

### 3 Construção da poética dos Roberto

#### 3.1. O escritório de arquitetura

A carreira dos Roberto é longa e bastante profícua. Seu escritório, estabelecido desde o final da década de trinta<sup>1</sup>, mantém-se atuante até o final do século XX, quando, poucos anos após a morte de Maurício Roberto, seu filho Márcio decide encerrar as atividades do mesmo. Durante esse período, aproximadamente sessenta e cinco anos, foram desenvolvidos mais de cem projetos. Para buscar uma maior precisão nesse número, poder-se-ia tomar como base um levantamento feito pelo próprio escritório, no final da década de noventa, onde constam 117 projetos, entre os de arquitetura e de urbanismo. Mas, tal levantamento não apresenta total confiabilidade, já que nele se detecta, facilmente, a ausência de vários projetos, como, por exemplo, o do Edifício Plínio Catanhede, o do Edifício da Liga da Tuberculose, o da Igreja de Vicente de Carvalho, o da Fábrica Marvin, o projeto da Casa da Comerciária e o projeto urbanístico de Grumarin<sup>2</sup>.

Tal longevidade, no entanto, não é, em si só, meritória. E, sequer, é caso único na arquitetura brasileira<sup>3</sup>. Mas a quantidade e qualidade da obra desse escritório são, sem dúvida, dignas de destaque. E, tais números e a manutenção de

---

<sup>1</sup> Não foi possível determinar, através de documentos, a data exata do estabelecimento do escritório dos Roberto, mas, em 1940, Marcelo Roberto, referindo-se ao projeto da ABI, escreve: “Presos, ainda, à construção, sem o escritório organizado que depois conseguimos, estudamos todo o ante-projeto fora das horas de trabalho normal, desenhamos sozinhos os quadralhões exigidos, numa sala de menos de dez metros quadrados” (ROBERTO, Marcelo. *Associação Brasileira de Imprensa*. Revista Arquitetura e Urbanismo, Rio de Janeiro, Setembro a Dezembro de 1940. P 262); Maurício Roberto, em entrevista de 1974, afirma que o escritório foi fundado em 1935 e que “é assim, sem dúvida, o mais antigo do Rio, vivendo exclusivamente de arquitetura e, provavelmente, um dos primeiros do Brasil” (Respostas de Maurício Roberto a perguntas formuladas para matéria jornalística; documento sem data, arquivado no Acervo do escritório MMMRoberto, atualmente sob custódia do Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro – ver anexo); e existe uma foto dos irmãos e outros arquitetos trabalhando em torno do projeto do Aeroporto Santos Dumont (ver figura 3), o que nos remeteria à possibilidade de que a existência do escritório remonte, no mínimo, ao ano de 1937-1939, data provável do desenvolvimento do projeto executivo do aeroporto carioca e período localizado entre a facção do projeto executivo da ABI e o ano de 1940.

<sup>2</sup> O referido levantamento consta do Arquivo do Escritório MMM Roberto, atualmente sob os cuidados do Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e faz parte dos documentos anexados no final dessa dissertação (ver Anexo – documento 3).

<sup>3</sup> Oscar Niemeyer, por exemplo, também começa a atuar na década de trinta e continua, até hoje, produzindo.

uma arquitetura bastante eficiente e respeitada advém, em grande parte, da compreensão, desde muito cedo, da necessidade de se estabelecer um campo para a arquitetura; da busca constante, que o trio teve, pela profissionalização e criação de métodos de trabalho que estabelecessem uma atuação do arquiteto, não só no que tangia a criação, mas, também, no desenvolvimento de projetos de execução que permitissem um controle eficiente sobre a obra, garantindo, assim, que o projeto inicial não se perdesse em imprevistos e improvisações comuns em um processo construtivo ainda pouco industrializado como o que era a norma no Brasil.

Em 1940, Marcelo expõe, em uma matéria publicada na revista *Arquitetura e Urbanismo*, o entendimento que o trio já alcançara dessa importância da relação entre o projeto, o conhecimento da técnica construtiva e da função do arquiteto nesse processo:

*“ ... as razões principais do acanhamento de nossas construções são a ausência de projetos e a falta de direção no chantier por verdadeiros arquitetos. Um simples esboço e vagos detalhes são julgados suficientes para começar as obras, ficando todos os problemas, mesmo os mais importantes, para serem resolvidos no momento da execução atrasando o andamento dos trabalhos e condenando irremediavelmente as realizações”<sup>4</sup>.*

Essa preocupação substanciar-se-ia, em sua vida profissional, nos infindáveis detalhamentos que acompanhavam seus projetos, demonstrando, desde o projeto da ABI<sup>5</sup>, a aproximação de seu método projetivo ao dos grandes escritórios de arquitetura que surgiriam no Brasil, institucionalizados, a partir da década de cinquenta, com o escritório de Henrique Mindlin<sup>6</sup>. E, nesse sentido, pode-se também classificá-los como pioneiros, já que essa característica é um diferencial dos Roberto frente à maioria dos arquitetos que atuavam nesse período, que trabalhavam ainda segundo processos de ateliês. Esses ateliês de arquiteto guardavam, indubitavelmente, uma ligação com o fazer artístico e

<sup>4</sup> **ROBERTO**, Marcelo. “Associação Brasileira de Imprensa”. IN: *Revista Arquitetura e Urbanismo*, Rio de Janeiro, números 5-6, ano 5, 1940, p.20.

