as mais perceptíveis referências teóricas usadas pelos Roberto nas cartas trocadas com Herbert Moses são a explicitação dos cinco pontos da arquitetura de Le Corbusier (mesmo sem citar o arquiteto francês) e excertos de falas de Andre Luçart (ver Subitem 4.C.2, ou “O Edifício da ABI”. Revista Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, set./dez. 1940, p. 260-278.)

¹²⁷ Aqui, pretende-se que mercado tenha uma abrangência maior do que sua conceituação econômica. Afinal, como vimos através de Aron, o mercado, dentro de um espectro mais amplo, representa a sociedade. Assim, estamos afirmando que a posição reativa do mercado paulista resulta de certo provincianismo cultural existente na época na cidade de São Paulo.

uma de nossas hipóteses, mas, ao mesmo tempo, corrobora com a outra levantada logo acima. Não há como negar a influência de Le Corbusier no partido adotado nesse projeto, conectando, ao menos parcialmente, Mindlin ao pensamento arquitetônico francês¹²⁸; por outro lado, a solução apresentada, muito precisa e bem articulada, parece resultar de um processo de certa duração, no qual o arquiteto teria estudado as edificações e propostas da arquitetura moderna. A grande diferença entre a concepção arquitetônica das casas construídas entre 1938 e 1939 e o projeto do Itamarati nos indica que, talvez, a liberdade que um concurso público permite aos arquitetos tenha sido um dos principais fatores que levaram a tamanha mudança¹²⁹. Ou seja, sem as limitações que o mercado paulistano impunha, podemos propor que no projeto do Itamarati, pela primeira vez, Mindlin consegue constituir uma edificação que respondesse aos ensinamentos teóricos que vinha acumulando havia algum tempo.

Nesse sentido, é necessário localizar o Edifício Santarém (ver figura 27A), de 1940, como um momento de certo hibridismo, no qual lhe foi permitido algum nível de experimentação dos preceitos modernos. O próprio programa do edifício – um programa misto, que reunia um *showroom* de automóveis, nos dois primeiros pavimentos, com apartamentos residenciais, nos andares mais elevados – propunha uma visão moderna da vida urbana. O resultado, no entanto, parece oscilar entre uma modernidade arquitetônica que demonstra ainda certa rigidez e simetria nos andares do *showroom* e resquícios do *art déco* nos andares superiores. Essa construção garantiria a Mindlin a participação no livro “*Brazil Builds*”(GOODWIN, P. 1943), em que aparece juntamente com uma das suas residências projetadas em 1939, no bairro do Pacaembu. A aproximação com

¹²⁸ Em defesa de nossa primeira hipótese, de uma maior conexão de Mindlin com o pensamento germânico e americano, podemos reforçá-la através da nossa segunda hipótese, que coloca o arquiteto em direta submissão ao mercado. Assim, podemos intuir que, apesar da alegada liberdade que um concurso permite aos arquitetos, haveria sempre uma expectativa do júri em relação a certo tipo de arquitetura predominante nos círculos onde o certame estaria acontecendo. Nesse caso, devemos lembrar que o Rio de Janeiro de 1942 estava bastante surpreso e contente com a repercussão que a arquitetura local, de clara influência lecorbuseriana, começava a alcançar a nível mundial.

¹²⁹ Na mais pessimista das hipóteses, podemos pensar que Mindlin era, até aquele momento, um arquiteto eclético, que tinha a arquitetura moderna como parte de sua cartilha de estilos.

Philip Goodwin, editor do catálogo e curador da exposição realizada no MOMA, lhe renderia, como veremos, frutos futuros.

Segundo Cadaval Pereira, o agravamento das tensões da Segunda Guerra Mundial teria sido o principal motivo da não execução do projeto vencedor do Ministério das Relações Exteriores (PEREIRA, 2005). Porém, o contato de Mindlin com a equipe do Itamarati resultaria, não somente em futuras encomendas de trabalhos de arquitetura¹³⁰, como também, e mais importante como experiência, no convite para ser assistente especial do coordenador de Mobilização Econômica do Setor de Construções Cíveis, cargo no qual permaneceu até 1944 (YOSHIDA et alii, 1975).

A Coordenação de Mobilização Econômica (CME) era um dos órgãos de planejamento formados, entre 1934 e 1944, como conselhos técnicos¹³¹, que tinham atribuições de alcance nacional e se inseriam na política modernizadora que começou no Estado Novo. Esse processo de modernização se constitui através da assunção de uma “função estruturante” do Estado, que passou a desempenhar um papel decisivo no processo de implementação de princípios capitalistas (ANASTASIA, 2012). Reaproximando-nos da teorização de Max Weber, podemos assumir que tais conselhos técnicos configuravam o surgimento de uma burocracia racional no país que, segundo Carlos Lessa, “era formada por profissionais portadores de conhecimento técnico, (agindo) como formuladores e gestores de políticas públicas específicas.” (LESSA, C. “A Preeminência Profissional e o Estado Brasileiro: dos Juristas aos Economistas” In: PRIORI,

¹³⁰ Em 1944, Mindlin reforma o Torreão da Ala Direita do Palácio do Itamarati e projeta uma pérgula para os jardins; ainda no mesmo ano, faz o projeto de reforma de três pavimentos do edifício ocupado pela Caixa de Ferroviários da E. F. Central do Brasil, pertencente ao Ministério das Relações Exteriores. Em 1945, desenvolve projeto para adaptação do Palácio Tiradentes para Conferência de Chanceleres e recebe a incumbência de criar novos fechamentos para terrenos do Itamarati que haviam sido parcialmente desapropriados. Em 1952, ressurgiu a intenção de se construir um novo edifício para o Ministério das Relações Exteriores e Mindlin recebe a encomenda de atualizar seu projeto de 1942. Esse edifício tampouco foi construído, visto a retomada da antiga ideia de se transferir a capital federal para o interior do país (ver fig. 28B).

¹³¹ Os demais conselhos criados foram o Conselho Federal do Comércio Exterior (1934); o Conselho Nacional do Petróleo (1940); o Conselho Técnico de Economia e Finanças (1937); o Departamento Administrativo do Serviço Público (1937); o Conselho Nacional de Política Industrial e Comercial (1944); a Comissão de Planejamento Econômico (1944); a Carteira de Crédito Agrícola e Industrial (1937); a Carteira de Exportação e Importação do Banco do Brasil (1941) – nesse sentido ver Bielschowsky (1996).

2000: p. 337). Partindo-se do entendimento de que não se alcançaria uma arrancada do processo de modernização capitalista no país sem o estabelecimento de uma diversificação do aparato produtivo, e que tal diversificação e ampliação dos processos de industrialização não ocorreriam sem a intervenção do Estado, esses conselhos se tornam os principais instrumentos da ação regulatória exercida pelo governo. De acordo com Ricardo Bielschowsky,

“[...] essas numerosas agências de planejamento geral e setorial dificilmente poderiam deixar de constituir-se, naquela fase de transição para o capitalismo industrial, em núcleos de reflexão coletiva sobre a problemática do desenvolvimento nacional. Nelas reunia-se uma elite emergente de técnicos e militares” (BIELCHOWSKY, 1996; p.258).

A CME foi criada, em 1942, especificamente para planejar as atividades econômicas durante o período da Segunda Guerra. Tendo como funções principais o controle de exportações e importações de matérias-primas, produtos manufaturados e semimanufaturados, atendendo às demandas das Forças Armadas, do serviço público e da nação em geral. Além disso, lhe competia a coordenação dos transportes em território nacional e para o exterior e o planejamento, direção e fiscalização do racionamento de combustível e energia (ANASTASIA, 2012).

Com sede em São Paulo, a CME era formada principalmente por técnicos provenientes da Escola Politécnica e do Instituto de Pesquisas Tecnológicas, possuindo 12 Coordenações Setoriais¹³², das quais destacamos os Setores de Construção Civil, onde Mindlin atuou, e o Setor de Produção Industrial, que foi responsável por um trabalho de racionalização e controle da indústria básica do país. Apesar de não termos depoimentos de Mindlin especificamente sobre sua participação junto ao Setor da Construção Civil, seria razoável creditar à experiência que viveu participando dessa “elite técnica”, de formação politécnica ou militar, alguma parte de sua crença nos processos racionalistas que se tornaria cada vez mais perceptível em seu discurso e em sua ação como arquiteto.

¹³² As demais coordenações setoriais eram: Combustíveis e Energia; Transportes Terrestres; Transportes Marítimos; Produção Mineral; Produção Agrícola; Comércio Exterior; Produção Industrial; Preços; Abastecimento; Comércio Interno; Construção Civil; Órgãos especiais (ANASTASIA, 2012).

Vale ressaltar que, *designado* para o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), uma das coordenações setoriais do CME, Mindlin provavelmente teria se aproximado de Álvaro Vital Brazil – ou pelo menos de sua obra na Amazônia –, que nesse momento chefiava o Departamento de Engenharia¹³³. Ao SEMTA cabia viabilizar a chegada de mão de obra do nordeste até as áreas de seringais, frente à impossibilidade de utilização do transporte marítimo, que estava submetido ao bloqueio naval Alemão. O deslocamento dos “soldados da borracha” passa então a ser feito “ora em trens, ora em caminhões adaptados”. Utilizando materiais da região, Vital Brazil, projeta abrigos, denominados de “pousos”, para pernoite a cada 300 ou 400 quilômetros (CONDURU, 2000, p. 76). Como percebeu Ana Luiza Nobre, havia nessas construções um interessante embate entre a condição natural dos troncos e galhos utilizados na estrutura e a rigidez que o projeto lhes impunha, através de uma implantação pavilhonar e uma modulação plena (NOBRE, 2008, p. 181). É interessante destacar a absoluta racionalidade do projeto que tinha a modulação de sua estrutura determinada pelo tamanho das redes que os seringueiros usavam para dormir.

O período em que participou do SEMTA, é percebido por Mindlin como parte de um esforço mundial contra a opressão que o nazi-fascismo representava – uma posição de “guerra total” que teria no planejamento racional seu principal aliado. O Brasil, segundo ele, ocuparia uma posição de destaque visto possuir “quase todas as matérias-primas estratégicas de que necessitam as indústrias bélicas das nações unidas.” A ação do SEMTA, recrutando e transportando 50 mil homens, “vencendo-se todos os obstáculos e transpondo-se todos os empecilhos”, era apenas uma parte da colaboração brasileira, que ocorria, em sentido mais amplo, em cada fábrica de onde saíam produtos “relevantes no estado de guerra”. Confiante na organização racional da sociedade mundial, propõe que esse esforço

¹³³ Tal aproximação fica no campo da conjectura, visto não termos chegado a nenhuma documentação que comprovasse tal encontro e sequer em seu texto “Um tranquilo purista” (MINDLIN, H. “Um tranquilo purista”. Revista ABGB – 1968. p. 9-11), onde Mindlin faz uma crítica extremamente elogiosa ao trabalho de Vital Brazil, há qualquer referência a essa experiência conjunta ou às construções desenvolvidas para o SEMTA.

deveria continuar após a guerra para reerguer os países afetados e “suster a tremenda ameaça de fome que pesa sobre o mundo de amanhã.”¹³⁴

Obviamente, sua origem judaica era componente desse grande entusiasmo que Mindlin demonstrava com a ação coordenada do que ele chama “nações unidas”, assim como não podemos negar que seu pensamento participava de uma grande onda otimista que o Estado brasileiro vivia nesse momento, em relação à possibilidade de uma parceria contínua com os Estados Unidos.

No entanto, sua adesão aos preceitos racionalistas era muito profunda e não circunstancial, como demonstra o fato de que tal entusiasmo se prolongaria por quase duas décadas após a guerra, numa aposta de que o Brasil poderia ocupar um papel relevante na conformação de uma nova organização mundial, determinado pelo espraiamento da racionalização em nossa sociedade.

Sua confiança nos processos racionais é imensa:

“Só a previsão realista do futuro, para aplicação das medidas que sejam indicadas, poderá apontar o caminho para que se salve o mundo da miséria [...]. Em outras palavras, não se pode mais fugir à planificação e ao planejamento total, integral – a curto prazo, a prazo médio, a longo prazo – e em todos os níveis de atividade e de ambientação do indivíduo e do grupo humano” (MINDLIN, H. Depoimento In: YOSHIDA et alii, 1975; p.13).

Sendo, portanto, o planejamento a única maneira de retornar o mundo à ordem.

Desde os anos de atuação no SEMTA, Mindlin demonstra, porém, sua preocupação com a ameaça que o planejamento envolveria ao se tornar excessivamente idealista e abstrato e esquecer a vida diária do homem. Ou seja, se não conseguimos perceber em Henrique Mindlin posicionamentos políticos claros – seu irmão José diria que ele era apolítico, que se posicionava como um técnico¹³⁵, e sua fala acima aponta certa reserva a ideologias utopistas – podemos afirmar que o bem-estar do homem alcançável através da racionalidade era seu principal guia.

¹³⁴ Todas as citações do parágrafo retiradas de MINDLIN, Henrique. “A frente interna na Guerra Total”. Texto datilografado, sem data, constante do acervo pessoal de Kátia Mindlin.

¹³⁵ “Ele não tinha preocupação política, não era a favor, nem contra; ele era um técnico” – depoimento de José Mindlin a Marcel Cadaval Pereira (PEREIRA, opus cit., p. 144).

Tal posicionamento, claramente humanista, e sua confiança no papel do Brasil frente a uma nova fase do mundo moderno, que ora se afirmava, parecem ter sido muito reforçados por sua experimentação do esforço norte-americano, durante a Segunda Guerra.

Em 1943, Henrique Mindlin é chamado a participar como consultor do *National Housing Agency*, a convite do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*. Sua ida aos Estados Unidos foi, provavelmente, favorecida pela crescente notoriedade da arquitetura moderna brasileira¹³⁶, pela política de boa vizinhança estabelecida pelo governo de Franklin Roosevelt, e devido a sua atuação na CME.

Ele chega a Nova York em 1º de julho de 1943, retornando 8 meses depois, fascinado pelo “extraordinário desenvolvimento da civilização americana em todos os setores onde a técnica pode ser empregada em benefício da humanidade.”¹³⁷ Desembarcando em pleno “esforço americano de guerra”, impressiona-se com o envolvimento de todas as camadas da população e com a eficiente e gigantesca operação governamental para viabilizar a produção necessária de material bélico sem se descuidar de questões internas, como os problemas habitacionais graves que viviam. Conhece de perto a construção de grandes complexos habitacionais, voltando sua atenção tanto para as dimensões de tais obras, quanto para as questões técnicas envolvidas. Como membro da NHA, tem acesso privilegiado a projetos, a laboratórios de pesquisa, a áreas industriais e, até mesmo, a arquitetos e eventos de arquitetura. Segundo Ana Luiza Nobre, Mindlin conhece novos materiais e novos processos de montagem, derivados parcialmente dos desenvolvimentos tecnológicos surgidos durante a guerra,

¹³⁶ Nesse sentido, é importante lembrar que a publicação do MOMA do livro “*Brazil Builds*”, em 1943, alcançaria rapidamente uma segunda edição, em 1944, comprovando a grande repercussão da arquitetura brasileira nos EUA. Vale ressaltar que o próprio Henrique Mindlin destaca em vários de seus escritos essa valorização da arquitetura brasileira. Em um deles diz: “[...] o interesse sempre crescente pelas coisas do Brasil que se nota em toda parte; ou então, especialmente para um arquiteto, a verificação agradabilíssima do extraordinário prestígio e da repercussão das obras da nova arquitetura no Brasil – considerado em todo o país como a expressão máxima da arquitetura moderna no hemisfério ocidental” – texto datilografado em papel timbrado da CME, sem data, constante do acervo pessoal de Kátia Mindlin.

¹³⁷ Texto datilografado em papel timbrado da CME, sem data, constante do acervo pessoal de Kátia Mindlin.

destacando-se, entre eles, novos usos para o gesso, madeira compensada e várias resinas artificiais (NOBRE, 2008; p. 183).

Atravessando literalmente todo o país¹³⁸ em 8 meses, Henrique Mindlin ainda acha tempo para manter contato com os arquitetos locais que já admirava e para se aproximar de alguns que lhe são indicados por americanos conhecidos através da *National Housing Agency*. Em carta datada de agosto de 1943¹³⁹, por exemplo, o arquiteto Sidney Shelov lhe indica alguns contatos que “poderiam fazer a viagem (de Mindlin) a Nova York ainda mais interessante”; são eles os arquitetos Norman C. Fletcher e David Scholes, que trabalhavam no escritório Skidmore, Owings and Merrill (SOM); Louis McMillan e Wallace Lee, “parte de um grupo muito interessante que vive numa casa cooperativa”¹⁴⁰.

Dentre os arquitetos de maior destaque da época, segundo pesquisa de Ana Luiza Nobre, Mindlin conheceu Mies van der Rohe, Walter Gropius, Philip Johnson, Richard Neutra, Raphael Soriano e George Fred Keck (NOBRE, 2008, p. 183). Sabemos também, por suas cartas, que visitou Frank Lloyd Wright, passando fins de semana com ele; que se torna próximo do arquiteto, *designer* e editor da revista “*Architectural Forum*”, George Nelson; e que é apresentado, por Philip Goldwin, o já citado editor do catálogo *Brazil Builds*, a escritórios americanos, como o Holabird & Root & Burgee¹⁴¹.

¹³⁸ Em carta datada de janeiro de 1944, dirigida aos amigos Celina e Finn, ele descreve rapidamente o percurso que já cumprira em 7 meses de trabalho nos EUA. O roteiro descrito começa por Nova York, indo depois para Washington, Tennessee, New México, Santa Fé, Los Angeles, San Diego, San Francisco, Portland, Seattle, Denver, Colorado Springs, Chicago, Wisconsin, Detroit, Washington, New York, New Haven, Hartford, Bennington, Boston, Harvard, New York e Washington.

¹³⁹ Carta em papel timbrado do Hotel Andrew Johnson-Knoxville, assinada por Sidney Shelov e datada de 4 de agosto de 1943 (constante do acervo pessoal de Kátia Mindlin) – tradução do autor.

¹⁴⁰ É pertinente destacar que Norman Fletcher e Louis McMillan se tornariam, a partir de 1945, associados de Walter Gropius no escritório experimental *The Architects Collaborative* (TAC). Esse escritório seria descrito por Gropius como a sua tentativa de “lutar contra a influência do espírito de massa”, ao qual o trabalho em equipe se oporia, constituindo uma das “medidas protetoras” mais eficientes (GROPIUS, W. “O Artista e a Mecanização”. Revista Brasil Arquitetura Contemporânea (BAC), nº 12, 1957-1958; p. 37-38). Essa valorização do trabalho em equipes, que está presente nas fala de Gropius desde, pelo menos, a década de 1930, seria, como veremos, a base organizacional e o grande diferencial do escritório HMAA.

¹⁴¹ Como já dito, o escritório Holabird & Root & Burgee, fundado na última década do século XIX, em Chicago, sob o nome de Holabird & Root, existe até os dias de hoje, reassumindo, a partir da década de 1960, o nome original.

Vale destacar a relação de amizade e parceria que constitui com Alexander Calder, que também lhe fora apresentado por Philip Goldwin, em fevereiro de 1944. Mindlin se tornaria grande entusiasta da obra de Calder, sendo o principal responsável pela organização da exposição do artista no Edifício do Ministério da Educação e Saúde, em 1948, junto com a nascente equipe que daria origem ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (SARAIVA, 2006). Através de Mindlin, os móveis de Calder passariam a fazer parte de diversas construções modernas no Brasil e das coleções dos museus de arte moderna do Rio e de São Paulo, assim como de coleções particulares.

É importante perceber que apesar de sua crença na racionalidade e de entender os EUA como a melhor demonstração da potência benéfica da instrumentalização racional, Mindlin sustentaria que planejar seria importante, principalmente nos “países pacíficos de nosso hemisfério, se eles têm que cumprir sua missão de guardiões da civilização nesse louco século de lutas”¹⁴².

Essa ideia de um papel destacado para os países ainda em desenvolvimento, especialmente o Brasil, sobre a qual começa a falar ainda quando de sua participação no SEMTA, parece ficar mais reiterada pela visão que passa a ter do país, em contraste com a realidade norte-americana. Se por um lado ele percebe o quanto de irracionalidade ainda existe na sociedade brasileira, por outro, entende que o não estabelecimento de um predomínio dos valores racionais instrumentais nos dava certas vantagens, especialmente na ausência de um individualismo exacerbado e de uma “organização cerrada e intolerante”¹⁴³, como

¹⁴² *“Planning is sometimes a dangerous thing. It may lead the unsuspecting dreamer through abstractions and generalizations, into such thin air of theory that the reality of everyday life is forgotten in the process. But planning is also the only way we have to organize our efforts to put our house – that is, the world we live in, in order. The adaptation of environment to the best possibilities of modern life, the organization of our cities and our rural centers is an urgent need all over the world. It is needed not only in the countries devastated by the destruction of the war – it is perhaps even more needed in the peaceful countries of our hemisphere, if they are to fulfill their mission of custodians of civilization in this mad century of strife.”* Excerto de texto datilografado de Henrique Mindlin, sem título, sem data, constante do acervo pessoal de Kátia Mindlin. Tradução e grifo do autor.

¹⁴³ Nesse sentido, citamos dois exemplos de colocações de Mindlin, em relação ao individualismo americano e às barreiras que percebe em uma sociedade bastante avançada em seu processo de racionalização. “A marcha dessa ideia – o deslocamento do centro de gravidade das realizações da grande fortuna privada para a massa anônima do povo – forma o fundo de um panorama que atrai o arquiteto. Porém, não é um fundo plácido – ao contrário, conflito, pois a formação norte-

percebera entre os americanos. Em suas anotações e textos do período de retorno ao Brasil, Henrique Mindlin recorre com constância à comparação entre as condições brasileiras e americanas, construindo, em geral, um discurso que opõe o que poderíamos aprender com a experiência dos EUA – “tamanho; escala; previsão do futuro; métodos construtivos; materiais e equipamentos; circulação; conforto” – com o que lhes poderíamos ensinar – “a) tradição de arrojo espiritual e audácia individual; b) ponto de vista social e humano; c) humanismo – enciclopedismo, visão larga dos problemas”¹⁴⁴. Podemos assumir, a partir de tal contraposição, os valores a serem aprendidos pelo Brasil como aqueles que o próprio Mindlin considerou mais valiosos em sua experiência americana; e os que poderíamos ensinar aos EUA, como aqueles que ele percebia como nossos melhores valores. Logo, concluímos que Mindlin valorizava a estrutura racional capitalista americana principalmente em sua relação com a produção material; e, na sociedade brasileira, valorizava sua formação espiritual.

Em sua volta ao Brasil, passa a exercer o cargo de relator da Subcomissão de Habitação do Conselho Federal do Comércio Exterior, e a preocupação com a questão da habitação popular, apesar de não se configurar como ações projetuais – a única aproximação da questão da habitação popular seria o anteprojeto para o núcleo habitacional operário da Cidade Mannesmann, desenvolvido entre 1953 e 1954 (ver fig. 36A e 36B) –, se torna frequente em seu discurso até os anos de 1960. Para Mindlin, teríamos profissionais capacitados para resolver a questão, dependendo somente de uma posição política. Ele não culpabiliza, no entanto, somente os governos, mas assume que essa questão passaria pela necessária conscientização de toda a sociedade de sua responsabilidade coletiva, “da ideia de

americana está por demais ligada a um individualismo sem limites para aceitar logo um ponto de vista coletivo. São [...] grandes as dificuldades de toda ordem – legais (individuais, direitos adquiridos, *excess condemnation*...) [...]” (MINDLIN, Henrique. Texto manuscrito em papel timbrado da Coordenação de Mobilização Econômica, sem data, constante do acervo de Kátia Mindlin. Transcrição de Ana Luiza Nobre). “Aqui não existe a organização cerrada e intolerante dos proprietários de imóveis, dos empreiteiros e dos industriais, com o fito de se opor a qualquer colaboração do poder público nesse campo. Não existe a resistência arregimentada às inovações técnicas que se encontra, sindicalizada, por assim dizer, nas uniões trabalhistas norte-americanas. Não existe a incompreensão frequente dos objetivos das desapropriações por utilidade pública [...]” (MINDLIN, Henrique. “O problema da casa popular para o Brasil”. Texto datilografado, sem data, constante do acervo de Kátia Mindlin).

¹⁴⁴ Mindlin, Henrique. Texto manuscrito, em papel timbrado do Parque Balneário Hotel – Santos, sem data, constante do acervo de Kátia Mindlin.

justiça social de cada um de nós, especialmente daqueles que têm a sorte de morar um pouco melhor do que os outros.”¹⁴⁵ Sugere, então, que se retirasse da mão dos “especuladores” a construção de casas populares, devendo o governo subsidiar tais moradias que seriam alugadas à população de baixa renda. Recusa, porém, a ideia de “casas mínimas e conjuntos da mais monótona mediocridade, em que o indivíduo se reduz a um número [...]” (MINDLIN, H. “*A arquitetura moderna no Brasil. Passada, presente, futura*”, 1969 In: YOSHIDA et alii, 1974). Notamos, portanto, a reafirmação de seu afastamento da ideia de *existenzminimum* e seu receio de que o planejamento se afastasse da vida real do homem¹⁴⁶.

Sua atuação como arquiteto durante o restante da década de 1940 e início da década de 1950, já instalado definitivamente no Rio de Janeiro e trabalhando em salas alugadas na Avenida Nilo Peçanha, 12 – onde permaneceu até mudar para o edifício Avenida Central, em 1959 –, estaria quase sempre ligada a extensões do concurso do Itamarati¹⁴⁷, à sua própria família¹⁴⁸ e à experiência americana que vivera. Nesse sentido, manifesta-se claramente o caráter empresarial de Mindlin, que a partir de contatos estabelecidos nos Estados Unidos, consegue desdobramentos importantes, diretos e indiretos, para sua carreira profissional. Aqueles mais facilmente detectáveis são o papel de agente¹⁴⁹ de Alexander Calder, posição que lhe poria em contato com importantes figuras da sociedade carioca; nos anos de 1960, a obtenção através de George Nelson – então diretor da empresa americana Herman Miller – da representação da linha de mobiliário *Action Office*, que passa a ser fabricada em São Paulo por um parente

¹⁴⁵ MINDLIN, Henrique. Texto datilografado em fichas, sem data, constante do acervo de Kátia Mindlin.

¹⁴⁶ Parece, então, se estabelecer certa contradição no discurso de Mindlin: se o que tínhamos a oferecer aos americanos seria nossa ampla visão humanista, a ausência de um sentido coletivo, que ele aponta na questão da habitação popular, não se estabeleceria como um paradoxo? Afinal, não seria somente a racionalização de nossos processos materiais que precisaríamos importar? Ou, ao elogiar e destacar nossa ampla visão humanista, Mindlin estava se referindo, especificamente, aos arquitetos modernos brasileiros?

¹⁴⁷ Como já dito anteriormente, Mindlin recebe uma série de encomendas de trabalhos a partir de sua premiação no concurso do Novo Ministério das Relações Exteriores, em 1942.

¹⁴⁸ Seu irmão Romeu Mindlin, constitui uma construtora em São Paulo e lhe encomenda uma série de projetos: duas residências (em 1944); um edifício na Avenida Ipiranga, esquina com Rua dos Andradas (em 1945); um edifício de apartamentos, na Rua Santo Amaro, s/nº, no Guarujá, e um prédio de escritórios na Rua do Ouvidor esquina com Largo do Riachuelo, em São Paulo (ambos em 1946) – listagem obtida em PEREIRA (2005).

¹⁴⁹ Termo usado por Alexander Rower, Diretor da *Calder Foundation* (SARAIVA, Roberta. **Calder no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 9).

de Mindlin de sobrenome Tepermann¹⁵⁰ (visto que não conseguiam mobiliário adequado no país para equipar os prédios projetados pelo escritório); e, principalmente, sua indicação pelo escritório americano Holabird & Root & Burgee para desenvolver projetos de hotéis para a recém-fundada Companhia de Hotéis Turistas do Brasil.

Se, nesse período de 1944 a 1952, percebemos que pouco concretizou de obras de arquitetura de valor significativo – talvez a construção mais interessante seja o Edifício Três Leões¹⁵¹, de 1945 (ver figura 31A) – por outro lado, podemos acompanhar, através dos projetos desenvolvidos para a rede de hotéis Pan-América (em 1944 e 1945), um constante aprofundamento nas questões do programa do hotel moderno, que daria origem a sua tese “O Grande Hotel: notas sobre a evolução de um programa”, defendida junto à Faculdade Nacional de Arquitetura em 1962, para a Cátedra de Grandes Composições de Arquitetura (MINDLIN, “O Grande Hotel”, 1962). O programa de grandes hotéis se tornaria uma das especialidades do escritório. Nesse período percebemos, igualmente, uma aproximação das pesquisas americanas sobre a tipologia de grandes edifícios em altura, que se desdobraria, não somente em projetos e construções, mas também em uma segunda tese, esta de livre docência: “Prumadas de circulação em edifícios altos” (MINDLIN, “Primadas”, 1962). A aproximação com os estudos americanos dos edifícios em altura é facilmente detectável ao compararmos o projeto do Centro de Clínicas, de 1944 (ver fig. 29A) – onde há uma clara interlocução com as obras de matriz lecorbuseriana já construídas na cidade, como a ABI e o Ministério da Educação e Saúde –, e o projeto para o Hotel Pan-América, na Praia Vermelha (ver fig. 32A, 32B e 32C). Neste projeto, apesar de constituir as fachadas do hotel com certa intensidade plástica, que o aproximaria das pesquisas de Le Corbusier, não há o uso *brise-soleils*, dominantes na arquitetura carioca da época, como recurso de proteção à insolação. Em seu lugar surgem, em uma fachada, varandas profundas e, na oposta, a disposição dos quartos em “espinha de peixe”, que permite a abertura das janelas tanto para a

¹⁵⁰ Informação prestada em entrevista com os arquitetos Walmir L. Amaral e Pedro Augusto V. Franco, em 26 de abril de 2011, no escritório Henrique Mindlin Arquitetos Associados.

¹⁵¹ Edifício Três Leões – Avenida São João, 1086 – São Paulo.

paisagem da Baía de Guanabara, quanto para a melhor insolação (PEREIRA, 2005, p. 66). A não “incorporação de acessórios [...] à superfície arquitetônica”¹⁵², escapando, portanto, à crítica de Giulio Carlo Argan sobre os excessos plásticos da arquitetura moderna brasileira, demonstra a preocupação de Mindlin com certa economia e rigor formal.

A inicial indicação dada por Holabird & Root & Burgee para a rede de Hotéis Pan-América desdobra-se, em 1953, em um convite para uma parceria: o projeto do Hotel Copan (ver série de figuras 35), que seria construído para a mesma rede em São Paulo, a ser administrado pela *Intercontinental Corporation*, que como explica Mindlin, fazia parte de uma tendência de especialização por *know-how* na qual as antigas cadeias de hotéis “se transformaram em cadeias de administração e gerência, praticamente desligadas da propriedade do hotel em si, cuidando apenas de sua eficiente direção” (MINDLIN, “O Grande Hotel”, 1962; p.12). Mesmo que o hotel não tenha sido construído, apostamos que aqui, nesse momento, se intensifica o processo de profissionalização de toda a equipe que trabalha com Mindlin. A intensa troca de experiências com o escritório americano e o alto nível de profissionalização da rede *Intercontinental Corporation* foram decisivos na configuração do escritório que, apesar de ser formalizado, como já dito, somente em 1964 se estabelece a partir dessa experiência e da associação com Giancarlo Palanti, constituída em 1954.

4.D.1.2

A associação com Giancarlo Palanti

Mindlin mantivera estreita relação com o mercado de São Paulo, mesmo após sua mudança para o Rio de Janeiro e consequente instalação de sua empresa individual na cidade. Como já informamos, grande parte de seus projetos, entre 1944 e 1954, foram desenvolvidos para a capital paulista ou para outras localidades do Estado de São Paulo. O Edifício Três Leões, por exemplo, fora construído na Avenida São João e o projeto do Hotel Copan foi desenvolvido também para a região central da capital paulistana. Essa contínua conexão se

¹⁵² Trecho da crítica de Argan sobre a arquitetura brasileira (ARGAN, G. C. “Arquitetura Moderna no Brasil”. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 172).

estabelece não unicamente pelas relações que Mindlin mantém na cidade – afinal, além de ter nascido em São Paulo, toda a sua família, grande parte de seus amigos e seus primeiros clientes ali moravam –, mas também pelo grande volume de construção que ocorria na capital paulista naquela época: em 1953, por exemplo, o número de unidades licenciadas alcança quase 25 mil (CORATO, 2004). Henrique Mindlin, como bom empresário, sabia que não deveria se afastar de um mercado tão pujante. Porém, a distância de 400 km entre as duas cidades criava problemas operacionais que terminavam, provavelmente, por restringir o número de projetos assumidos em São Paulo.

Não temos informações precisas de como a sociedade com Giancarlo Palanti começou, mas sabemos de, pelo menos, duas grandes afinidades que poderiam ter aproximado os dois arquitetos. A primeira era o interesse de ambos por arte¹⁵³ e a segunda podia ser percebida na erudição que os dois cultivavam – assim como Mindlin, Palanti era poliglota e mantinha uma biblioteca com mais de 5 mil volumes. No entanto, se pensarmos no posicionamento claramente profissional de Mindlin, podemos intuir que tais afinidades não foram os fatores decisivos para a configuração da sociedade entre eles. Apostamos que o caráter moderno das principais obras de Palanti já realizadas em São Paulo, sua variada experiência, desde o período italiano, em trabalhar priorizando a organização em equipes e semelhante sentido profissional para o exercício da arquitetura devem ter sido os elos mais importantes no estabelecimento de tal parceria.