<sup>5</sup> Nesse sentido, ver reprodução de alguns detalhamentos constantes do projeto da ABI IN: “*Associação Brasileira de Imprensa*”. *Revista Arquitetura e Urbanismo*, nº 5-6, ano 5º, 1940. Pp. 267 e 268.

<sup>6</sup> Nesse sentido, ver: **CAVALCANTI**, Lauro. “Henrique Mindlin e a Arquitetura Moderna Brasileira”. IN: **MINDLIN**, Henrique. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano Editora/ IPHAN, 2000. p. 14.

artesanal da arquitetura, enquanto os escritórios surgiram da adequação necessária do trabalho do arquiteto em direção à técnica construtiva moderna.

E, de maneira também pioneira no país, manifestam esse intuito de fortalecer a idéia de atuação de grupo, na adoção de uma égide<sup>7</sup> para o trio, sob a qual abrem mão de um caráter de autoria individual, valorizando a imagem de escritório.

### 3.2.

#### O mercado privado da construção civil como principal cliente

Desde os primeiros projetos, a trajetória dos Roberto guardaria, ainda, outra importante diferença em relação às da maioria dos arquitetos de maior destaque no período: eles, praticamente, não trabalharam para o poder público<sup>8</sup>, grande contratador e empregador dessa geração dentro dos quadros da Arquitetura Moderna Brasileira<sup>9</sup>.

No caso dos Irmãos Roberto, a ligação entre eles e o poder estatal ocorre poucas vezes e sempre que acontece, faz-se de maneira oblíqua. Se no projeto da ABI, o governo entra com parte da verba e como viabilizador do financiamento a fundo perdido que o Banco do Brasil faria à Casa do Jornalista, na sede da Liga da Tuberculose, no Aeroporto Santos Dumont, na sede do Instituto de Resseguros do Brasil e no Edifício Júlio Barreto (projeto desenvolvido para o Fundo de Pensão da Previdência Social) o estado apresenta-se através de instituições de sua administração indireta.

<sup>7</sup> Nos projetos da ABI, IPASE, Liga da Tuberculose e do Aeroporto Santos Dumont, quando atuam em dupla, assinam os projetos como *Marcelo Roberto e Milton Roberto*. Mas, a partir da graduação de Maurício, passam a assinar como o escritório *MMM Roberto*. Esse nome seria mantido no período que compreende desde o projeto do IRB até a morte de Marcelo Roberto, em 1964. A partir de então, o escritório, até seu fechamento, passa a se chamar *M Roberto*.

<sup>8</sup> Aqui nos referimos ao Poder público das três esferas: federal, estadual e municipal; e não estamos obliterando o fato de que os Roberto, indiretamente, usufruíram, por algumas vezes, de benefícios do Governo Federal. Devemos, nesse sentido, lembrar que parte da verba para a construção da ABI veio do Governo Vargas; que o Instituto de Resseguros do Brasil, a Liga da Tuberculose, o Fundo de Pensão da Previdência Social e o Aeroporto Santos Dumont são todos instituições para-estatais.

<sup>9</sup> Como exemplo, podemos lembrar que Lucio Costa foi empregado no Ministério Capanema e, posteriormente, no Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tendo dentre seus projetos de maior repercussão o do Ministério da Educação e Saúde e o do Pavilhão do Brasil na Feira de Nova York; Oscar Niemeyer teve ao longo de sua carreira o Governo (em todas as alçadas) como seu grande cliente; Reidy era funcionário da Prefeitura do Distrito Federal; Jorge Machado Moreira, teve como sua maior obra o projeto da Universidade do Brasil.

Essa opção por um certo afastamento do Estado, talvez possa ser compreendida como parte integrante da mesma preocupação em formatar sua atuação como uma atuação de um escritório de arquitetura. Não pretendiam uma atuação no campo da cultura, como Lucio Costa fazia. Buscavam privilegiar uma participação no mercado privado da construção civil, apoiados numa visão de uma sociedade de especialistas, onde a qualidade e a eficiência do profissional prevaleceriam sobre a distribuição política de favores<sup>10</sup>. Num país cujo Estado possuía uma forma fortemente patriarcal, preocupavam-se em caminhar no sentido contrário, ajudando a estabelecer um campo profissional privado para o arquiteto.

Além disso, pode-se pensar que o governo, com raros períodos de exceção, se caracterizou como um mal pagador (sufocado por uma burocracia que, em geral, levava a muita demora na liberação de verbas para quitação dos serviços contratados). Assim sendo, uma excessiva conexão com tal contratante poderia inviabilizar a manutenção de uma equipe permanente como os Roberto desejavam e conseguiram formatar.

Embasando essa hipótese, temos, na década de setenta, uma entrevista de Maurício Roberto, onde ele usaria esse mesmo argumento, o da necessidade de manter uma “estrutura técnica” competente e bem treinada, como justificativa para a existência de poucos projetos de residências no histórico do escritório:

*“Se temos uma estrutura técnica com categoria capaz de projetar um complexo arquitetônico de 60 mil metros quadrados em oito dias, como, em termos econômicos, poderemos pensar em ganhar dinheiro usando essa equipe no projeto de uma casa de 1.500 ou 2.000 m<sup>2</sup> com centenas de detalhes? Não. Comercialmente é impossível.”*<sup>11</sup>

Isto é, havia, desde as primeiras obras, nos Roberto, a compreensão de que a arquitetura moderna demandava dos arquitetos condições de autonomia profissional; o desenvolvimento de estratégias de controle de todos os processos

<sup>10</sup> Nesse sentido, vale lembrar que os Robertos eram oriundos da classe média, ao contrário da maioria dos outros arquitetos do período (filhos da classe média alta ou da classe alta), não possuindo, provavelmente, contatos políticos e sociais que lhes permitisse fácil acesso a contratos advindos de favorecimentos políticos.