Por isso mesmo, vale destacar como esse sentido profissional é detectável na diversidade de frentes em que Palanti havia trabalhado ao longo de sua carreira. Com escritório constituído, desde a sua graduação no Politécnico de Milão, em 1929, atuara no campo editorial, contribuindo com artigos para a revista “*Domus*” e sendo um dos editores da “*Casabella*”; como arquiteto e urbanista participara de diversos concursos públicos, sendo sua equipe chamada, em 1934, para projetar um dos conjuntos habitacionais, Fabio Filze, construídos pelo *Instituto Fascista Autonomo dele Case Popolari* (IFACP), em Milão (em

¹⁵³ Assim como Mindlin fazia parte da diretoria do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Palanti era da diretoria consultiva e do clube dos amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (CORATO, 2005).

equipe com Franco Albini e Renato Camus); faz parte de grupos de estudos que buscam soluções urbanísticas para a reorganização da área metropolitana milanesa, em um projeto chamado de Milão Verde, de 1938 (com Albini, Gardella, Minoletti, Predava e Romano); desenha laboratórios e edifícios de escritórios para a empresa SAMR; projeta e constrói diversas casas, edifícios multifamiliares e lojas para a marca Helena Rubinstein.

Já no Brasil, aonde chega em 1946, dá continuidade ao seu trabalho como *designer* de móveis (já participara de diversas exposições de mobiliário na Itália), constituindo um ateliê e uma fábrica em parceria com, os também italianos, Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi – o Studio Arte Palma e a fábrica de móveis Pau Brasil; projeta diversos edifícios de pequeno porte para a família de sua noiva que já morava no país; desenha interiores e fachadas de lojas, como fizera em Milão; trabalha para pequenas e grandes construtoras paulistas, que por vezes atuavam como incorporadoras, projetando um número significativo de edificações de grande porte, dentre as quais devemos destacar o Edifício Conde Prates, de 1952, cujo projeto original foi totalmente reformado com a entrada de Palanti¹⁵⁴ na equipe (CORATO, 2004). Ou seja, talvez a maior afinidade entre Palanti e Mindlin estivesse justamente no entendimento da atividade do arquiteto como preeminente profissional. O arquiteto moderno deveria dar conta das necessidades da sociedade moderna, em toda multiplicidade de seus programas. Não por acaso, vemos, nas listagens de obras dos dois arquitetos até aquele momento, muitas coincidências de ações e tipos de programas¹⁵⁵.

Confirmando a hipótese do valor das diferentes formações e experiências de cada sócio, temos o depoimento de Walmir Amaral para Aline Corato, no qual ele atribui a Palanti grande agilidade para resolver detalhamentos e uma intimidade com estruturas metálicas, “que o possibilitava de pensar em algo diferente da tradição brasileira do concreto armado” (CORATO, 2004; p.211).

¹⁵⁴ Para maiores informações sobre a obra de Palanti, ver CORATO, 2004.

¹⁵⁵ Nesse sentido, vale destacar que Palanti não era um arquiteto de exceção em São Paulo. Na verdade, havia um número significativo de arquitetos atuantes na capital paulista que partilhavam o mesmo entendimento de uma ação mais afastada da tradição da Belas Artes e mais próxima do pensamento politécnico ou, ainda de outras origens europeias. Dentre eles, podemos citar Rino Levi, o próprio Warchavchik, Daniele Calabi, Jacques Pilon, Plínio Croce.

O escritório paulistano, que funcionava no 6º andar do edifício do IAB, na Rua Bento Freitas, não seria registrado oficialmente como uma empresa de projetos, mantendo-se como empresa individual, em nome de Palanti. Ou seja, a associação entre eles não era formalizada. Segundo Walmir Amaral, até 1963, Palanti se responsabilizava legalmente, como firma individual, por todos os projetos feitos na capital paulista, mas assumiam uma autoria conjunta. E, de acordo com depoimento da viúva de Palanti a Aline Corato, a Mindlin cabia, principalmente, a captação de projetos e parte da administração financeira (CORATO, 2004, p. 211).

A associação entre os dois arquitetos, que renderia, dentre vários, os projetos do *Bank of London* (1959), em São Paulo, e o Plano Piloto para o concurso de Brasília (1957), demonstrava a intenção de Mindlin em se organizar de uma maneira mais profissional e mais próxima daquela que ele vivenciara nos EUA – fácil aferir que quase todos os grandes escritórios americanos da época tinham filiais em diferentes cidades.

Essa sociedade informal seria englobada quando da legalização do escritório, em 1964, assumindo, como já visto, o nome de Henrique Mindlin, Giancarlo Palanti e Arquitetos Associados, e terminaria em 1966, quando Palanti resolve sair da equipe. A partir de então, o escritório passa a se chamar Henrique Mindlin Arquitetos Associados Ltda e a filial paulistana é mantida até 1971, quando do falecimento de Mindlin¹⁵⁶. Nesse período, 1966-1971, Pedro Augusto Vasques Franco (n. 1934) assume a coordenação do escritório de São Paulo. Pedro, que trabalhava com a equipe desde 1956, torna-se, com a saída de Palanti, o novo sócio.

¹⁵⁶ Segundo Pedro Augusto e Walmir Amaral, quando da morte de Mindlin, estavam sobrecarregados de projetos e precisaram repensar a estrutura do escritório frente à perda de sua principal figura articuladora. Apostam, então, que com os avanços das comunicações, conseguiriam manter o mesmo nível de atendimento aos clientes sem precisar da filial paulistana, permitindo, portanto, que Pedro Augusto retornasse ao Rio de Janeiro. Depoimentos de Pedro Augusto V. Franco e Walmir Lima Amaral ao autor, em 29 de abril de 2011.

4.D.2

O estabelecimento de um novo posicionamento no mercado

Todos os fatores vistos até aqui corroboraram para a instauração de uma mentalidade diversa, que levaria tanto a uma paulatina sistematização de procedimentos internos organizacionais e projetuais, quanto à posterior formalização de um escritório constituído de diversos sócios-arquitetos. Ou seja, a tendência a uma aproximação do rigor racionalista dos germânicos e do pragmatismo americano; a convivência com a “elite técnica” dos conselhos técnicos do Estado Novo; o entendimento do papel do arquiteto moderno como uma ação preeminentemente profissional, portanto, afastada da noção de prática artística; a experiência, em solo americano, das benesses que a técnica racional poderia prover à sociedade moderna; o contato com a estrutura organizacional do escritório americano Holabird & Root & Burgee e da *Intercontinental Corporation*; a convergência de visões sobre arquitetura e modernidade que encontra em Palanti; todos esses fatores parecem participar, em maior ou menor intensidade, da percepção de Henrique Mindlin da possibilidade de estabelecer um processo de renovação que lhes garantiria uma posição diferenciada dentro do mercado brasileiro.

Retomando a descrição que Schumpeter faz do papel do empresário moderno, como “aquele que vê como responder a necessidades não atendidas ou percebe um meio mais eficiente de fazer o que já vem sendo feito” (KAMIEN e SCHWARTZ, 1982; p.8 – livre tradução do autor), entendemos que o movimento de Mindlin, nesse momento (entre 1953 e 1964), engloba as duas articulações propostas por Schumpeter: tanto busca responder a necessidades não atendidas, quanto se propõe a estabelecer um meio mais eficiente de fazer o que já vem sendo feito. Essas duas condições se interligam e se potencializam. Assim, vemos, ao longo dessa década, a paulatina definição de um público-alvo específico para o escritório – grandes empresas estrangeiras que começavam a investir no Brasil e que aqui não encontravam serviços de arquitetura que lhes atendessem –, e a estruturação de uma nova práxis arquitetônica, que passava justamente por uma atualização, tanto em relação a uma maior aproximação do projeto de procedimentos industriais, quanto no que tangia ao porte e à velocidade de ação

do escritório. Como observou Aline Corato, a própria ideia da criação de uma empresa com duas sedes, dirigidas por dois arquitetos diferentes, que pressupunha uma organização nova do escritório de arquitetura, definindo novos padrões e formas de comunicação, convergia para a intensificação dos processos de profissionalização do fazer arquitetônico do grupo (CORATO, 2004), além de se configurar, obviamente, como um ganho de imagem frente aos clientes e um diferencial frente aos concorrentes.

A existência de uma busca específica por essa clientela estrangeira é recusada por Pedro Vasques Franco, mas assume que Mindlin não gostava de trabalhar para o que ele chamava de “especuladores imobiliários”, preferindo aceitar projetos de empresas. Segundo Pedro, o diferencial que o escritório buscava era o grande projeto, aquele que por sua dimensão de área construída e por sua complexidade não poderia ser feito sem a estruturação que somente o escritório Henrique Mindlin poderia oferecer.

Conscientemente buscado ou não, ao analisarmos a listagem de trabalhos do escritório, no período de 1954 a 1963, percebemos que, excluindo-se o Edifício Avenida Central (desenvolvido para a tal “especulação imobiliária”), a grande maioria dos projetos de maior porte é desenvolvida para empresas estrangeiras: a Sede do *The First National City Bank of New York*, em Recife (1957), a Sede do *Bank of London*, em São Paulo (1959), dois hotéis para a rede *Hilton Hotels International*, um no Rio de Janeiro e outro em Brasília (1960), um hotel da rede *Intercontinental Corporation*, também em Brasília (1960) e um edifício para *The First National City Bank of New York*, no Rio de Janeiro (1960). Além disso, surgem pequenos projetos também encomendados por clientes de origem estrangeira, como as lojas para as companhias de aviação Swissair e KLM, ambas no Rio de Janeiro (1955), a agência bancária para o *City Bank* (1961) e o edifício para a Embaixada da Austrália (1962), ambos em Brasília, e a reforma da *British School*, no Rio de Janeiro (1962).

É interessante notar, que ao contrário do escritório MMM Roberto, que evitava projetos menores, Henrique Mindlin, que também focava em obras de grande porte, talvez por sua visão extremamente profissional da ação do arquiteto

(o que se somava à necessidade de manter a grande equipe sempre ocupada), aceitava projetos o mais diversificados possível: lojas de roupas e de material de esportes, livrarias, um grande número de residências (incluindo reformas), decoração de interiores residenciais, reformas de espaços funcionais de empresas, reformas de pequenos edifícios, igrejas, sinagogas, entre outros. Vale destacar, igualmente, o seu afastamento da alçada governamental, ainda mais duro do que o perceptível no escritório dos Roberto: na administração direta, além dos já citados projetos para o Ministério das Relações Exteriores, aos quais se somará o Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza (1959), projetam um centro administrativo para a Marinha Mercante, participam do concurso para a nova sede do Senado Federal (1954) e do concurso para do Plano Piloto de Brasília (1957); na administração indireta, sua única obra é o Edifício Sede do Banco do Estado da Guanabara – BEG (1963).

Também em direção contrária ao discurso dos Roberto, que sempre negava a ideia de especialização na arquitetura, o escritório Henrique Mindlin, via o processo de estabelecimento de especializações em alguns programas, como o hotel e o edifício sede de empresa (em especial, bancos e empresas jornalísticas), como uma decorrência da própria ação profissional. Um projeto de sucesso atrairia, normalmente, outros da mesma área. Assim, os numerosos projetos para redes hoteleiras seriam derivados dos primeiros projetos que Mindlin desenvolvera para a *Intercontinental Corporation*, ainda na década de 1940, e os de sedes de empresas, das bem-sucedidas experiências do *City Bank* de Recife e do *Bank of London*, em São Paulo¹⁵⁷.

Pedro Augusto e Wlamir Amaral concordam, porém, que Mindlin tinha uma “sensibilidade especial” para tudo que viesse dos EUA. Novidades arquitetônicas e/ou construtivas, livros de teoria da arquitetura, *design* e, principalmente, amigos e clientes americanos eram acompanhados com constância e extrema atenção. As fontes mais óbvias dessa “sensibilidade” já foram analisadas, aqui, anteriormente. Há, no entanto, outro fator extremamente importante nessa valorização: a imensa carga de informações trazidas por cada

¹⁵⁷ Declarações de Pedro Vasques Melo, feitas em depoimento ao autor, no Escritório Henrique Mindlin Arquitetos Associados, em Copacabana, no dia 26 de abril de 2011.

encomenda de projeto de grande porte que o escritório recebia de empresas americanas.

Como diz Pedro Augusto, “aprendíamos com o cliente”. A extremada racionalidade burocrática das empresas americanas organizavam procedimentos, cálculos, relações entre áreas úteis e áreas totais edificadas; ou seja, tudo que pudesse informar o projeto era fornecido pela empresa contratante¹⁵⁸. Manuais técnicos e administrativos eram constituídos a partir da experiência prévia de tais empresas. Destarte, estavam definidos *a priori* os parâmetros para a escolha do terreno ideal para o empreendimento – da qual o escritório participava –, os parâmetros para seleção de arquitetos componentes da equipe, os modelos estruturais adequados ao uso que a edificação abrigaria e os módulos dimensionais ideais, a organização do projeto, qualidades desejáveis nos revestimentos e todos os demais procedimentos necessários para se alcançar um resultado que tanto fosse perfeitamente adequado ao uso – com espaços confortáveis, dispostos e dimensionados corretamente –, quanto otimizasse o rendimento financeiro da empresa. Tal acompanhamento próximo, que determinava balizamentos muito estreitos para a ação dos arquitetos, não era percebido pelo escritório como uma imposição de limitações criativas. Mas, muito pelo contrário, ficavam todos admirados com a eficiência de tais empresas e impressionados com o altíssimo nível de profissionalismo, do qual buscavam se apropriar e, sempre que possível e adequado, repassar através de seus projetos para as empresas brasileiras, em geral, ainda pouco avançadas em seus processos de organização e métodos¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Nos projetos de hotéis, por exemplo, recebiam informações detalhadas do percentual de rendimento de cada subdivisão que formava a estrutura hoteleira: quanto do movimento financeiro total cabia à locação de quartos, quanto cabia às refeições servidas em restaurantes, às refeições servidas nos quartos, às bebidas, a alugueis pagos por concessionários, e outros. Ou seja, ultrapassa-se o caráter funcional da arquitetura, introduzindo no projeto a questão administrativa do negócio.

¹⁵⁹ Nesse sentido, é interessante destacar a comparação que Pedro Augusto Franco faz entre projetos para empresas estrangeira e aqueles feitos para empresas brasileiras, até a década de 1970. No caso das muito racionalizadas empresas estrangeiras, em geral, bastavam alguns estudos para que se chegasse a um anteprojeto de consenso entre escritório e cliente. As empresas brasileiras, como não dispunham de levantamentos precisos sobre seu próprio funcionamento, demandavam tempo e um número muito maior de estudos. Pedro cita como exemplo a fábrica de cigarros da Souza Cruz (1970), construída em Uberlândia, onde foram necessários treze estudos até que se alcançasse um resultado satisfatório (Depoimento de Pedro Augusto Vasques Franco ao autor, em 26 de abril de 2011).

Em resumo, a experiência de atuar junto a empresas estrangeiras era benéfica para o escritório em diversos aspectos: além de possibilitar, pelo grande porte dos projetos, a exploração máxima de seu potencial de trabalho – condição ideal de lucro para qualquer empresa moderna –, informava-os e treinava-os dentro dos avanços organizacionais de tais empresas e, importante para uma empresa que vive do mercado, lhes dava grande visibilidade.

Sua organização e visibilidade renderam-lhes, com certeza, diversos projetos, sendo o caso mais notório o Edifício Sede do Banco do Estado da Guanabara. Pressionados por questões políticas, a administração da instituição queria construir em 2 anos uma grande sede para o banco que ajudasse a formar uma imagem favorável à gestão do governador. A comissão encarregada de erguer tal construção pensa em constituir um concurso público entre alguns escritórios que seriam selecionados e convidados. No entanto, ao visitar os espaços de trabalho dos principais arquitetos atuantes no período, chegam à conclusão que somente o escritório de Henrique Mindlin teria condições de levar a cabo, com rapidez e eficiência, tal tarefa. A ideia do concurso é então abandonada e o escritório foi contratado em termos de exceção¹⁶⁰.

Abrimos aqui um parêntese para pensarmos o livro de Mindlin em relação a essa tendência do escritório em privilegiar projetos de grande porte para empresas estrangeiras.

Como vimos, já ao projetar os primeiros hotéis Pan-América, Mindlin mantivera contato direto com esse tipo de organização extremamente racionalizada, tanto através da administradora *Intercontinental Corporation*¹⁶¹, quanto através do escritório Holabird & Root & Burgee que apesar de não participar desses projetos iniciais, provavelmente, disponibilizou suas

¹⁶⁰ Tal escolha rendeu um repúdio público do IAB ao favorecimento do escritório.