<sup>11</sup> Essa declaração consta de uma cópia de uma entrevista concedida por Maurício Roberto à revista Casa Vogue e datada de 04 de agosto de 1976. Acervo do Escritório MMM Roberto, atualmente sob custódia do Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e cuja reprodução encontra-se anexada ao fim dessa dissertação.

da construção do imóvel projetado. E os instrumentos que permitiriam tal controle seriam os projetos executivos (aí envolvendo a atuação de arquitetos e desenhistas, assim como “de outros profissionais, convidados na medida das necessidades, entre os quais engenheiros, economistas, sanitaristas, arquitetos-paisagistas, projetistas de mobiliário, artistas plásticos”<sup>12</sup>) e um acompanhamento constante da obra. Mas, para que isso fosse possível, para se manter uma equipe técnica bem treinada e bem estruturada trabalhando continuamente no escritório, pode-se supor que eles deveriam abrir mão de clientes de pequeno porte (as residências) e os que pudessem representar riscos de atrasos nos pagamentos e na execução das diversas etapas componentes do processo construtivo (o governo, em suas diferentes alçadas). Conseqüentemente, voltam-se para o mercado privado da construção civil, priorizando projetos de grande porte onde os contratantes necessitavam e valorizavam a eficiência e rapidez na viabilização da construção.

### **3.3. A Arquitetura contra a especulação imobiliária**

Essa inegável atenção dada ao mercado privado da construção civil dentro do itinerário dos Roberto foi, geralmente, confundida com uma adesão à especulação imobiliária. Porém, assim como a questão da perda dos ideais modernos por parte dos arquitetos na aproximação com o Governo Vargas e governos posteriores, abordada no início desse capítulo, essa visão da obra do escritório MMM Roberto como adesista à especulação imobiliária parece ser simplista e empobrecedora.

Como demonstrado acima, essa relação estreita dos Roberto com o mercado da construção civil resulta, primordialmente, da compreensão e priorização da necessidade de se adotar uma nova postura para os arquitetos dentro do processo construtivo; uma postura que se encaminhasse ao encontro de uma configuração de uma arquitetura pensada em termos industriais. Ou seja,

---

<sup>12</sup> AQUINO, Flávio de. Transcrição de pauta para matéria jornalística sobre o Escritório MMMRoberto. Sem data. Arquivada no Acervo do Escritório MMMRoberto, atualmente sob

reside nessa aproximação com o mercado privado da construção civil, um caráter absolutamente moderno: o da adequação do projeto e dos meios de controle das diversas fases da construção à tecnologia industrial da época. Atitude que não é em nada reprovável, mas, muito ao contrário. Dever-se-ia, sim, estranhar a posição oposta a esta dos Roberto: aquela dos arquitetos que mantiveram seus métodos projetivos ainda conectados à idéia de atelier de arquitetura, apesar de se proporem a desenvolver projetos modernos.

Se, a um primeiro olhar, essa busca de profissionalização parece colocá-los como aderidos à especulação imobiliária, ao estudar sua obra e ler suas declarações, se percebe que os Roberto a ela se opunham de maneira clara. Através de suas poucas entrevistas, por exemplo, fica fácil entender que a relação dos Roberto com a especulação imobiliária configura-se de forma tensa. Como ilustração, pode-se citar uma delas, de Marcelo Roberto (concedida em outubro de 1955 e publicada inicialmente no Correio da Manhã), onde discorre sobre a relação entre os arquitetos e os que buscam explorar ao máximo o potencial econômico do solo:

*“- Sei e afirmo é que não existe docilidade alguma. Se ela existisse, os arquitetos teriam muito mais serviço do que tem na realidade. Qualquer escritório de arquitetura que se preza rejeita mais do que aceita trabalho. Basta ver o número astronômico de prédios que se constróem e a percentagem insignificante dos que são confiados a arquitetos de verdade.”*<sup>13</sup>

Tal argumentação é muito coerente. Afinal, como bem colocou Mário Pedrosa, “em 1951, por exemplo, calculava-se que em São Paulo em uma hora, construíam-se quatro casas e meia... numa velocidade doida, superamericana...”<sup>14</sup>. Mas, apesar de, indubitavelmente, sermos um dos países onde mais se construiu nas décadas de trinta, quarenta e cinquenta, comparativamente a esse imenso corpo em edificação, o percentual de obras confiadas a arquitetos era, de fato, ínfimo. Os especuladores prescindiam das propostas modernas. Apropriavam-se,

---

custódia do Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro (ver cópia: Anexo – documento 4).

<sup>13</sup> **ROBERTO**, Marcelo. Depoimento de Marcelo Roberto. Periódico Arte em Revista, São Paulo, ano 2, no 4, Março de 1983.p.40.

<sup>14</sup> **PEDROSA**, Mário. *Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981. p. 259.

sim, da técnica moderna de construção que lhes permitia taxas de ocupação de solo muito mais otimizadas. Mas, em geral, não se preocupavam com questões conceituais.

Um contratante que recorria aos serviços de um arquiteto estava, minimamente, determinado a apostar na revolução estética que o moderno representava, como explica Marcelo Roberto:

*“(As grandes organizações imobiliárias)... contratam um arquiteto conceituado, dispostas, nesses casos, a terem lucros menores e maiores complicações com as autoridades municipais – que têm ojeriza a tudo que sai da rotina – e dispostas, também, a não exigirem nada de descabido. Decidem ganhar menos e ter maiores preocupações porque um grande da direção possui o que se classifica de “inteligência abstrata” e resolve permitir-se, de vez em quando, 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 desenfreada, não precisam de nós”<sup>15</sup>.*

Então, pode-se concluir que havia um entendimento por parte do mercado que a boa arquitetura seria um valor conspícuo para sua obra; isto é, que a ação eficiente de um arquiteto traria respeitabilidade para a construção. Até mesmo porque, pela inexistência de uma indústria de construção civil estabelecida no Brasil, as obras modernas, contrariamente à idéia de baixo custo implícita à adequação da arquitetura aos processos industriais, se tornavam mais dispendiosas do que aquelas erigidas através dos antigos conceitos construtivos, devendo, portanto, oferecer outras vantagens para conseguir a aderência do mercado às suas idéias.

Posteriormente, a partir da década de cinquenta, através da percepção do sucesso de nossa arquitetura em todo mundo, os especuladores passam a utilizar a visualidade moderna como valor agregado às suas construções, mas, com resultados, em geral, medíocres, visto que, se limitavam a copiar elementos modernos sem se preocuparem com uma concepção moderna de fato.

Pode-se supor que essa aparente atitude permissiva com o mercado imobiliário, esse erro de avaliação, constrói-se, para quem não se aprofunda na

---

<sup>15</sup> **ROBERTO**, Marcelo. Depoimento de Marcelo Roberto. Periódico Arte em Revista, São Paulo, ano 2, no 4, Março de 1983. p.40.

obra dos Roberto, pela clara predominância, entre seus projetos, de partidos bastante verticalizados e de programas muito prosaicos. Desenvolvem sua arquitetura privilegiando, geralmente, a solução em altura para edificações localizadas em quadras pré-formatadas, onde procuram tirar rendimento otimizado sem contudo abrir mão da qualidade de vida de quem habitava/trabalhava em tais locais. E, de fato, a proximidade com o mercado privado da construção civil acaba por oferecer-lhes, primordialmente, programas cotidianos. Daí se perceber no rol de suas obras a predominância de edifícios de escritórios, edifícios residenciais, escolas industriais e fábricas, ao contrário do que ocorria com outros arquitetos cariocas do período que pareciam, normalmente, preferir situações idealizadas onde a monumentalidade fosse a característica dominante dos projetos (tal monumentalidade advinha, principalmente, da presença do poder público como cliente de tais arquitetos). Destarte, nessa busca por uma arquitetura bastante profissionalizada, apesar de, formalmente, estarem conectados à plasticidade expressiva da arquitetura carioca, parecem desenvolver uma atitude próxima da arquitetura produzida em São Paulo por Rino Levi e Roberto Cerqueira Cesar, entre outros.

O encaminhamento que fazia com que os Roberto não se submetem à especulação desenfreada, que dominou o mercado privado da construção civil nessas décadas, parece advir da crença na capacidade transformadora que a arquitetura moderna teria; num “caráter regenerador da nova forma, na capacidade dos edifícios de reeducarem os hábitos e a percepção da população”<sup>16</sup>. Não pensam em propostas socialistas ou de intervenção estatal. Lutam contra a especulação excessiva buscando alcançar o equilíbrio, que acham possível existir, na boa arquitetura, onde podem conviver lucros razoáveis para o investidor, conforto para quem vai usufruir do imóvel e satisfação e educação estética para a sociedade; ou, nas palavras de Maurício Roberto, “levando em conta de um lado o interesse comercial do incorporador, de outro a comodidade e a satisfação dos futuros moradores”<sup>17</sup>. E as armas que usam para alcançar tal resultado são, exatamente, as ocupações otimizadas, que tem como base engenhosos estudos de deslocamento; o recurso ao instrumental técnico de conforto ambiental e aos

---

<sup>16</sup> CONDURU, Roberto. *Ilhas da Razão*. Tese. Niterói, Departamento de História, UFF, 2000.p.38.



equipamentos mais modernos disponíveis no momento; a busca de agilizar e industrializar os métodos construtivos; e a criação de uma fotogenia e atratividade plástica em quase todas as suas obras.

Um outro dado deve ser acrescentado quanto ao posicionamento do trio frente à especulação imobiliária e frente ao papel do arquiteto junto à sociedade: a atuação política dos irmãos junto ao Instituto de Arquitetos do Brasil. Se Milton, que presidiu o IAB ainda unificado, no período de 1949 até a sua morte em 1953, lutou, principalmente, pelo o fortalecimento da profissão e por uma regulamentação que desse aos profissionais da área autonomia em relação à figura do engenheiro; Maurício, que dirigiu, na década de cinquenta, durante nove anos, o departamento do Rio de Janeiro do IAB, já então departamentalizado por estados, se opôs, claramente, aos especuladores. Propôs mudanças do sistema de financiamento da moradia, visando “a extinção de intermediários e especuladores, que conduza a autoridade a pensar em termos de população e não em termos de indivíduos”<sup>18</sup>; e acusou a classe política de permissividade e corroboração com a especulação imobiliária, ao sugerir que os órgãos de planejamento da Prefeitura do Distrito Federal fossem reestruturados para que ficassem “independentes das oscilações políticas, das substituições de pessoas, dos favores eleitorais”<sup>19</sup>, para que pudessem assim desenvolver um plano de habitação para a cidade, já que a ausência deste era “campo aberto ao lucro fácil dos especuladores”<sup>20</sup>.