¹⁶¹ A *Intercontinental Corporation* era uma subsidiária da *Pan American Corporation* (Pan Am), companhia de aviação que, naquele momento, era líder em viagens internacionais. A constituição da *Intercontinental* tinha como objetivo estimular negócios e turismo entre os países, tendo como retorno o aumento de viagens internacionais. As primeiras aventuras da empresa foram na América do Sul e Central, estimulando a construção de hotéis no Brasil, na Venezuela, na Colômbia e em Puerto Rico, encaixando-se, igualmente, na política econômica que os Estados Unidos desenvolviam, naquele momento, em direção a uma maior parceria com a região (WHARTON, Annabel J. *Building the Cold War – Hilton International Hotels and Modern Architecture*. Chicago: the University of Chicago Press, 2001. p. 182).

experiências anteriores em hotéis para serem estudadas no Brasil. Nesse sentido, a proximidade entre o primeiro estudo feito por Mindlin para o Hotel Pan-América, na Avenida Beira-mar, na Esplanada do Castelo (ver fig. 30A) e o Hotel Statler Washington (ver fig. 30B), projetado pelo escritório americano em 1939, e inaugurado em 1943, é bastante reveladora. Logo, a importância desse mercado – o empreendedor estrangeiro –, frente ao profissionalismo que vivenciou, mostrou-se para Mindlin desde, pelo menos, 1944. Assim, podemos conjecturar se a publicação do livro “Arquitetura Moderna no Brasil”¹⁶², em 1956, não teria objetivos publicitários subjacentes. Ou seja, se a edição do livro não pretenderia, também, afirmar a boa imagem dos arquitetos brasileiros, no exterior, abalada pelas críticas recebidas entre 1953 e 1954 e, principalmente, pelo surgimento de outros centros produtores de arquitetura moderna dentro do acelerado mundo do pós-guerra.

Nesse sentido, vale destacar o texto de apresentação do 5º número da revista *Brasil Arquitetura Contemporânea*¹⁶³, de 1955, no qual Mindlin comenta as recentes críticas que a arquitetura brasileira havia recebido. Colocando-se numa posição apaziguadora, aponta igualmente para a existência de certas injustiças nos textos e para “a necessidade de nos situarmos conscientemente diante dessa crítica”. Ele pondera também que o surgimento de tal interesse crítico resultaria da formação de “um conjunto diante do qual se impõe uma atitude ao profissional que nos vê de fora [...]”, relembrando, em seguida, que até alguns anos antes, “em quase todas as pranchetas (em tantas escolas no estrangeiro) se via um exemplar de *‘Brazil Builds’*.” Ou seja, percebendo o deslizamento da arquitetura brasileira para certa posição de esquecimento ou de desmerecimento, fato que poderia influenciar indiretamente na contratação de arquitetos brasileiros, Mindlin constitui seu livro também como um catálogo propagandístico, o que explicaria a seleção extremamente variada das obras participantes.

¹⁶² Para esse texto usamos a versão em português – MINDLIN, Henrique. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN/MINC, 2000.

¹⁶³ MINDLIN, Henrique. Introdução. *Revista Brasil Arquitetura Contemporânea*. Número 5, 1955. p. 1.

Reforçando nosso argumento, devemos lembrar as críticas aos excessos formais e ao pouco comprometimento social da arquitetura moderna brasileira – detectáveis em suas falas desde 1945, presentes no próprio texto do livro e muito intensificadas na década de 1960, quando a adjetivação “Arquitetura do Sol” passa ser uma clara crítica –, que expõem certo descompasso entre Mindlin e a arquitetura que se fazia no país. Essa constatação e o fato do livro ter sido somente lançado em inglês, alemão e francês – a primeira edição brasileira foi em 1999 – corroboram com a leitura da existência de certo caráter publicitário nesse empreendimento de Mindlin.

4.D.3

A organização em equipes: otimismo racional e posicionamento democrático

Quando foi contratado como arquiteto no escritório de Henrique Mindlin, em 1954, Walmir Amaral se admirou com o tamanho e a organização que encontrou. Ocupando três grandes salas na Av. Nilo Peçanha, 12, o escritório contava, naquele momento, com 12 arquitetos e estagiários, entre eles, Anny Sirakoff, Olga Verjovesky, Rachel Prochnik, Marc Demetre Foundoukas e Samuel Levy, que era o coordenador geral do escritório, além de diversos desenhistas. Walmir se surpreendeu igualmente com a cordialidade de Mindlin e com o fácil acesso que todos tinham a ele, desde os arquitetos até os desenhistas. Apesar de ser o único que ocupava uma sala exclusiva, sua porta estava sempre aberta a qualquer funcionário que quisesse discutir problemas do escritório. Os inúmeros amigos de Mindlin apareciam com constância – entre eles o escultor Alexander Calder, quando estava no Brasil –, dando ao escritório um ambiente extremamente amistoso, apesar de já ter, nesse momento, uma sistematização organizacional bastante rigorosa, especialmente se comparada aos espaços de trabalho da maioria dos arquitetos cariocas da época.

Outra novidade, para Walmir Amaral¹⁶⁴, foi a obrigatoria legalização do vínculo entre a empresa individual de Mindlin e o funcionário: todos os que trabalhavam no escritório tinham suas carteiras profissionais “assinadas”. Ou seja,

¹⁶⁴ As declarações de Walmir, citadas neste subcapítulo foram obtidas através de depoimento feito ao autor em 26 de abril de 2011.

havia um respeito à legislação trabalhista vigente. E esse respeito aos direitos do funcionário determinava, igualmente, a existência de um livro de ponto – outra raridade nos escritórios cariocas.

Mais um diferencial era a organização de trabalho conformada através de pequenas equipes dedicadas a projetos distintos, sendo que Mindlin não participava de nenhuma delas. Na verdade, Walmir afirma que jamais viu Mindlin sentado em uma prancheta. Isso, no entanto, não quer dizer que ele reservasse para si “somente a parte de relações públicas”, “adjudicando os novos projetos contratados a equipes dentro do próprio escritório”, que seria transformado em uma “verdadeira *holding*”, como Maurício Roberto caracterizou esse “novo” tipo de escritório de arquitetura que via surgir¹⁶⁵. Diante da centralização da concepção no trio de arquitetos proprietários, como vimos ser o padrão do escritório MMM Roberto, fica fácil compreender o desconforto mostrado frente a um tipo de organização na qual todos os arquitetos participavam das reuniões iniciais para o estabelecimento dos partidos dos projetos. Nessas reuniões, comandadas por Mindlin, arquitetos com maior experiência, arquitetos novatos, estagiários e até mesmo desenhistas opinavam livremente. Na descrição de Pedro Augusto Franco, “Mindlin era um chefe de equipe que, ao invés de impor suas ideias, buscava, na participação de todos, a melhor solução. Ele agia como um catalisador que trazia à tona o que cada um poderia contribuir de melhor.”¹⁶⁶ Destarte, de forma bastante inovadora, percebemos que Mindlin não via a concepção como algo exclusivamente sua¹⁶⁷. Ou seja, a ideia de trabalho em equipe, que Mindlin já empregava na década de 1950, tinha como base a recusa do entendimento da arquitetura como expressão individual e, subjacentemente, a crença nos benefícios que a prática democrática poderia trazer.

¹⁶⁵ Entrevista de Maurício Roberto. Material datilografado, datado de 1974; constante do acervo do escritório MMM Roberto. Anexada In: BATISTA, Antonio Sena. **Os Irmãos Roberto** – por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade. Dissertação (mestrado), Departamento de História da PUC-Rio, 2006. p. 199-210.

¹⁶⁶ Depoimento de Pedro Augusto Vasques Franco ao autor, em 26 de abril de 2011.

¹⁶⁷ Nesse sentido, vale citar uma fala de Mindlin em uma conferência em Hannover, em abril de 1962: “O projeto, desde a escolha do partido até a elaboração do mínimo detalhe é o resultado de um contínuo trabalho de equipe. Isso implica em que todos os que dele participam sintam a mais completa liberdade para exprimir as suas opiniões e as suas objeções num terreno de cooperação efetiva no qual o objetivo não é a glorificação individual, e sim a obra de arquitetura.” (apud YOSHIDA, Célia. *Opus Cit.*, p. 28).

Essa aposta na equipe seria desdobrada na conformação do escritório de arquitetos associados, a partir da qual ele abre mão até mesmo da propriedade exclusiva do negócio, numa demonstração de sua firme convicção de que a arquitetura moderna não poderia prescindir tanto do trabalho em equipe, quanto de certa igualdade hierárquica. Frente à complexificação da vida moderna e, acreditava Mindlin, seu comprometimento com os avanços igualitários,

“[...] a criação de uma pessoa jurídica com características de um ‘*Professional Partnership*’ [...] é a consequência natural das responsabilidades cada vez mais amplas do arquiteto no campo técnico como no campo econômico [...]. O agrupamento de profissionais com talentos e qualificações diversas e complementares, ao permitir maior profundidade de atenção a cada setor dos trabalhos, coloca, no lugar da figura isolada, a unidade do conjunto, com evidentes vantagens em termos de potencialidade” (Excerto do memorial de formação do escritório escrito por Walter Morrison apud YOSHIDA et alii, 1974; p. 31).

Ele mantinha em suas mãos somente a captação dos projetos e sua aceitação, depois das primeiras entrevistas com o provável cliente. E a escolha dos projetos não passava necessariamente por questões financeiras. Em entrevista feita em 1958, Mindlin afirma que os arquitetos são eminentemente responsáveis, moral e espiritualmente, e não apenas vendedores de projeto. Por isso, a relação com o cliente deveria ser sempre estabelecida sobre atitudes objetivas e responsáveis: “se você sentir que não tem qualquer afinidade com seu provável cliente, então não aceite trabalhar para ele” (MINDLIN, Entrevista. DÖRY, Mary. “*Profile of Architect Henrique E. Mindlin*”, 1958, apud YOSHIDA et alii, Opus cit., p. 34).

Após a definição do partido, constituía uma equipe dentre os arquitetos da empresa para desenvolvê-lo. Os desenhistas eram chamados a participar onde se fizessem necessários, sendo que alguns eram especializados em determinada função, como no caso da escrita técnica e das hachuras que eram feitas, em todos os projetos, pelos mesmos profissionais.

As equipes eram, por vezes, complementadas pela colaboração de profissionais com especializações que escapavam ao domínio do arquiteto. Os casos mais constantes eram o do engenheiro calculista, do engenheiro de instalações, do paisagista e do *designer*. Mindlin, com sua posição extremamente

profissional e racional, achava que o escritório deveria se aperfeiçoar, cada vez mais, nas atividades pertinentes ao projeto de arquitetura, deixando a cargo de cada especialista as soluções de problemas que eles dominavam melhor que os arquitetos. Reuniões constantes com todos os participantes afinariam as diferentes visões que cada especialista teria da obra. Nesse sentido, é importante destacar que, em nenhum momento, Mindlin buscou centralizar no escritório outras atividades que não fossem o projeto de arquitetura. Ou, em outras palavras, não houve, em tempo algum, a ideia de se criar uma departamentalização através da qual pudessem oferecer serviços, como os de engenharia ou outros que participam do campo da construção. O melhor exemplo desse posicionamento, segundo Pedro Augusto Franco, estaria no *design*: apesar da exitosa experiência prévia de Palanti na área de desenvolvimento de mobiliário, o escritório nunca aceitou encomendas desse tipo, mesmo que constantemente demandado. Mas, em direção contrária, como já vimos, Mindlin busca viabilizar a importação de linhas de móveis que achavam adequadas aos projetos por eles desenvolvidos.

Porém, essa aposta na especialização não implicava uma restrição de conhecimentos para o arquiteto. Muito pelo contrário. Mindlin percebia como necessária uma formação bastante ampla frente à “quase assustadora [...] responsabilidade do arquiteto de hoje”, que “neste mundo em mudança, tem de versar, ou para cuja solução tem de se engajar ao lado de muitos outros, em campos de ação alheios e que, no entanto, atingem o seu” (MINDLIN, Henrique. “Discurso de agradecimento na Academia Brasileira de Artes”. Revista ABA/CAB, 1968; p. 81). Tal amplitude de conhecimento não pretendia tornar o arquiteto o centro das discussões ou um “diletante” – o que poderia ocorrer caso quisesse assumir os saberes de um psicólogo, um sociólogo ou um economista –, bastando-lhe, ao contrário, ter uma “consciência penetrante dos problemas com os quais aqueles especialistas trabalham.”¹⁶⁸

Para melhor entendermos as implicações da ideia de equipe e sua inserção no lugar que Mindlin propunha para a arquitetura, tomaremos uma conferência de Walter Gropius, feita em 1954, quando da Seção de Instalação do IV Congresso

¹⁶⁸ Fala de Mindlin, reproduzida em seu obituário, publicado no jornal “O Estado de São Paulo”, de 7 de julho de 1971 (apud YOSHIDA et alii, 1974; p. 37).

Brasileiro de Arquitetos, realizada no Teatro de Cultura Artística, em São Paulo, e posteriormente publicada em diversas revistas de arquitetura do país¹⁶⁹, sob o nome de “O arquiteto na sociedade industrial”.

Em sua fala, Gropius dizia perceber, naquele momento, que o campo da construção havia escapado ao domínio do arquiteto:

“Se quisermos ser honestos, temos que admitir que poucos arquitetos têm contribuído diretamente para esta grande transformação (o processo de pré-fabricação da construção) ou têm projetado as partes componentes que, todos, usamos na construção. São os engenheiros e os homens de ciência que têm sido os realizadores desse desenvolvimento [...]. Eis porque temos que acelerar nossa atividade para reconquistar o terreno perdido, treinando a nossa nova geração de arquitetos para a sua tarefa dupla: a) integrar-se na indústria construtora, tomar parte ativa no desenvolvimento e na formação de todos aqueles componentes para a construção; e b) aprender como compor bons edifícios com essas partes industrializadas” (GROPIUS, 1954. “Revista Arquitetura e Engenharia”, nº 29, Jan./fev. 1954. p. 57-60).

Gropius argumenta, ainda, que o arquiteto deveria retomar a posição central do processo construtivo, visto que seria, “por vocação, o coordenador das muitas atividades concernentes à construção” e, se estivesse pronto para as alterações necessárias, teria “a oportunidade de se tornar o Mestre Construtor.” Para o criador da *Bauhaus*, o alcance desse novo lugar para o “arquiteto do futuro” passaria por um processo de reorganização da práxis arquitetônica, na qual a integração plena da construção aos avanços organizacionais e tecnológicos modernos ocorreria através do trabalho de equipe. E, para Gropius, a ideia de equipe implicava necessariamente o desaparecimento da autoria e dos desmandos individuais.

Em outro texto, “O artista e a mecanização”, publicado originalmente no jornal berlinense “*Der Monat*” e republicado no Brasil na “Revista Brasil Arquitetura Contemporânea”, em 1958, Gropius afirma que:

“[...] a essência de uma técnica dessas (o trabalho em equipe) seria ressaltar a liberdade de iniciativa do indivíduo, em lugar de uma orientação autoritária por parte de seu chefe. As experiências feitas com trabalho de equipe ajudam a manter o indivíduo elástico e flexível, e os seus meios se adaptam

¹⁶⁹ “O arquiteto na sociedade industrial” – fala de Walter Gropius, na Seção de Abertura do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, no dia 18 de Janeiro de 1954. Publicada em “Revista Arquitetura e Engenharia”, nº 29, Jan./fev. 1954. p. 57-60. O mesmo texto foi publicado na revista “Brasil Arquitetura Contemporânea”, nº 2/3, nov./jan. 1954. p. 47-48.

provavelmente melhor às mudanças rápidas de nosso tempo [...]. Sincronizando todos os esforços individuais, a equipe pode alcançar um nível de trabalho mais alto do que aquele representado pelo trabalho somado de vários indivíduos” (GROPIUS, “O artista e a mecanização”. Revista Brasil Arquitetura Contemporânea, Rio de Janeiro, Número 12, 1957-1958).

Esse posicionamento de Gropius em defesa do trabalho em equipe, que vinha se desdobrando desde a *Bauhaus*, estava, nesse momento, contaminado por sua experiência em território americano, onde via a “influência do espírito de massa” sobrepor-se aos ideais modernos. Ele percebia o arquiteto encurralado entre o surgimento de atitudes decorativas e de “estilos coloniais”, sobrepostos a construções industrializadas, justificados como uma reação à monotonia da padronização moderna, e um uso de fato medíocre e imediatista dos procedimentos industriais, no qual restava “para o arquiteto apenas moldar planos padrão ao terreno” (Ibidem). Diante desse quadro, parecia entender como única solução não só a organização em equipe – procedimento necessariamente equalizador, visto que parte da ideia de “colaboração em lugar de uma influência autoritária” (Ibidem) –, mas, igualmente, a retomada do controle de todo o processo construtivo nas mãos do arquiteto. Esse arquiteto “Mestre Construtor” seria uma tentativa de Gropius de neutralizar tanto a ganância dos “especuladores” e o predomínio de um pragmatismo positivista dos engenheiros, quanto à tendência à volta de linguagens “populares”, resultantes da pressão da cultura de massa, e o extremado individualismo da sociedade moderna.

Aqui percebemos a confluência de Gropius e Mindlin no entendimento do potencial não autoritário da organização em equipe, assim como na percepção de que o intercâmbio de ideias não sufoca o processo criativo, pelo contrário, amplifica-o. Ambos parecem igualmente concordar com a “flexibilidade” que tal organização dá ao homem moderno, mantendo-o pronto a responder as continuamente diversas demandas da sociedade. Ou seja, nas palavras de Argan, entendem “a racionalidade como um método que permite localizar e resolver os problemas que a existência vai continuamente apresentando” (ARGAN, 2005; p.12), e que poderia ser otimizado pelo exercício democrático contínuo de negociação, que manteria sob controle os excessos de vaidade do indivíduo.