Porém, evitando-se dar aos Roberto um perfil heróico, cabe, também, aqui ressaltar-se que nas décadas de cinquenta e sessenta, por vezes, eles parecem acreditar excessivamente em sua arquitetura e perdem o equilíbrio que tanto pregavam (entre mercado e boa arquitetura). Nesse sentido, vale sublinhar o enorme adensamento propostos para os edifícios Guarabira (1953) e o da Rua Voluntário da Pátria, 127 (1966), que resulta em projetos onde o malabarismo espacial, com vista a obter uma maior ocupação dos terrenos, parece sobrepor-se a uma arquitetura que privilegie o conforto do futuro morador.

---

<sup>17</sup> “Um M com os pés no chão”. Revista Visão, São Paulo, n°29, 12 de agosto de 1966. p.34.

<sup>18</sup> FIGUEIREDO, Guilherme. “As três batalhas dos Arquitetos” IN: Coluna *Um Dia Depois do Outro*, publicada no Jornal Diário da Noite, Rio de Janeiro, 13 de abril de 1959.

<sup>19</sup> Idem.

### 3.3.1.

#### A relação dos Roberto com a cidade do Rio de Janeiro

Outro aspecto que pode ser valioso na confirmação de algumas das proposições feitas até agora nesse estudo é a relação dos irmãos Roberto com a cidade onde eles desenvolveram, praticamente, toda sua obra.

Em novembro de 1954, em sua coluna Gente da Cidade, Rubem Braga, descrevendo Maurício Roberto, diz:

*“...nasceu em uma casa que existiu no mesmo lugar onde está hoje o edifício em que ele mora, aquele prédio moderno da avenida Copacabana 1.267, pouco além de Francisco Sá. E foi criado naturalmente como bom moleque de praia, integrando o quadro do “Guanabara F.C”, rival do até hoje existente “Lá Vai Bola” do Posto 6... e muitas vezes foi marcado pelo médio Heleno, do “Posto 4”, que também contava com outros jogadores depois famosos como Jaime, Pirica... e Sérgio Porto... Jogava também um pouco de vôlei e basquete e fazia jacaré no Arpoador”<sup>21</sup>.*

Através desse texto e pela própria escolha que Rubem Braga faz do mais novo dos irmãos para ser personagem de uma coluna que falava sobre cariocas ilustres e notórios, fica fácil definir-se o espírito bem carioca de Maurício Roberto. Pode-se, até mesmo, defini-lo como um típico rapaz da zona sul da cidade, onde convivia com personagens que se tornariam símbolos do Rio, sendo, inclusive, vizinho do próprio Rubem Braga que morava, então, numa casa no Posto Seis<sup>22</sup>. E, portanto, pode-se tomar como possibilidade plausível que tal espírito carioca se estendesse a seus irmãos, já que os três foram nascidos, criados e moraram, por todas suas vidas, em Copacabana.

Mas, para além da constatação desse espírito carioca nos irmãos; para além da também fácil comprovação de que a grande maioria de suas obras, dentro do período aqui estudado, foi construída na cidade do Rio de Janeiro<sup>23</sup>;

<sup>20</sup> “Aventureiros da Construção Sepultam os Cariocas em Túmulos de Concreto Armado!”. **Jornal Última Hora**, Rio de Janeiro, Segunda-feira, 17 de Março de 1958, p.5.

<sup>21</sup> BRAGA, Rubem. *Maurício Roberto – um dos MMM.*. IN: Revista Manchete, Novembro de 1954, p.56.

<sup>22</sup> Informação constante do Site [WWW.Releituras.com/](http://WWW.Releituras.com/) RubemBraga-Bio-asp.

<sup>23</sup> As exceções são as escolas do Senai de Niterói (1948), Vassouras (1949), Petrópolis (1950) e Campos (1954); a residência João Carlos Vital em Petrópolis (1942); a residência Faria Góes em Araruama (1946); o Edifício de apartamentos Rodrigues Gomes (1952) em Cataguases (MG); Pavilhão Lowndes no Loteamento Samambaia em Petrópolis (1953); Edifício na Avenida Paulista (1953); Residência Tácito Prado em Petrópolis (1954).

ultrapassando-se a percepção de que as opções estéticas, tomadas por eles ao projetarem seus prédios, os colocam como participantes e uns dos criadores da plasticidade que caracteriza a chamada *Escola Carioca*; ao estudar-se sua arquitetura (e mesmo, em parte, suas biografias) descobre-se que, através dela, pode-se acompanhar sua estreita proximidade com o crescimento urbano da cidade e, até mesmo, o contínuo adensamento causado pela especulação imobiliária, que dominou as políticas de ocupação do solo carioca nas décadas de trinta à cinquenta do século passado; e, até mesmo, aventar intenções de diálogo e oposição à tal situação urbanística.

Ao se tomar um mapa do Rio de Janeiro e marcar, em ordem cronológica, a localização das edificações projetadas pelos Roberto, perceber-se que elas acompanham claramente as mudanças de renovação urbana da cidade. Sua arquitetura está ausente em raros movimentos de crescimento ou de renovação, acontecidos nesse período.