No entanto, a potência que Gropius via na arquitetura como vocacionada para coordenar todo o campo construtivo – e ainda além – não parece ser partilhada por Mindlin. Enquanto podemos intuir que Gropius lutava para manter seu projeto ideológico a salvo do grande rompimento com a *Kultur* que a sociedade de massa representava, Mindlin colocava a arquitetura dentro de um campo puramente técnico, cuja única ameaça a sua ideologia racionalista era o descontrole que o rompimento da marcha do progresso racional poderia trazer. Por privilegiar um entendimento desse caminho racional dentro de bases econômico-produtivas, a concretude do campo da construção lhe interessava mais do que objetivos utopistas. Logo, a arquitetura não centralizava hierarquicamente a construção: o proprietário, as “necessárias condições de rentabilidade econômica” (MINDLIN, “A Arquitetura Moderna no Brasil – Passada, Presente e Futura”, 1969, In: YOSHIDA et alii, 1974; p. 187) estudadas pela burocracia, o canteiro de obras, o engenheiro calculista, o engenheiro instalador, os arquitetos, enfim, todos parecem merecer de Mindlin uma relevância idêntica¹⁷⁰. Afinal, dentro da cadeia produtiva, todos eram igualmente necessários e importantes. A arquitetura seria uma das partes que compõem a produção material moderna e sua competência em alterar a sociedade estaria, principalmente, na participação eficiente no “planejamento total das atividades econômicas” dessa sociedade, garantindo “um meio de dar aos homens um quadro material para uma vida mais sã”, que incluiria os aspectos sociais, psicológicos, econômicos e “uma compreensão humana dos seus semelhantes” (MINDLIN, “A Nova Arquitetura e o mundo de hoje”, 1945 In: YOSHIDA et alii, 1974; p. 170).

Ou seja, por sua imensa crença nos processos racionais, Mindlin apostava que a maneira da arquitetura intervir positivamente na sociedade moderna seria através de sua competência em tornar ainda mais racionais seus procedimentos materiais, colaborando assim para a instauração de uma racionalidade ampla. Se quisermos procurar traços utópicos em Mindlin, os encontraremos, provavelmente, em sua relação com a noção de trabalho de equipe, que parece

¹⁷⁰ Nesse sentido, é interessante destacar a constante listagem dos participantes, quando da publicação em revistas de arquitetura de um projeto do escritório de Mindlin. Além dos arquitetos, aparecem, em geral, os nomes do engenheiro calculista, do engenheiro de instalações, do supervisor geral da construção e os principais fornecedores.

pressupor uma abrangência bem maior. Ao organizar seu escritório de maneira democrática, através do trabalho em equipe, talvez esperasse influenciar positivamente toda essa cadeia e, quiçá, toda a sociedade; não através de uma potência educacional, mas sim por sua eficiência, que garantiria que o fluxo racionalista gerasse frutos para todos.

4.D.4

Racionalizando a facção do projeto

Da década de 1950 em diante, o escritório buscou com constância aprimorar todos seus processos, procurando manter uma posição confortável no mercado carioca, apesar de ainda ser quase que exclusivo dentro do nicho de grandes projetos¹⁷¹. Vemos, assim, o escritório Henrique Mindlin Arquitetos Associados aperfeiçoar cada vez mais seus procedimentos de trabalho, entendendo que a produção moderna é resultado de um somatório de ações desenvolvidas por trabalhadores, cujo objetivo é se manter, o mais possível, dentro de princípios de padronização e standardização, e no qual o bom resultado final (a eficiência do escritório) é diretamente relacionado à qualidade da equipe participante e à intimidade que ela possui com o todo do processo. Reforça-se o entendimento de que a individualização criativa não tem poder de autoridade, dando lugar à concepção coletiva, que surge como resposta a um treinamento e à experimentação contínua de toda a equipe.

Buscando ampliar e qualificar suas instalações, em 1960, mudam-se para três salas no edifício Avenida Central, que Mindlin havia recebido como parte do pagamento do projeto desse mesmo edifício. A formalização do escritório, em 1964, resulta, como visto, da aposta num trabalho de equipe mais ampliado e sistematizado, que mostra toda sua proficiência no período entre 1959 e 1963, quando desenvolvem um grande número de projetos¹⁷². No entanto, logo após a

¹⁷¹ A percepção de Mindlin da necessidade de atualização e contínua racionalização de todos os procedimentos levaram-no, por exemplo, a frequentar, em 1970, cursos sobre a incipiente tecnologia de computação para o desenho arquitetônico, no *Massachusetts Institute of Technology* (MIT), que pretendia implantar em seu escritório nos anos subsequentes.

¹⁷² Dentre eles vale destacar o *Bank of London*, em São Paulo (1959); o Pavilhão Brasileiro da Bienal de Veneza (1959), com a participação de *Amerigo Nino Marchesin*; o Hotel Hilton, no Morro do Pasmado, no Rio de Janeiro (1960); o hotel para a *Intercontinental Corporation*, em Brasília (1960); o Hotel Hilton, também em Brasília (1960); Edifício para a TV Globo, no Jardim Botânico (1961); o edifício para a Embaixada da Austrália, em Brasília (1962); a Escola da

formalização, enfrentam uma grave crise, que incluiu problemas pessoais de Palanti e a redução brusca da demanda de projetos ¹⁷³.

A crise, porém, é rápida e, a partir de 1965, a situação se reverte. Em movimento crescente, chegam a 1968, ocupando seis salas no Edifício Avenida Central: as três próprias, no 29º andar; duas outras, alugadas no 30º andar, e uma última, alugada no 32º andar – além da filial paulistana. Nesse momento, o corpo funcional alcança 60 pessoas, entre arquitetos, estagiários, desenhistas, pessoal administrativo e de serviços gerais. O volume de trabalho era tamanho que as duas empresas de impressão que lhes prestavam serviços, as “copiadoras”, mantinham funcionários de plantão dentro do próprio escritório carioca.

A grande quantidade de trabalho, a velocidade e a complexidade que os grandes projetos demandavam, somados à dificuldade de acompanhamento, causada pela divisão do escritório em três andares distintos e uma filial a 400 km de distância, os obrigou a intensificar a sistematização de todos os procedimentos incluídos na facção dos projetos. Logo, percebem a necessidade de um recrudescimento na organização funcional do escritório, tornando-a ainda mais complexa e mais abrangente. Ou seja, passam a adotar uma metodologia racional de trabalho ainda mais ampla e rigorosa, que incluiria desde a concepção, em sua relação com a técnica construtiva e com as limitações orçamentárias impostas pelo cliente, os procedimentos de representação e o estabelecimento de um acompanhamento de todos os componentes de custo do projeto.

No que concernia à concepção projetual, essa metodologia trouxe, entre outras inovações, a constituição de um grupo de arquitetos pesquisadores – “o Butantã”, como era chamado –, que ficaria responsável pelo contínuo acompanhamento de avanços tecnológicos e de novas experimentações e teorizações – tanto no Brasil quanto em outros países onde a arquitetura moderna estivesse sendo produzida. Esse grupo, que foi originalmente formado pelos

Fundação Otávio Mangabeira, no Rio de Janeiro (1962); o Edifício Sede do Banco da Guanabara (1963), e o Conjunto Comercial Nacional – *Shopping Center* Madureira (1963), ambos no Rio de Janeiro.

¹⁷³ Para ajudar a manter o escritório nesse período, Mindlin aceita desenvolver um projeto e coordenar a obra de um empreendimento de urbanização de André Gonçalves (cunhado de Walter Moreira Salles, cliente constante de Mindlin) em Portugal – a Península de Troia. Com ele vão os arquitetos Pedro Augusto Franco e Mário Emílio.

arquitetos Cláudio Cavalcanti (n.1935), Cláudio Taulois e Sérgio Magalhães, passa a assumir parte importante nas discussões iniciais dos projetos, das quais participam agora, além do “Butantã”, somente os arquitetos “associados” e os todos chefes de equipe. Esse grupo, porém, não funcionava unicamente como um lançador de ideias, fomentando o processo de *brain-storming* inicial: centralizavam, igualmente, o contato com fornecedores, recebendo todos os catálogos e os representantes, tornando-se, portanto, a principal ligação entre o escritório e a indústria de materiais e de tecnologia da construção. Nessa função, tinham a colaboração de Mark Fondoukas, sempre extremamente conectado com as questões técnicas da construção.

Porém, antes das reuniões iniciais de definição de partido, era estabelecida a equipe que trabalharia na primeira fase, na qual, informados pelo cliente (quando esses proviam o escritório com dados previamente aferidos), ou prospectando os dados necessários para o entendimento pleno das necessidades do programa, preparavam estudos diagramáticos de fluxos e de dimensionamentos gerais que possibilitavam a definição do partido a ser adotado. Essa mesma equipe passaria, então, aos estudos do anteprojeto e, posteriormente, ao desenvolvimento do projeto executivo. Assim, contrariamente à tendência de especialização por atividade que a organização taylorista e fordista pregava, o escritório organizava-se por projeto – mantendo, portanto, a ideia de equipe. Havia, porém, muita troca de informações quando do surgimento de problemas já ocorridos anteriormente. Frente a certa prevalência de um desenvolvimento tipológico para as obras do escritório, presumimos que essa troca de informações seria realmente intensa.

A recusa em criar especializações dentre os participantes da elaboração e facção dos projetos surge do entendimento de que o treinamento de um funcionário para ocupar um lugar muito específico dentro do processo determinava certo engessamento e ciclos irregulares de atividade. O exemplo dado por Walmir Amaral foi o caso daqueles desenhistas que, ainda no escritório da Avenida Nilo Peçanha, tinham como função principal a execução de toda a escrita técnica e da grafia de hachuras, buscando garantir a padronização visual dos desenhos. A prática do escritório demonstrou que tais desenhistas por vezes

ficavam extremamente assoberbados de trabalho, por outras, ficavam ociosos. Assim, entendem que, em direção contrária à criação de atividades específicas para cada funcionário, deveriam estabelecer métodos de padronização de todas as áreas, o que permitiria maior otimização da mão de obra e maior flexibilidade na participação de cada funcionário em todo o processo.

Assim vão se conformando rotinas e padrões que, para serem formalizados, facilitando sua transmissão e uso, demandam a confecção de um caderno de normas, que recebe o nome de “O Plá”. Este caderno, que inicialmente tinha poucas páginas, quando de sua formatação nos últimos anos da década de 1960, foi recebendo acréscimos e complementações, chegando a ter, em sua versão final – antes de ser substituído pelos *softwares* de desenho arquitetônico – mais de 40 páginas (ver documento 5). Nele constavam não somente padrões de desenho (representação de tipos de linhas, convenções de marcação de corte, *designações* de movimentos em escadas, marcação do norte geográfico, processos gráficos de dimensionamento e outros), definições da escrita técnica (tipo de letra, algarismos, *designação* de esquadrias, etc.) e a organização e dimensão das pranchas (ordem dos desenhos nas diferentes pranchas, posicionamento dos desenhos, quadros de esquadrias, entre outras informações), além de procedimentos técnicos padronizados a serem adotados nos projetos (dentre eles, vale destacar, a definição das tolerâncias – folgas – para o uso do concreto armado e limites de erro aceitáveis na construção).

Formatado o caderno – ou apostila, como o escritório o chamava – a partir de todo esse processo interno de padronização, muito alimentado pelos cadernos de normas e procedimentos que recebiam dos clientes americanos¹⁷⁴, rapidamente ganha popularidade nos demais escritórios e ateliês da cidade e mesmo fora do Rio de Janeiro – Pedro Augusto se lembra de encontrar uma cópia no ateliê de um

¹⁷⁴ Walmir Amaral destaca o aprendizado que receberam durante o desenvolvimento do projeto do Hotel Sheraton (de 1966). A empresa administradora do negócio lhes remeteu cinco volumes com informações técnicas que englobavam desde estudos de ocupação do hotel e distribuição interna dos serviços, até como representar um projeto que de tão extenso exigiria a divisão de um mesmo desenho em 3 ou 4 pranchas. Da parceria com John Gisinger – engenheiro representante da rede hoteleira – surge um novo trecho de “O Plá”, onde buscam sistematizar ainda mais os procedimentos de representação dos projetos (ver trecho final do Anexo Documento 5, manuscrito). Informações retiradas de depoimento de Walmir Amaral ao autor, em 26 de abril de 2011.

arquiteto em Recife, em 1978. Tal disseminação não os incomodava: perceberam rapidamente o quão benéfica a apostila poderia ser. Afinal, antes “gastávamos quase um mês treinando os novos arquitetos e desenhistas. Quando nossa padronização, através da ampla circulação de cópias d’O Plá, tornou-se uma norma dominante, passamos a economizar com o treinamento dos novatos.”¹⁷⁵ Ou seja, apesar do restrito alcance, essa divulgação das normas do escritório se configurava como uma forma de espraçamento dos procedimentos racionais, que Mindlin tanto prezava¹⁷⁶.

A grande abrangência do caderno de normas, sua popularidade e o respeito que o escritório alcança resultam num convite para participar do grupo que estava encarregado de definir as normas técnicas de desenho de arquitetura para a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT). Walmir Amaral e Claudio Taulois aceitam inicialmente o convite, mas terminam por se afastar ao perceber que a instituição pretendia que tal serviço fosse prestado gratuitamente, apesar de ter recebido verba do governo federal para a execução da tarefa e de sua já estabelecida prática de cobrar pelas consultas às normas. Novamente, vemos aqui manifesta a posição profissional dos componentes da equipe: todo trabalho merece respeito e gratificação.

A relação com a cobrança de seus honorários era outro dado importante, não só na formação da ética profissional que guiava o escritório, mas também em sua própria organização. A avaliação dos custos estava presente em cada fase do projeto, sendo que o contrato era assinado somente após um aceite de orçamento aproximado de custos final de projeto dado ao cliente, desenvolvido a partir de experiências anteriores e cuja unidade de medida era a hora/homem trabalhada. Essa forma de cobrar por toda e qualquer atividade do escritório, “desde a primeira entrevista”, como explicitou José Mindlin, garantia maior justiça para o pagamento dos serviços (afinal, qualquer mudança que partisse da vontade do cliente gerava maior custo) e igualmente obrigava o escritório a manter um ritmo

¹⁷⁵ Depoimento de Walmir Amaral ao autor, em 26 de abril de 2011.

¹⁷⁶ Nesse sentido, vale destacar que os componentes do Henrique Mindlin Arquitetos Associados veem em sua exitosa experiência a origem de diversos outros escritórios que surgiram no Rio de Janeiro, no final da década de 1960 e na década de 1970, como o escritório Pontual Arquitetura (constituído em 1967) e Edison Musa Arquitetos (constituído em 1970).

acelerado de trabalho que poderia ser acompanhado semanalmente pelo contratante, quando do fechamento dos borderôs. Ou, em outras palavras, o sistema de cobrança pretendia ser justo para ambos os participantes: tanto o escritório se sentia respeitado, quanto ao cliente era permitido certo nível de controle sobre o processo.

Tal proximidade de acompanhamento de custos, feito através de uma sistematização concebida por Walter Morrison (responsável pela coordenação financeira e administrativa do escritório), determinava o tamanho de cada equipe e os componentes da mesma, assim como a necessária velocidade de produção. O controle preciso das horas trabalhadas em cada projeto exigiu, então, a substituição do caderno de ponto por um relógio de ponto, que possibilitava o fornecimento, para o contratante, de comprovantes de hora/homem gastas no projeto. Tamanha sistematização e controle gerou uma necessária burocratização de todas as ações do escritório: planilhas, ordens de produção e diversos outros tipos de formulários possibilitavam o acompanhamento de todos os processos internos.

A relação rigorosamente racional com a questão financeira rendeu diversas críticas ao escritório, acusado com muita constância de ser uma indústria de projetos que se interessava unicamente pelo lucro. Tal condenação os acompanhou, mesmo quando pretendiam defender todos aqueles que praticavam arquitetura de maneira mais profissional. Nesse sentido, Walmir Amaral destaca que se opuseram, em diversas oportunidades, contra a prática, comum até os dias de hoje, de instâncias do governo promoverem concursos através do IAB, sem respeitar, porém, os valores do metro quadrado construído do mercado – base de cálculo para o preço dos projetos públicos. Ou seja, fingiam estar respeitando a tabela de honorários determinada pelo IAB, no entanto, tomavam como base preços irrisórios para metro quadrado construído. Essa prática inviabilizava a participação nesses concursos, de escritórios mais organizados, atraindo somente arquitetos com baixo custo fixo ou que tomavam a prática arquitetônica como uma atividade complementar. Em uma dessas reuniões, ocorridas no IAB, quando apontavam o embuste armado para o concurso do anteprojeto da sede do BNDES,

os representantes do escritório foram praticamente expulsos da seção sob a acusação de serem “mercenários capitalistas”¹⁷⁷.