Sem pretender um estudo mais aprofundado na história do urbanismo carioca, mas com o intuito de exemplificar esse paralelismo que a obra dos Roberto constrói com a evolução urbana da cidade, será traçado um breve histórico que começa pelas as reformas feitas pelo prefeito Pereira Passos no início do Século XX.

Essas tão faladas reformas são, em geral, lembradas, somente, pela abertura da Avenida Central e pela idéia de criar um cenário afrancesado para o Rio de Janeiro. Mas, o alcance dessas obras vai muito além, e, pela primeira vez na cidade, pensou-se na criação de um sistema de circulação viária que a preparasse para o seu crescimento futuro. Com esse intuito, criaram-se “duas vigorosas diagonais dispostas em “V”, a Avenida Central e a Avenida Men de Sá”<sup>24</sup> que cortavam o caótico desenho urbano existente, no qual se misturavam ruas já razoavelmente largas e dispostas em xadrez (resultantes de projetos de ocupação desenvolvidos ao longo do final do século dezoito e ao longo do século dezenove) e ruelas estreitas e de desenho confuso, que ainda guardavam muito do aspecto original da cidade em seus tempos coloniais.

Indubitavelmente, as reformas de Pereira Passos mudaram o aspecto do Rio de Janeiro em um curto espaço de tempo. A tão famosa Avenida Central

---

<sup>24</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002. p. 334.

assumiu um papel de destaque dentro da hierarquia da cidade, e, para ela, convergiram o comércio mais elegante, os hotéis mais sofisticados e os escritórios mais prestigiados. Grande parte das áreas que a circundavam passaram por um processo semelhante. Mas, em contrapartida, outras regiões, mesmo que também privilegiadas por intervenções do projeto de Pereira Passos, sofreram um certo esvaziamento, e posterior mudança de uso, em decorrência dessa mesma corrida em direção ao novo eixo central da cidade. Entre elas, estava a região da Rua do Lavradio.

Aberta no final do século XVII, a Rua do Lavradio foi um dos pontos mais nobres do Rio durante o Império. Nela, juntamente com

*“residências de personalidades ilustres, como a do Duque de Caxias, do Marquês de Olinda, do Marquês de Cantagallo, da artista Jesuína Montani e do ator João Caetano”<sup>25</sup>,*

existiam seis teatros que a transformavam em pólo atrativo dentro da antiga estrutura da cidade, podemos citar como exemplos o “Theatro Circo, inaugurado em 1876, e o Theatro Edem-Lavradio, de 1895”<sup>26</sup>.

Porém, as reformas de Pereira Passos, apesar de beneficiarem diretamente essa área através da abertura da Avenida Men de Sá, acabaram por causar uma mudança de uso na região, que perdeu muito de seu prestígio dentro da hierarquia urbana com a mudança de foco para a Avenida Central. Os teatros e as residências nobres foram sendo, pouco a pouco, substituídos por indústrias de pequeno porte, que aproveitaram a decadência da região para se instalar em pontos menos valorizados, naquele momento, mas que tinham a grande vantagem de serem bastante próximos ao novo núcleo da cidade e beneficiados pela fácil circulação que as novas vias propiciavam.

Assim, em 1929, o recém formado Marcelo Roberto, é chamado pelo Jornal Correio da Manhã, cuja sede situava-se na vizinha Rua Gomes Freire, para projetar, na Rua do Lavradio, um edifício com um programa que se adaptava bem ao novo uso daquela vizinhança: propunha lojas no térreo e apartamentos nos andares superiores que seriam, em parte, destinados aos funcionários do jornal e os restantes alugados, o edifício Morro de Santo Antônio (ver figura 102).

---

<sup>25</sup> Informação retirada do site [www.centrodacidade.com.br/ruadolavradio](http://www.centrodacidade.com.br/ruadolavradio).

<sup>26</sup> Idem.

Nesse edifício, também se pode ver um índice de outra mudança ocorrida na cidade: a liberação da construção de edifícios com mais de cinco andares. Essa liberação, fruto do “surgimento do concreto armado”<sup>27</sup> e do crescente adensamento causado pela incipiente especulação imobiliária, que assolaria a cidade nas décadas seguintes, veio através dos “Decretos 2021, de 1924, e 2087, de 1925”<sup>28</sup>, e deram “origem a um surto de construções de prédios mais altos que transformaram sensivelmente a forma-aparência da cidade”<sup>29</sup>.

Outro movimento de mudança de uso ocorrido no Rio de Janeiro foi a transformação dos antigos bairros industriais, situados na zona sul da cidade, em áreas residenciais burguesas. Tal transformação, ocorrida na década de trinta, buscava abandonar a ocupação fabril dessas regiões, que se iniciara nos meados do século XIX, para incluí-las no processo de sedimentação da recém ocupada zona sul como reduto das classes mais abastadas, que não queriam estar próximas das residências operárias. A alteração da legislação que, pela primeira vez, interveio “no processo de localização industrial”<sup>30</sup>, acabou por engessar o crescimento das indústrias já localizadas na Zona Sul, mais especificamente na Gávea, Jardim Botânico e Laranjeiras, que se viram impelidas a se transferir para outros locais e a lotear suas áreas fabris que haviam, aos poucos, se transformado em “terrenos extremamente valorizados”<sup>31</sup>.