Henrique Mindlin não parecia, porém, se incomodar com as críticas. Mas, em direção oposta, frequentemente usava o tema como objeto de *blagues*. O arquiteto Hernani Freire, amigo de Mindlin, lembra, como exemplo, que durante a banca de defesa de sua tese “O Grande Hotel: notas sobre a evolução de um programa”, ao ser questionado sobre certo ponto, resolve explicá-lo através de um desenho que executaria no quadro-negro. No entanto, antes de fazê-lo, já com o giz na mão, volta-se para a audiência e diz que não sabe se conseguirá desenhar, visto não haver um contrato assinado¹⁷⁸.

4.D.5

Projetando para o homem moderno

O homem moderno, no entendimento de Mindlin, é necessariamente moldado pelo avanço da racionalidade formal. Ele o vê positivamente sem, no entanto, deixar de percebê-lo como menos cerimonioso, “mais apressado, menos próspero [...] e, infelizmente, menos sequioso de cultura” (MINDLIN, “O Grande Hotel”, 1962). Podemos inferir, portanto, que este homem moderno é uma pessoa de classe média, participante da nova sociedade de massa, usufruindo de todas as benesses que seus rendimentos, como profissional moderno, podem lhe proporcionar. A firme convicção de Mindlin que o espraiamento dos procedimentos racionais proporcionaria “um quadro material adequado” para a toda a sociedade, assumindo, assim, um caráter benéfico de instrumento para o alcance de certa igualdade social, parece permitir, em seu pensamento arquitetônico, sem grandes constrangimentos, a redução desse homem ao papel de usuário.

A ação do arquiteto nessa operação para viabilizar certa igualdade social, que viria através do oferecimento de um ambiente confortável, racionalmente pensado e, portanto, eficiente para o homem moderno, aponta para um campo ideológico próximo das ideias de Keynes, cuja concretude da vida diária faz praticamente desaparecer qualquer traço de utopia. Não parece haver em Mindlin,

¹⁷⁷ Depoimento de Walmir Lima Amaral ao autor, em 26 de abril de 2011.

¹⁷⁸ Depoimento de Hernani Freire, ao autor em conservas ao longo de 2012.

por exemplo, nenhum pesar frente ao avanço da cultura de massa, como vimos em Gropius; sua arquitetura não tem a base fincada na tradição da *Kultur*, mas no pragmatismo do pensamento politécnico. Assim, o homem pode ser reduzido a um conceito abstrato, o usuário, sem que isso se configure como um afastamento entre o projeto e a realidade, desde que, a ele seja garantido o acesso aos avanços que a racionalização pode proporcionar. Porém, apesar de apontar a questão, Mindlin não parece se preocupar com o empobrecimento vital e cultural que tal predomínio da racionalidade formal poderia trazer para sociedade como um todo. A jaula de ferro weberiana talvez fosse vista como um problema fora da área de alcance da arquitetura ou um preço a ser pago por um mundo socialmente mais justo.

Podemos entender, então, que sua crítica, existente desde a década de 1940, da redução do homem a “um número” através do planejamento, era cabível somente quando o homem era pensado dentro de quadro prioritariamente orientado a valores; quando o que estava em jogo eram os critérios a partir dos quais se pensava o ser humano – critérios esses que deveriam ser necessariamente igualitários. Significativamente, os exemplos usados por Mindlin em suas críticas à redução do homem a um dado matemático eram as poucas experiências brasileiras na área de projeto de moradias para os trabalhadores de baixa renda. O explicitado planejamento redutivo, ou extremamente abstrato, que perderia o homem como principal referência, promoveria a construção de casas mínimas, dentro de conjuntos habitacionais monótonos, que aviltariam e desagregariam a vida familiar, ao tomar como principal parâmetro o custo da construção. Segundo o arquiteto, esse tipo de solução só poderia ser sustentada pela “má fé, demagogia ou ignorância” (MINDLIN, “A habitação popular no Brasil” In: YOSHIDA et alii, 1974; p.189).

“Antes de mais nada há que haver maior identificação com a massa em cujo benefício se promove o enorme esforço de reequipar as cidades e de combater a crise habitacional. E. atualmente projeta-se para números estatísticos, para médias abstratas, iguais de Norte a Sul, para indivíduos e famílias traduzidas em tabelas e gráficos. A criatura em carne e osso, vivendo anseios e esperanças, frustrações e angústias, com as quais ninguém se identifica é quase sempre marginalizada no processo mental do planejamento. O processo cristaliza, assim, formas e estágios sociais estáticos. Esquece-se que o progresso muda as pessoas e as motivações de seus atos. A mobilidade na

escala social e econômica, indispensável ao progresso da civilização e desenvolvimento, só encontram obstáculos nos conceitos básicos que orientam os grandes projetos correntes [...]” (MINDLIN, “Arquitetura e Trópico”, 1968 In: YOSHIDA et alii, 1974; p. 203).

O caminho racional, segundo Mindlin, estaria no uso da arquitetura para viabilizar a construção de casas de bom preço e dignas, que pudessem, parcialmente subsidiadas pelo governo, se transformar num “bom negócio” ao serem alugadas para a população. Assim, a própria construção das casas, dentro de princípios industrializados, já configuraria um avanço do racionalismo e uma aceleração do ritmo de industrialização que, para Mindlin, era a única maneira de elevar o nível econômico e social da população. Essas casas deveriam oferecer não o mínimo, mas o necessário para que todos usufruíssem das benesses que a vida moderna poderia oferecer.

Ou seja, aparentemente, “a dignificação e a elevação a um plano mais alto da vida humana” (MINDLIN, “A Arquitetura Moderna no Brasil: Passada, Presente, Futura”, 1969 In: YOSHIDA et alii, 1974: 181) que a arquitetura poderia ajudar a prover ao homem moderno, no caso da edificação familiar, estava ligada a um nivelamento de todos aos padrões da moderna burguesia¹⁷⁹. Nesse sentido, Mindlin se aproximaria bastante das posições de Le Corbusier.

Vale igualmente lembrar a rejeição de Mindlin, apontada por Pedro Augusto Franco, aos “especuladores” imobiliários – especialmente àqueles que lidavam com edifícios residenciais. Essa rejeição, que não é facilmente perceptível até a formalização do escritório, se confirma duramente a partir de então. Na listagem de obras, não consta nenhum projeto de edifício residencial a partir de 1964¹⁸⁰. Frente à grande multiplicidade de programas que o escritório sempre aceitou, podemos deduzir que Mindlin, ao se ver estabilizado dentro de um nicho de mercado que lhe garantiria projetos em número suficiente, passa a recusar sistematicamente tais projetos.

¹⁷⁹ Provavelmente, o modelo que Mindlin manteria para a residência moderna para as classes mais baixas estava ancorado em suas experiências americanas do pós-guerra.

¹⁸⁰ Há diversos projetos para residências da elite carioca e paulista, não se enquadrando, portanto, na questão aqui colocada. A única exceção seria o estudo preliminar feito para a Indústria América Fabril, para um conjunto residencial no bairro do Andaraí, no Rio de Janeiro.

O que pode ser mapeado em comum entre tais posições – a rejeição à construção de habitações mínimas e à “exploração” imobiliária feita através da construção de edifícios residenciais – seria a ameaça ao homem no que concerne “uma ambientação adequada à vida digna do indivíduo e da família” (MINDLIN, “A Arquitetura Moderna no Brasil: passada, presente, futura”, 1969 In: YOSHIDA et alii, 1974; p. 181). Tanto no conjunto habitacional, quanto nos edifícios projetados para serem vendidos ou alugados pelos “especuladores”, a necessária rentabilidade econômica – condição essencial da boa arquitetura de mercado, segundo Mindlin – deveria se tornar um empecilho para o estabelecimento de condições aceitáveis para o “ambiente físico” e do alcance de “boa adequação psicológica” para o futuro morador. Em resumo, apesar de pregar que a conjugação perfeita para a arquitetura moderna seria a rentabilidade para o investidor e a qualidade de vida para o usuário, parece perceber que o resultado positivo de tal equação nem sempre depende da competência do arquiteto. Investidores insensíveis e um Estado ineficiente podem constituir barreiras difíceis de serem desmontadas pelos instrumentos racionais que Mindlin tanto prezava. Podemos supor, então, que a solução encontrada foi o afastamento desse campo de atuação. Os principais projetos do escritório, a partir da década de 1960, são para empresas e, como vimos, neles a ideia de homem é substituída pela ideia de usuário. Nos edifícios comerciais, nas sedes de empresas e, principalmente, nos hotéis, a ideia de indivíduo é substituída pela de profissional, de cliente, de hóspede: abstrações funcionais dentro da cadeia produtiva capitalista.

Esse homem moderno estaria imerso na grande cidade, onde o adensamento e a verticalização não determinariam, necessariamente, a diminuição da qualidade de vida. Contrariamente à crítica de Lewis Mumford, usada como base teórica do artigo assinado pelo arquiteto Maurício Nogueira Batista¹⁸¹,

¹⁸¹ O artigo de Maurício Nogueira Batista interessa diretamente a este texto visto ser ilustrado pelos Edifícios Avenida Central e BEG, de autoria do Escritório de Henrique Mindlin. Além disso, nesse número da revista “Arquitetura IAB”, dedicado inteiramente à questão do edifício comercial, são publicadas matérias específicas sobre o Edifício Avenida Central (p. 12-14), o Edifício do *First National City Bank*, de Recife (p. 15-16) e o Edifício do *Bank of London*, de São Paulo (p. 17-19), todos de autoria do escritório de Mindlin. No artigo, Maurício recorre a diversas obras de Lewis Mumford para depreciar a verticalização das cidades, em especial os edifícios comerciais, que são qualificados de “arquivos de seres humanos”, “prateleiras humanas”, “tarefa inglória de

depreciando os edifícios comerciais, Mindlin percebia esse movimento como uma necessária e inelutável “adaptação da cidade à escala e à dinâmica” (MINDLIN, “Discurso de Agradecimento na Academia Brasileira de Arte”. Revista ABGB, Rio de Janeiro, 1968; p. 80) dos tempos modernos. Logo, a tipologia do edifício desenvolvido em altura não era percebida como um “arquivo de seres humanos, cujos ocupantes passavam os dias a circunspectamente cuidar de papéis, numerando, carimbando, estocando, despachando, registrando, multiplicando, arquivando [...]” (MUNFORD, **A cultura das cidades**, Apud BATISTA, M. Revista Arquitetura IAB. Rio de Janeiro. nº 50, agosto de 1966). Isso ocorreria somente quando da ausência da ação dos arquitetos. Uma cidade bem planejada e um edifício bem projetado resultariam num conjunto que ofereceria ao usuário conforto físico e mental.

As edificações, pensadas como mantendo uma ligação “simbiótica” com a cidade, precisariam, elas próprias, colaborar diretamente para o sucesso econômico da sociedade como um todo. Fosse uma sede de empresa, ou um edifício comercial construído para um “especulador”, o essencial era a constituição de uma boa relação entre o custo de construção e o lucro que poderia ser aferido a partir do uso otimizado da edificação, sem que isso implicasse a redução de conforto para o usuário. Ou seja, não haveria para Mindlin conflito entre os objetivos econômicos e arquiteturais do projeto. Muito pelo contrário. “Bem interpretados, esses objetivos se identificam, para estabelecer as condições fundamentais do programa, permitindo que surja, afinal, obra de boa arquitetura” (MINDLIN, *Prumadas*, 1962; p.19).

4.D.5.1

Tipologia, e soluções padronizadas ao invés de inventividade

O adensamento urbano ocorrido nas primeiras décadas do século XX, para o qual concorreram dentre muitos fatores o fortalecimento e complexificação do Estado Racional descrito por Weber, implica o surgimento da tipologia do edifício de grande desenvolvimento vertical, que ocupa um lugar ainda mais decisivo do que “aquele que ocupou na reformulação do espaço urbano no século XIX: o

empilhamento”. BATISTA, Maurício N. Edifícios Comerciais. Revista Arquitetura IAB. Rio de Janeiro. nº50, Agosto de 1966.

arranha-céu, ou a torre, assume um papel de arena ideal para a demonstração das mudanças culturais e tecnológicas das décadas recentes” (ÁBALOS e HERREROS, 2005; p. 4 - livre Tradução do Autor).

Especialmente nos EUA, o rápido desenvolvimento urbano e a apropriação das invenções científicas e de métodos desenvolvidos durante a Segunda Guerra Mundial alteraram significativamente a arquitetura. O edifício comercial desenvolvido em altura ganha grande impulso e passa a definir arquiteturalmente o movimento moderno. Finalmente, a tecnologia construtiva industrial assume o papel principal na concepção arquitetônica (ÁBALOS e HERREROS, 2005). Tendo destaque nos estudos de grande número de arquitetos modernos, especialmente nos de Le Corbusier e Mies van der Rohe, ocupa, nas experiências em solo americano, o lugar de síntese arquitetônica dos diversos princípios que embasavam o estabelecimento da sociedade técnica-racionalista, feita por profissionais:

“Como o arranha-céu originou-se do desenvolvimento tecnológico, ele tinha o potencial de oferecer uma interpretação simbólica da máquina; sua substância arquitetônica surge da necessidade, o que o torna um exemplo ideal entre os demais tipos arquitetônicos. Além disso, o arranha-céu pressupunha uma conexão direta entre conhecimento tecnológico, sistemas industrializados de produção, e tipologia, visto que sua invenção era resultado de todos esses fatores” (ÁBALOS e HERREROS, 2005; p.9).

Entendendo sua ação como parte do processo de industrialização do mundo moderno, o edifício em altura se torna, então, para Mindlin, objeto principal das atenções. Em seu racionalismo e pragmatismo, parece entender que a torre moderna, ao conseguir abrigar as atividades humanas relacionadas diretamente com os avanços da racionalização, colabora na construção de uma sociedade mais democrática. Isso ocorreria tanto ao retirar da cidade sua função primordial de centro simbólico de poder e colocá-la, principalmente, como centro dedicado ao trabalho, quanto, com sua forma de *box*, ao tornar igualmente importantes e indiferenciados todos os lados da construção¹⁸² – sem contarmos

¹⁸² Nesse sentido, vale destacar fala de Mindlin em sua tese sobre o Grande Hotel, na qual ele aponta para a relação entre a posição dos quartos e a ideia de democracia: “A exigência de exposição igualmente boa para todos os quartos [...] transformou-se num imperativo absoluto para qualquer projeto de hotel. Trata-se, sem dúvida, de consequência do processo de democratização [...]” – MINDLIN, Henrique. **O Grande Hotel** – Notas sobre a evolução de um programa. Tese

com a valorização dos aspectos de rendimento otimizado que tais edifícios ofereciam à nova organização do trabalho.

Assim, podemos inferir que para Mindlin, ao contrário do julgamento feito por Bruand¹⁸³, mais do que meramente se apropriar de certa visualidade moderna, a tipologia do edifício vertical era valorizada por representar a convergência entre o desenvolvimento da sociedade industrial e novas ideias arquitetônicas. Sua potência estaria tanto em seus aspectos pragmáticos, quanto no simbolismo de uma nova sociedade baseada na evolução tecnológica, na qual essa tipologia passa a ser vista como o principal instrumento de tradução da interconexão entre conhecimento técnico-industrial e arquitetura. Para não sermos acusados de querer mitificar a ação de Mindlin, podemos assumir que a visualidade do arranha céu americano era, sim, importante. Porém, como símbolo da conjunção arquitetura e técnica, que deveria resultar em avanços de amplo aspecto para todos – inclusive para o próprio escritório, que, como vimos, ao romper com os excessos plásticos da arquitetura moderna brasileira e introduzir novos conceitos arquitetônicos, assumia uma posição diversa daquela dominante no mercado.

Como objeto tipo, onde o limite entre técnica e arquitetura se confunde, o edifício vertical isolado parece responder ao entendimento que Mindlin tem do lugar do arquiteto como mais uma engrenagem na grande cadeia produtiva moderna. Logo, o edifício em altura se configuraria não somente como uma realização arquitetônica, mas principalmente, como uma convocação a uma ação conjunta, cujo principal resultado seria um engajamento de diferentes forças num movimento de implementação da lógica racional industrial na sociedade onde esse objeto tipo fosse erguido. Tal entendimento validaria todos os esforços feitos por Mindlin – e pelos demais arquitetos modernos – em trazer para o país processos

para concurso em Cátedra de Grandes Composições de Arquitetura, Faculdade Nacional de Arquitetura, 1962; p. 18.

¹⁸³ Como já dissemos, em “Arquitetura contemporânea no Brasil”, Bruand coloca, indiretamente, a obra do escritório de Mindlin como mera cópia inadequada dos princípios miesianos (BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1982).

construtivos e componentes arquitetônicos ainda inexistentes na nossa precária indústria¹⁸⁴.