Em Laranjeiras, especificamente, um grande movimento de renovação urbana começa na década de trinta. A notícia de que a Fiação e Tecelagem Aliança pretendia sair do bairro (o que de fato acontece em 1937, quando loteia seu terreno dando origem ao novo Bairro “Cidade Jardim Laranjeiras”<sup>32</sup>, no entorno da atual Rua General Glicério), faz com que os terrenos da região rapidamente se valorizem e passem a atrair a classe média e a rica burguesia carioca. Nesse contexto, para essa região, Marcelo Roberto, faz seu primeiro projeto que consegue algum destaque público. Com ele, participou da “Exposição

---

<sup>27</sup> ABREU, Maurício de Almeida. *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPLANRIO / Zahar Editores, 1987. p. 83.

<sup>28</sup> Idem, p.86.

<sup>29</sup> Idem.

<sup>30</sup> Idem. p. 99.

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Idem. p.101.

de Arquitetura Tropical no Rio” em 1931. Esse projeto era para “uma casinha”<sup>33</sup> a ser construída no novo “bairro aristocrático de Laranjeiras”<sup>34</sup>.

No entanto, esse processo de valorização da zona sul da cidade não começa, somente, na década de trinta. Havia, implícita nas políticas de obras públicas dos governos locais, desde o final do século XIX, uma clara intenção de estratificação espacial da cidade com o objetivo de consolidar uma “estrutura núcleo-periferia, que perdura até hoje”<sup>35</sup>. Como núcleo, propunha-se tanto o Centro da cidade, quanto os bairros que margeavam a Baía de Guanabara em direção ao mar, e as novas áreas de Copacabana, Ipanema e Leblon. Por esse motivo, essas regiões recebiam a maior dotação de recursos, sendo, assim, muito mais precocemente urbanizadas do que a chamada periferia, que só passa receber maior atenção a partir da década de quarenta.

Copacabana e parte de Ipanema, por exemplo, têm seu saneamento e pavimentação das ruas executados em 1911<sup>36</sup>, quando sua população era ainda mínima (e, sem querer propor uma mistura excessiva entre biografia e obra, devemos nos lembrar que a casa dos Batista, onde os Roberto nasceram, foi construída nesse período). Seria, somente, no final da década de vinte que começaria a haver uma ocupação de maior monta nesses bairros.

Dentro dessa primeira leva de adensamento de Copacabana, pode-se citar a presença dos Roberto com a casa da Rua Belfort Roxo esquina com Rua Barata Ribeiro<sup>37</sup>, de 1933. Projeto de Marcelo Roberto.

Continuando o mapeamento, parte-se para o outro trecho do chamado “núcleo da cidade”: a área central do Rio de Janeiro. Passando, na década de vinte, por uma segunda grande mudança (tendo sido a primeira a reforma de Pereira Passos) que, tendo como objetivo transformar o centro do Rio em uma área de negócios moderna onde conviveriam os escritórios de empresas, as instituições financeiras, os edifícios administrativos governamentais e o já sedimentado comércio varejista, faz surgir a Esplanada do Castelo. À esta área, criada a partir do desmonte do morro do mesmo nome, somam-se, ainda, alguns

---

<sup>33</sup> SANTOS, Paulo F. *Quatro Séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro, IAB, 1981. p.107.

<sup>34</sup> ABREU, Maurício de Almeida. *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPLANRIO / Zahar Editores, 1987. p.101.

<sup>35</sup> Idem, p. 73.

<sup>36</sup> ABREU, Maurício de Almeida. Op.Cit., p. 73.

<sup>37</sup> BRITTO, Alfredo. *O Espírito carioca na Arquitetura – MM Roberto*. São Paulo, AU, N° 52, ano 10, Fev/mar 1994, Série Documento, Pini-Editora. P.68.

pequenos aterros contíguos, como o aterro da ponta do Calabouço. Mas, apesar do desmonte, aterros e parte da urbanização dessa região terem ocorrido entre 1920 e 1922, sua ocupação, durante quase uma década, ficou restrita aos pavilhões da Feira Comemorativa do Primeiro Centenário da Independência do Brasil. E é, somente, a partir da elaboração do Plano Agache (1928-1930) que se faz a urbanização plena da área. Então, lentamente, começam a surgir edifícios em suas novas avenidas e ruas.

Desse processo de ocupação da Esplanada do Castelo e aterros contíguos, os Roberto participaram com várias de suas obras. Já trabalhando, então, em dupla, Marcelo e Milton, projetam a Associação Brasileira de Imprensa (ver figura 6), em 1936, o Aeroporto Santos Dumont e seus hangares (ver figura 15), em 1937, o Edifício Sede da Liga Contra a Tuberculose (ver figura 13), em 1937, o Edifício Plínio Catanhede (edifício sede do Instituto de Aposentadoria e Pensões dos Industriários – IAPI), (ver figura 14), em 1938, e o Edifício Sede do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB) (ver figura 21), em 1941, primeiro projeto sob a égide MMMROBERTO, assumida após a graduação de Maurício.

Mas, o Plano Agache não é implantado em sua totalidade. Em verdade, muito pouco dele é posto em prática. E, “em 1938, cria-se um órgão especialmente encarregado de elaborar um novo plano piloto (Comissão do Plano)”<sup>38</sup> cujos trabalhos se estendem até 1948. Tal plano mantém as premissas básicas que haviam sido definidas por Agache (circulação, higiene e estética), sendo que privilegia, claramente, o aspecto da circulação viária na cidade.