Como já dissemos, os estudos de Mindlin sobre a tipologia dos arranha-céus parece começar no projeto do Hotel Pan-América para a Praia Vermelha (ver série figs. 32A, 32B e 32C), de 1945, no qual se percebe uma busca de um refinamento das influências de Le Corbusier sobre a arquitetura carioca, impondo ao edifício um maior rigor formal na concepção dos blocos principais. Não há como negar que a articulação em dois blocos independentes, que organizam grupos de funções distintas – a base para os serviços e áreas comuns do hotel e a lâmina vertical abrigando somente os quartos – tem matriz lecorbuseriana. Além do projeto do arquiteto francês para o Ministério da Educação e Saúde (ver fig. 33C), podemos ver articulações aproximadas àquela que Mindlin propõe desde o projeto do Palácio do Centrosoyus (ver fig. 33A), de 1929. Como Le Corbusier constituía a maioria de seus grandes edifícios por adições de formas variadas, a novidade proposta por Mindlin está na contenção de todas as funções do bloco-base em uma forma bem mais regular, a qual é subtraído um volume central, compondo, então, um pátio.

Esse maior rigor formal parece tornar o conjunto uma demonstração de sua crença na razão; não cedendo ao apelo de criar relações facilmente perceptíveis entre a edificação e o entorno – os impressionantes morros que compõem o Pão de Açúcar, o Morro da Babilônia, a Baía da Guanabara e a quase intocada Praia Vermelha. Apesar da constituição de um jogo de luz e sombra intenso nas duas fachadas principais da lâmina e nas fachadas do bloco baixo, percebe-se que a edificação busca responder de maneira direta às questões construtivas e, simultaneamente, às demandas funcionais e à linguagem cartesiana, proveniente das restrições projetuais impostas pelo desenho de base mongeana. Apesar do rigor do conjunto, persistem, ainda, alguns planos divisórios internos ondulantes,

¹⁸⁴ Mindlin parece reforçar essa leitura ao incluir, em seu livro “Arquitetura Moderna no Brasil”, uma foto de *brise-soleils* já produzidos industrialmente no país, cuja legenda é: “*Brise-soleil* em alumínio produzido em série” (MINDLIN, Henrique. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 34).

que se explicariam pela necessidade dos arquitetos daquele momento de demonstrar a independência dos fechamentos frente à estrutura.

É bastante difícil precisar se haveria, além da obra de Le Corbusier, alguma outra referência projetual que houvesse servido de base para esse anteprojeto de Mindlin¹⁸⁵. Tampouco podemos afirmar, como o faz Marcel Cadaval Pereira em sua dissertação¹⁸⁶, que esse projeto teria sido apropriado pelo escritório SOM, de Nova York, ao conceber a *Lever House* (ver fig. 33C), em 1952. Obviamente, são perceptíveis diversas coincidências entre os dois projetos. Tratando-se, porém, de um desenvolvimento de forte caráter tipológico, a acusação de cópia sequer tem muita importância, não negando a existência de tais coincidências conceituais entre os dois projetos, achamos mais importante destacar a sincronia entre as pesquisas. Ou seja, perceber o quanto Mindlin, a partir de uma formação e experimentação racionalista, começa a negar os excessos da “arquitetura do Sol” e se alinhar com um pensamento mais preocupado com a inserção da arquitetura na velocidade e standardização da produção moderna.

Em 1953, ao projetar em parceria com o Holabird & Root & Burgee um hotel para o complexo Copan, na capital paulista, partem da mesma tipologia em dois blocos. Dessa vez, a irregularidade do terreno e a existência do Edifício Copan, de Oscar Niemeyer, obrigam a torre a ser posta em uma posição paralela à rua principal, porém, sem que sua projeção ocupasse toda uma face do bloco mais baixo, como ocorrera no hotel da Praia Vermelha. Aqui, o bloco-base abrigaria em seu andar térreo uma sequência de lojas, deslocando o *lobby* do hotel para o segundo piso, solução já existente nos projetos do escritório americano (o Hotel Statler Washington, que provavelmente serviu de referência para o primeiro anteprojeto do Hotel Pan-América na Esplanada do Castelo, já propunha a mesma

¹⁸⁵ Em sua tese “O Grande Hotel”, o próprio Mindlin insinua a sua condição de predecessor nessa nova organização em dois blocos, lembrando que seu anteprojeto fora publicado na revista americana “*Architectural Forum*”, no número de novembro de 1947. Porém, ao mesmo tempo, no que concerne os edifícios hoteleiros, aponta os projetos do Caribe Hilton Hotel, de 1946, obra dos porto-riquenhos Toro, Ferrer e Torregrossa, e o Hotel El Panamá, de Edward Stone, também de 1946, como “exemplos que serviram para consolidar o novo conceito” (MINDLIN, Henrique. **O Grande Hotel**, Opus cit., p. 35).

¹⁸⁶ Nesse sentido, ver: PEREIRA, Marcel Cadaval, Opus cit., p. 71.

solução). A alocação do *lobby* no segundo pavimento obrigou ao uso de escadas rolantes como principal meio de conexão entre a porta principal e a recepção do hotel. O deslocamento vertical para os quartos alcança, porém, o nível da rua e é organizado em prumadas de seis elevadores, posicionados de três a três, frente a frente. Essa organização se repetirá daqui em diante em quase todos os projetos do escritório e será descrita na tese “Prumadas de circulação em edifícios altos”, de Mindlin, como a mais adequada¹⁸⁷.

A definição da articulação entre os dois blocos e o tratamento das fachadas da lâmina são “discutidos” ao longo de seis estudos – três feitos pelo escritório de Mindlin e três pelo escritório americano (ver fig. 35A a 35H). Nesse embate, os arquitetos brasileiros tentam solucionar as fachadas principais da lâmina através de grades profundas que ocultam os pilares de sustentação, recuados em relação à linha da fachada (próximo à solução da fachada de varandas do Hotel Pan-América da Praia Vermelha), enquanto os americanos parecem priorizar a marcação dos pilares e organizações de fenestração que criam certo equilíbrio ao valorizar horizontalmente as fachadas. A última proposta feita pelo Holabird & Root & Burgee traz, no entanto, um grande diferencial: o cobrimento das duas fachadas principais com uma *curtain wall*, recurso muito preconizado pela arquitetura moderna, porém, ainda raro nesse momento.

A relação entre um bloco base e um bloco lâmina seria o partido adotado igualmente no concurso para a nova sede do Senado Federal (ver figura 37A), em 1954, e que seria repetido no próximo grande projeto do escritório de Henrique Mindlin: o Edifício Avenida Central (ver fig. 38A a 38J), de 1957. Esse projeto parece estabelecer uma forte continuidade das pesquisas desenvolvidas para o hotel paulista, aproximando-se especialmente da última solução, proposta pelo escritório americano.

¹⁸⁷ “O número de elevadores na mesma frente não deveria ultrapassar três ou quatro, conforme a largura de cada um, pois o passageiro, que normalmente fica à espera em frente a uma porta determinada, teria sempre a sensação desagradável de que o elevador que viesse a chegar em primeiro lugar seria o mais distante, e de que teria de correr para o alcançar – o que efetivamente sucederia no caso de mais de três elevadores na mesma frente.” (MINDLIN, Henrique. **Prumadas de Circulação em Edifícios Altos**. Opus Cit., p. 14).

No edifício carioca, o bloco-base, formado por uma galeria de lojas de três andares e mais um subsolo, ocupa toda a quadra e a lâmina é disposta perpendicularmente à avenida principal, buscando alcançar a posição mais favorável quanto à insolação. Como dito no memorial, três princípios foram buscados: a cortina de vidro, a verticalidade enfatizada pela estrutura aparente e o desenho de torre. Assume-se também a “tradução para termos locais desses princípios e práticas construtivas, pois [...], a liberdade inerente de um estado industrial menos avançado possibilitava a utilização desses conceitos em uma forma menos *standard*” (PEREIRA, Opus Cit., p. 94). Provavelmente, a referência ao uso menos padronizado dos princípios industriais apontava tanto para o necessário caráter “artesanal” da facção da *curtain wall* – no Brasil ainda não havia fabricantes desses componentes –, quanto para o uso de uma estrutura de concreto, que inicialmente fora pensada para o edifício. Porém, poucos meses antes da obra começar, já com grande parte das lojas e salas vendidas, a proprietária recebe uma proposta da Companhia Siderúrgica Nacional, oferecendo perfis de aço a baixo preço, visto a empresa querer divulgar o novo produto que se propunha a fabricar. Assim, o prédio ganha uma estrutura complexa (lajes em concreto, pilares em aço e vigas mistas), calculada pelo engenheiro Paulo Fragoso, porém, sem alterar a concepção total que fora pensada para uma estrutura em concreto¹⁸⁸.

A aproximação que Bruand faz do Edifício Avenida Central com a obra miesiana do mesmo período – o *Seagram Building* e os *Lake Shore Drive Apartments* – é rechaçada por Walmir Lima Amaral. Segundo ele, obviamente, Mindlin estava muito atento às novidades americanas, mas no caso do Avenida Central, a principal referência projetual teria sido o Edifício Pirelli¹⁸⁹, em Milão,

¹⁸⁸ Walmir Amaral conta que o escritório tentou alterar o projeto para valorizar a estrutura metálica. Essa opção seria o deslocamento da torre para o lado esquerdo do terreno (em relação à Avenida Rio Branco), permitindo, dessa maneira, que metade da base surgisse diretamente do solo, tornando visíveis seus delgados pilares. Essa opção valorizaria, segundo os arquitetos, não somente os aspectos construtivos do edifício, mas igualmente a própria torre, que passaria a ter um acesso direto da rua. Regina Feigl, no entanto, recusou-se à mudança, preferindo manter o projeto original com o acesso da torre por dentro do bloco baixo, solução que, segundo a proprietária, garantiria um maior sucesso comercial para a galeria (Depoimento ao autor, em 26 de abril de 2011).

¹⁸⁹ O Edifício Pirelli foi projetado por Gio Ponti, Pier Luigi Nervi e Arturo Danusso, em 1954, sendo inaugurado em 1958.

por sua estrutura em concreto (ver figura 38K). Tomando-se a obra milanesa como referência, podemos entender a forma hexagonal do edifício e a marcação dos pilares nas fachadas. No entanto, a manutenção da *curtain wall* em todas as quatro fachadas afasta a construção carioca significativamente da solução proposta para a Torre Pirelli.

Talvez seja importante perceber as vantagens que a exposição dos pilares na fachada traria para ambos os projetos. A primeira, de ordem funcional: a redução de obstáculos internos nos andares; a segunda, de ordem técnica: a solução para o grande problema de viabilizar uma cortina de vidro que funcionasse como invólucro para o prédio.

O fechamento externo contínuo dos edifícios em vidro foi uma das mais ambicionadas e complexas propostas dos arquitetos modernos. Carregando questões técnicas e simbólicas, a *glass curtain wall*, desde Bruno Taut até os escritórios americanos, sempre foi desejada por sua potência em se estabelecer materialmente no limite da imaterialidade, visto sua transparência. “A pele bidimensional, que antes envolvia o edifício e simbolicamente representava o que era protegido, transforma-se, numa nova leitura, numa superfície que se sacrifica, ela própria, em favor de uma verdade positivista: a plena exposição do prédio em sua profundidade” (ÁBALOS e HERREROS, 2005; p.99). Esse desejo de transparência, de nada a ocultar, seria, segundo Foucault, um sintoma do avanço do controle da racionalização sobre o corpo (FOUCAULT, 2008), tornando-se, portanto, bastante adequado a uma arquitetura que procura tornar inteligível toda sua potência racional. No entanto, sua solução não foi rápida nem nos centros mais avançados tecnologicamente, visto implicar questões térmico-energéticas e construtivas bastante complexas.

Para Mindlin, porém, a justificativa para o uso da cortina de vidro passava por pontos bem mais pragmáticos. Segundo sua tese sobre o Grande Hotel, a pertinência do uso da superfície transparente, que o fechamento em vidro oferecia, resultava, principalmente, dos avanços nas questões de condicionamento térmico dos edifícios contemporâneos:

“[...] em virtude o uso crescente e obrigatório de instalações de ar-condicionado (proporcionais, como é óbvio, à cubagem dos espaços), modificou-se inteiramente a atitude do arquiteto [...]. Em lugar de explorar as possibilidades plásticas dos grandes pés-direitos, e dos volumes maiores, o arquiteto é levado, tanto para atender aos problemas técnicos como para diminuir os ônus provocados pelo condicionamento de ar, a exprimir-se em termos de pés-direitos menores. [...] essa redução de pé-direito, [...] vem se compensar, em sentido visual e psicológico, pela correlação cada vez maior e mais direta entre os espaços internos e o exterior, seja pela abertura de amplas superfícies envidraçadas, seja pela inserção na planta de pátios internos apropriados” (MINDLIN, “O Grande Hotel”, 1962; p.24).

Assim, justifica-se o uso de grandes superfícies envidraçadas em nosso clima tropical, dispensando o recurso aos *brise-soleils* frente à aposta na tecnologia de condicionamento de ar¹⁹⁰.

As limitações técnicas e industriais, no entanto, se impunham duramente no país. Aqui, não tínhamos, até os anos de 1970, fabricantes que oferecessem soluções eficientes de custo adequado para a composição das cortinas de vidro. Portanto, podemos pensar que os pilares expostos na fachada do Edifício Avenida Central tanto permitiram a busca acentuação da verticalidade do edifício – como explicado no memorial –, quanto subdividiam as superfícies das fachadas em planos menores, o que resultava em soluções menos complexas para o uso da *curtain wall*.

Tal mudança do sistema construtivo trouxe a necessidade de proteção para os pilares metálicos agora expostos – quando da utilização da estrutura em concreto, os pilares manteriam seu próprio material como acabamento. A solução encontrada foi o revestimento destes com alumínio, num tom mais escuro do que aquele normalmente disponível no país, buscando criar certa continuidade material com os perfis de que estruturam as esquadrias da *curtain wall*, sem romper com a marcação vertical desejada. Novamente, o uso desse revestimento em alumínio, novidade para a época, só é possível pelo baixo preço oferecido pela fabricante suíça Alumican, que buscava entrar no mercado brasileiro.

No edifício Avenida Central, as prumadas de deslocamento vertical da torre (elevadores e escadas), que alcançam todos os pavimentos da base, dispõem-

¹⁹⁰ Seguindo o exemplo dos edifícios americanos, os vidros usados para a fachão da *curtain wall* do Avenida Central recebiam películas filtrantes para minimizar o excesso de luz solar.

se em baterias frente a frente, optando-se por uma solução claramente derivada daquela proposta para o Hotel Copan – até mesmo em seu posicionamento lateral dentro do pavimento tipo da torre. Buscando estabelecer com a rua certa continuidade de fluxo, escadas rolantes, posicionadas de maneira a permitir um deslocamento “intuitivo” do usuário, unem os pavimentos da base e induzem a subida para as lojas. Ou seja, faz parte da concepção do projeto a atração do passante para o interior, garantindo o sucesso do empreendimento.

A experiência projetual de possibilidade de facção artesanal da *curtain wall* no Edifício Avenida Central, é desdobrada no projeto do *The First National City Bank of New York* (ver fig. 39A e 39B), em Recife, em 1957, que por sua dimensão, inserção urbana e programa, permite um partido de um único bloco pousado diretamente no solo¹⁹¹. Esse mesmo partido seria adotado no *Bank of London* (ver fig. 40A a 40G), em São Paulo, em 1959, no qual o uso do envelopamento da edificação em vidro é levado quase ao limite de um recobrimento pleno das fachadas, que seria, igualmente, a primeira solução proposta para o projeto do Banco do Estado da Guanabara (BEG), em 1963.

O partido de um único bloco pousado no solo chegaria a sua maior realização, dentre as experiências do escritório, no projeto do BEG (ver fig. 43A a 43E), uma torre de 30 andares com estrutura em concreto e imensas cortinas de vidro. No entanto, a busca por soluções técnicas mais aprimoradas acabou por determinar um caminho totalmente inesperado para a edificação. O engenheiro Paulo Fragoso¹⁹², responsável pelos cálculos estruturais, sugere que os quatro pilares delgados propostos para a fachada principal fossem substituídos por dois mais robustos. A proposta de Fragoso foi aceita por todos os arquitetos pela percepção que a construção ganharia um maior arrojo técnico. Devemos levar em

¹⁹¹ A *curtain wall* desenvolvida pelo escritório em parceria com fabricantes de esquadrias partia de um uso misto de elementos de suporte. Frente à inexistência de perfis de alumínio ou aço específicos para estruturar os grandes panos de vidro, usaram, em todas as obras anteriores aos anos de 1970, longarinas em ferro que eram recobertas por perfis em “U” de alumínio, garantindo assim a resistência necessária. No caso do *The First National City Bank of New York*, de Recife, a proximidade com o mar obrigou, em 1978, a reforma de todo o invólucro da edificação que ameaçava desabar.

¹⁹² Assistido na época por Marcelo Fragelli.

conta, igualmente, as pesquisas americanas sobre as implicações entre a mecânica de ambientação dos edifícios e a estrutura destes.

O problema de como alocar todos os condutores das instalações elétricas, instalações hidráulicas, instalações de comunicação e, principalmente, os grandes dutos de climatização dos ambientes torna-se central na concepção dos arranha-céus, a ponto de, em 1969, Reyner Banham, dedicar um livro ao tema: “*The architecture of the well-tempered environment*”. A solução que se tornaria comum seria o uso de pisos técnicos, abrigando instalações elétricas e de comunicações, e de tetos profundos, que ocultam os dutos de condicionamento de ar e os aparelhos de iluminação. Tais soluções, derivadas das pesquisas de Eero Saarinen, começadas no Edifício da General Motors (1950), em Michigan, e de Louis Kahn, no projeto para a Galeria de Arte da Universidade de Yale (1954), seriam transformadas em produtos industrializados disponíveis no mercado americano somente na segunda metade da década de 1960. Até então, a solução dominante era o uso de um posicionamento periférico para os dutos de condicionamento climático. Essa solução, vista na *Lever House*, projeto do SOM, de 1952, e no Edifício Sede da ONU (Harrison & Abramowitz – sobre esboço de Le Corbusier), de 1950, obriga a criação de um parapeito, paralelamente ao qual correriam os dutos (ver fig. 43F). Tal disposição tinha como ponto vantajoso menores pés-direitos em osso, economizando material e, por vezes, viabilizando até mesmo um maior número de andares; e, igualmente, a possibilidade do próprio parapeito constituir uma viga de borda para as lajes. Porém, a redução da área envidraçada colocava-se como um grave problema, visto que todo o esforço de constituição de um invólucro transparente era parcialmente invalidado pela construção dessas grandes cintas.

Essa solução da colocação de imensas faixas periféricas escondendo os dutos de ar-condicionado e que, ao mesmo tempo, funcionavam como vigas de borda, permitindo, no caso, a redução do número de pilares na fachada, foi a escolhida para o BEG. Mas, durante o processo de retirar as formas das vigas periféricas, os arquitetos perceberam o quão proporcional era a relação entre os dois grandes pilares e as vigas, propondo, então, a eliminação das *curtain walls*,

que foram substituídas por janelas pivotantes de “vidro duplo com persianas incorporadas”.

Ao ser questionado sobre o caráter de certa irracionalidade nessa alteração, ou, em outras palavras, da permissão da ocorrência do acaso na obra, Walmir Amaral retruca que o posicionamento adotado foi absolutamente racional. Por questões políticas, o edifício deveria obedecer a um prazo de execução extremamente restrito e as cortinas de vidro representariam um grande obstáculo a ser vencido. Assim, eliminá-las, sem qualquer comprometimento qualitativo da obra – tanto funcionalmente, quanto esteticamente –, era uma solução racional¹⁹³.

No entanto, tornando a visão de Walmir Amaral contestável, temos a informação de que as vigas precisaram ser totalmente revestidas, visto não terem sido preparadas para exposição. Falhas no enchimento das formas, emendas de enchimento grosseiras e até mesmo parte da ferragem aflorando, tornaram inevitável a aplicação de placas de concreto apicoadas sobrepostas às vigas¹⁹⁴.

O resultado agradou tanto aos arquitetos que substituiu a opção da *curtain wall* em diversos projetos subsequentes. O Edifício Sede do Jornal do Brasil, de 1965, no Rio de Janeiro (ver fig. 44A); o Centro da Marinha Mercante, de 1967, também no Rio de Janeiro (ver fig. 45A); o projeto para o Banco da Lavoura de Minas Gerais, em São Paulo (ver fig. 46A), de 1968, e até mesmo o primeiro estudo para o Hotel Sheraton (ver fig. 47J), de 1968, propõem soluções semelhantes, cujos elementos horizontais dominam a composição das fachadas, lidando de maneiras diversas com o alinhamento externo dos pilares. Em quase todos esses projetos, mantém-se uma preocupação com a articulação expressiva dos elementos estruturais, dando a essas edificações um caráter tectônico bastante próximo àquele das pesquisas brutalistas.

¹⁹³ Significativamente, tanto Pedro Augusto Franco quanto Walmir Amaral consideram o BEG o projeto mais instigante do escritório.

¹⁹⁴ Ainda segundo Walmir Amaral, a ideia das placas surgiu a partir do uso do mesmo recurso por Affonso Eduardo Reidy em trechos do MAM. Para a execução dessas placas, o Estado disponibilizou terrenos da Esplanada de Santo Antônio, onde um grupo de cantareiros apicoava as placas de concreto que eram posteriormente aplicadas sobre as superfícies das vigas “como se aplicaríamos placas de granito”. Depoimento de Walmir Amaral para o autor em 26 de Abril de 2011.

Já o partido de dois blocos articulados seria retomado, logo em seguida ao Edifício Avenida Central, no *Bank of London*, de Brasília (ver fig. 41A, 41B, 41C e 41D), de 1959, e várias outras vezes nos projetos de hotéis¹⁹⁵ que, no caso de tal programa, é apontado por Mindlin como a articulação ideal.

“De tudo que viu, ressalta, é óbvio, a constatação de que o grande hotel não pode mais ser o bloco maciço e compacto do passado. O desenvolvimento funcional adequado de suas partes essenciais conduz inevitavelmente à decomposição do projeto, na maior parte dos casos, em dois blocos, autônomos em vários sentidos: o bloco dos quartos, que tende a crescer em altura – a partir do número de unidades – e o bloco das áreas de público e serviços, que se estende em sentido horizontal, ocupando por várias razões o menor número possível de pavimentos” (MINDLIN, “O Grande hotel”, 1962; p.29).

Nesses projetos, as prumadas verticais, os deslocamentos internos e as disposições dos quartos são quase que padronizadas. Variações ocorrem respondendo a especificidades do programa e a características físicas do local.

O que queremos assinalar, aqui, é que, trabalhando num campo ainda bastante artesanal, o escritório de Henrique Mindlin busca aprimorar sua ação ajudando a implementação de processos mais industrializados ao caminhar por certa padronização para suas próprias soluções arquitetônicas. Não só os procedimentos organizacionais do escritório e de representação gráfica dos projetos se padronizam, mas igualmente caminham por estudos tipológicos, pela repetição de soluções que se mostraram exitosas e pela ausência de uma valorização excessiva de variações formais. A partir de certo momento, o projeto afina-se completamente às limitações do desenho mongeano. Curvas, cúpulas, ondulações, inclinações, são permitidas unicamente nas obras de exceção – como nas Sinagogas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Nos demais projetos, a predominância da ortogonalidade é quase absoluta.

As soluções funcionais parecem buscar igualmente a determinação de certa standardização. Atingido um patamar de eficiência, aquela organização é transformada em padrão a ser adaptado e, com constância, atualizado. Vemos a

¹⁹⁵ Projeto para o Hotel Hilton, em Brasília, de 1960 (ver. Fig. 42A); o projeto para o Hotel Hilton, no Morro do Pasmado, no Rio de Janeiro, de 1960; o projeto para o Hotel Sheraton, no Rio de Janeiro, de 1968 (ver fig. 47A a 47J); Hotel Intercontinental, no Rio de Janeiro, de 1970 (ver fig. 48A a 48D); além do *Shopping Center Copacabana* que, até certo ponto, repete a mesma articulação – projeto de 1956.

recorrência de articulações específicas, de organizações funcionais e, até mesmo, de acabamentos, sem que isso determine uma obra composta, em seu todo, de uma repetição monótona.

4.D.5.2

Técnica em consonância com a dimensão artística

Na obra do escritório não existe a ideia de inventividade, risco ou de gesto, tão presente nas falas dos Roberto, de Lucio Costa e de Oscar Niemeyer, por exemplo¹⁹⁶. No discurso de Mindlin e sua equipe, a arquitetura caminhava pelo projeto, sem a implicação de nenhum caráter artístico, ou altamente inventivo. Eram técnicos e tinham como balizadores as necessidades funcionais, os avanços tecnológicos e os limites financeiros impostos à edificação.

Cabe, no entanto, questionar o quanto da propalada ausência de uma dimensão artística em seus projetos não seria parte de um discurso de oposição aos excessos plásticos da “arquitetura do Sol” – para Mindlin, ainda debitária da tradição das Belas Artes –, ou de um entendimento específico do que seria arte.

Obviamente, como já dito, a arquitetura do escritório não procurava efeitos grandiosos e sequer “virtuosismos de prancheta”¹⁹⁷. Próximos a um acento purista, buscavam uma depuração formal que seria alcançável através de um processo de síntese, integrando os aspectos funcionais, técnicos e também estéticos da arquitetura. Em outras palavras, a depuração que viabilizava a adoção de certa padronização, não determinava uma banalização, ou sequer uma desvalorização da obra. O que vemos é a tentativa sofisticada e árdua de equacionar a racionalização da produção com a manutenção de aspectos formais que correspondam à clareza racional proposta para os meios construtivos.

Busca-se uma ordem formal racionalizada, o que não implica a expulsão da sensibilidade artística do campo da arquitetura. Mindlin, ele próprio, acusa o

¹⁹⁶ Nesse sentido, vale reproduzir uma estória contada por Walmir Amaral sobre a construção da Sede do Jôquei Clube, no Centro do Rio de Janeiro. No canteiro de obras, vizinho ao escritório de Mindlin na Avenida Nilo Peçanha, havia sido fixada uma placa em que constava o nome da empresa construtora e, abaixo, uma frase que dizia que a obra era feita seguindo o “risco inicial” de Lucio Costa. Segundo Walmir, tal placa era alvo diário da irritação de Mindlin, que dizia que “arquitetos não fazem riscos, mas sim projetos”.

¹⁹⁷ Expressão usada por MINDLIN em “A nova arquitetura e o mundo de hoje” (MINDLIN, “A nova arquitetura e o mundo de hoje” In: YOSHIDA et alii, 1974; p. 170).

entendimento da necessidade de se conjugar as dimensões técnicas e artística ao propor que, na fase de concepção de um projeto, o arquiteto disporia somente da “sua capacidade de vibração, da sua sensibilidade, como criatura humana, para tudo que o cerca, do seu inato senso de medida” (Ibidem). Podemos supor, portanto, que Henrique Mindlin não propunha a ausência de uma sensibilidade artística para o arquiteto, mas sim o entendimento de que essa sensibilidade seria comum a todo ser humano. O lado artístico, segundo ele inconsciente¹⁹⁸, talvez devesse ser percebido como o resultado de uma contínua experimentação de tudo que nos cerca e não como uma condição de excepcionalidade no homem moderno. Assim, a presença de um caráter artístico na ação arquitetônica não mais estaria conectada à “expressão supostamente poética, aos valores de convenção que tão pouco se relacionam à angustiada presença da realidade que marca nosso século” (MINDLIN, “Discurso de agradecimento na Academia Brasileira de Arte”, Rio de Janeiro, Revista ABGB, 1968; p.82). Em direção oposta, voltar-se-ia para a solução das questões cotidianas práticas e objetivas, alimentando o processo racional com seu “inato senso de medida”, como atividade contínua, possibilitando o alcance de sínteses que dessem conta de propor e revelar novas organizações da vida moderna – sempre em movimento, sempre propondo novos problemas – e não mais buscassem a expressão individual¹⁹⁹.

¹⁹⁸ “Na parte inconsciente da elaboração dos problemas com que se confrontam, na busca visceral, por vezes fácil e espontânea, quase sempre tateante e torturada da síntese integradora da obra, nada mudou [...]” MINDLIN, H. E. Discurso de agradecimento na Academia Brasileira de Arte. Rio de Janeiro, Revista ABGB, 1968. p. 81.

¹⁹⁹ Reforçando tal entendimento, poderíamos propor que a imediata admiração de Mindlin pelas obras de Calder teria passado pela identificação dessa aproximação do artista com essa prática cotidiana; pela sua negação de arte como um fazer virtuoso e elitizado. A técnica de Calder, como propõe Argan, é aquela do “mecânico de periferia” (ARGAN, 2002, p. 485), que retira dos restos da produção da sociedade industrial os componentes dos seus “brinquedos”, que desenvolve com sua sensibilidade. Mas, ao contrário de entendê-lo como negando o “decantado ritmo da vida moderna” (ARGAN, 2002, p. 487), o vê através de sua ética do trabalho. Afinal, como afirma Paulo Venâncio, os brinquedos de Calder não querem ser contemplados: “se pega, se brinca, se usa, se destrói e... se conserta” (VENANCIO, 2007, p. 33). Ou seja, estão imersos no fluxo moderno, negando parcialmente o caráter de excepcionalidade para o fazer artístico, que é entendido como o alcance de um equilíbrio entre o material, a forma e as condições físicas. Assim, o móvel pode ser pensado como uma máquina “que é antes de tudo seu funcionamento” (VENANCIO, 2007, p. 34). De modo análogo, a arquitetura moderna, como entendida por Mindlin, buscava ater-se a essa mesma essencialidade e despir-se, igualmente, de qualquer caráter de “facção sofisticada”.

Nas obras do escritório, a síntese de técnica, aspectos funcionais e estéticos se manifesta no acerto proporcional, no rigor e na firmeza da “paginação” de suas obras. Privilegiando a manutenção de volumetrias claras e bastante regulares – conseguidas a partir de articulações planares predominantemente ortogonais – constituem ordenações tão precisas que faz parecer banal atingi-las. O resultado são edificações que apresentam uma grande economia de meios, sem que isso represente, em geral, previsibilidade.

O caráter de plena abstração formal, obtido através da rigorosa economia de meios – que não dá lugar a “fetichismos da forma absoluta”²⁰⁰, nem a lirismos regionalistas ou individualistas –, determina uma arquitetura desenraizada, que parece se estabelecer como um desdobramento do denominado, por Henry Hitchcock e Philip Johnson, *International Style*. Opondo-se à arquitetura do Sol carioca e sem construir maiores conexões com o brutalismo paulista, parece ter como principal referência o pensamento bauhausiano já filtrado pelo pragmatismo americano. Podemos sugerir que sua principal interlocução seria com as metrópoles que surgiam no país, as quais pretende doar certa ordem abstrata. Não estamos propondo que a arquitetura de Mindlin e sua equipe tenha um caráter de urbanismo, mas sim que ela buscava uma compostura urbana, que se estabeleceria através da convivência da massa urbana construída com o rigor de suas torres. Ou seja, uma urbanística alcançável através da urbanidade da forma construída, que pode ser então pensada com uma forma civilizadora, como civilizador é todo o processo de racionalização²⁰¹.

A eficiência dessa urbanidade da forma resultava diretamente da interdependência entre a construção, a concepção do projeto, o controle de padronização da representação gráfica e a organização do escritório. Tamanha sistematização tinha como produto construções que expõem formalmente e funcionalmente o rigor que subjaz a todo o processo. É importante notar, também,

²⁰⁰ Expressão usada por Henrique Mindlin em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Arte (MINDLIN, H. E. Discurso de agradecimento na Academia Brasileira de Arte. Rio de Janeiro, Revista ABGB, 1968. p. 80).

²⁰¹ Nesse sentido, é esclarecedora a fotomontagem feita para o concurso da Nova Sede do Senado Federal, em 1954. A grande distância escolhida para tal montagem evidencia o desejo de inserir o edifício na massa construída do Centro do Rio de Janeiro (ver foto 37A).

que esse grande esforço para o alcance de tamanha eficiência não era unicamente um processo de racionalização, constituindo-se, igualmente, como garantia da manutenção de certo padrão de qualidade formal, que não fosse comprometido por mudanças que ocorressem durante a execução ou pela ação do usuário. Ou seja, a permanência de uma interlocução positiva entre a cidade e as obras estava determinada pelo rigor e articulações formais do projeto.

A existência de um desejo de controle dos aspectos formais dos edifícios após a construção não implica, no entanto, no entendimento de suas obras como puros objetos artísticos. Para os componentes do escritório, suas edificações são parte do contínuo processo de mudança da modernidade, não requerendo para si uma condição de validade permanente, pertinente às obras de arte. Se aceitarmos que sua arquitetura era uma técnica alimentada por uma sensibilidade artística, mas primordialmente uma técnica, entenderemos a satisfação com que encaram, por exemplo, as alterações ocorridas recentemente no Edifício Sede do Jornal do Brasil. A sua arquitetura terá valor enquanto puder ser atualizada tecnicamente para se adaptar a novas tecnologias e novos usos. Pensada como pertencente ao campo da ciência racional, poderá um dia, nos termos weberianos, ser “ultrapassada” e “envelhecer” (WEBER, 2011; p.29). Resta-nos perguntar se essa mesma edificação não nega tais certezas dos participantes do escritório Henrique Mindin Arquitetos Associados²⁰². Os imensos viadutos da perimetral que lhe envolvem, os anos de abandono de depredação e a atual revitalização desastrosa parecem não terem, em momento algum, posto em risco sua beleza formal e a inteligência técnica, que permanecem revelando o verdadeiro conteúdo da obra.

202 O escritório Henrique Mindlin Arquitetos Associados funciona hoje em dia em Copacabana, tendo como arquiteto chefe Pedro Augusto Vasques Franco e como arquiteto associado Rubens Biotto. Walmir Lima do Amaral, apesar de ainda constar nos contratos sociais da empresa como sócio, se aposentou desde o final do século passado. Na atualidade, o escritório se dedica principalmente a obras de revitalização. No momento projetam a reforma dos interiores do Hotel Copacabana Palace.