O novo plano, tampouco, é implantado completamente. E as poucas obras executadas seguem ritmo lento e com paralisações e retomadas constantes<sup>39</sup>. A cidade, porém, cresce numa velocidade vertiginosa: de 1.147.599 habitantes, levantados no Recenseamento de 1920, a cidade passa a contar com 2.375.280 moradores no Censo de 1950<sup>40</sup>. E a lentidão governamental, em responder ao crescimento da cidade, faz com que os “terrenos melhores situados”<sup>41</sup> sofram uma valorização enorme, e conseqüente verticalização em sua ocupação. Essa

<sup>38</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002. p. 336.

<sup>39</sup> A única exceção à essa morosidade foi a abertura da Avenida Presidente Vargas, para qual destruiu-se em poucos meses grande parte da história do Rio de Janeiro.

<sup>40</sup> Dados demográficos: ABREU, Maurício de Almeida. *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPLANRIO / Zahar Editores, 1987. p. 80 e p. 109.

<sup>41</sup> BRUAND, Yves. Op.Cit.,p. 336.

verticalização ocorre, principalmente, onde, desde o início do século, as classes mais abastadas investiram em infra-estrutura urbana, buscando segmentar hierarquicamente a cidade. Isto é, na Zona Sul e no Centro da cidade.

Copacabana é o exemplo maior dessa valorização excessiva, onde construções unifamiliares, com menos de 30 anos de idade, são, a partir da década de quarenta, rapidamente substituídas por edifícios de apartamentos. Nesse adensamento, a participação dos Roberto é marcada pelo edifício MMM Roberto (ver figura 40), de 1945, construído para suas próprias famílias no local onde era a casa dos seus pais, pelos edifícios Finúzia e Dona Fátima (ver figura 85), de 1952, e pelo edifício Angel Ramires, também de 1952.

No Flamengo e em Botafogo, bairros que sofreram, concomitantemente, essa mesma valorização e conseqüente renovação, a arquitetura deles impõe-se com o Edifício Júlio Barreto (ver figura 55), de 1947, e com o Edifício Guarabira, de 1953.

A estratificação da zona sul como destinada para as classes mais abastadas e do centro da cidade como centro de negócios, acabou por fixar os subúrbios como áreas de habitação para as classes mais baixas. Dentro do mesmo processo, a partir da década de trinta, as indústrias também foram deslocadas para essa região. Nesse movimento do proletariado e das indústrias em direção às zonas norte e oeste da cidade, a arquitetura dos Roberto aparece nos prédios das oficinas, show-room e escritórios da Sotreq-Caterpillar (ver figura 41), de 1946, construídos às margens da recém inaugurada Avenida Brasil, situada sobre um novo aterro, criado na orla mais interna da Baía da Guanabara, e com as escolas industriais do Senai (Mecânica Industrial – Costa Lobo, em Benfica, em 1944; Motores, em Sampaio, em 1953; Construção Civil, na Tijuca, em 1956 (Ver figuras 37 e figura 91).

E, para terminar esse breve histórico da evolução da ocupação urbana do Rio de Janeiro e a relação que a obra dos Roberto estabelece com ela, voltemos ao Centro da cidade, onde o processo de estabilização de uma área de negócios, finanças e de administração não se desenvolve na velocidade esperada. A área da Esplanada do Castelo não chega a ser totalmente ocupada. A abertura da Avenida Presidente Vargas, em 1944<sup>42</sup>, cujo projeto remontava ao plano Agache e fora

---

<sup>42</sup> ABREU, Maurício de Almeida. *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPLANRIO / Zahar Editores, 1987. p.114.



mantido pelo Plano Diretor, cujo objetivo foi facilitar o acesso à zona Norte e permitir a continuidade da bem sucedida ocupação da Avenida Rio Branco (novo nome dado à Avenida Central<sup>43</sup>) à qual ela é transversal, não logra o efeito desejado. A Avenida Presidente Vargas permaneceria com grandes espaços vazios até a década de 60<sup>44</sup>, com uma ocupação restrita, quase que totalmente, às quadras imediatamente contíguas à Avenida Rio Branco.

Essa lentidão na ocupação das novas áreas, devida principalmente ao grande sucesso do fenômeno Zona Sul e da “ideologia do morar à beira mar”<sup>45</sup>, com especial foco em Copacabana, que atraiu para si grande parte do comércio mais sofisticado e dos estabelecimentos voltados para o divertimento e lazer, acabou por criar um reforço para a imagem da Avenida Rio Branco e para as ruas no entorno da Cinelândia como grandes pontos de negócios do centro da Cidade. O que se seguiu, então, foi uma verticalização dessas áreas, que vêm seus prédios, construídos, em sua grande maioria, na segunda década do século XX, serem destruídos para darem lugar a edifícios muito mais altos, durante a década de cinquenta. O gabarito da região, que fora estabelecido em quinze andares, passa para vinte e dois<sup>46</sup>, sucumbindo às pressões especulativas.

Os Roberto se fazem presentes nessa transformação do Centro do Rio acontece através do Edifício das Seguradoras (ver figura 51), em 1946, situado nas imediações da Cinelândia; e do edifício Marquês do Herval (ver figura 72), em 1953, que foi construído no lugar do Palace Hotel, na esquina da Avenida Central com a Avenida Almirante Barroso.

A um primeiro olhar pode-se, até mesmo, concluir que essa relação próxima entre a evolução da cidade e a ocorrência das obras dos Roberto é um fato inerente à atividade de qualquer arquiteto bem sucedido dentro do período no qual ele se mantém atuante. Porém, ao se analisar o trabalho de outros arquitetos dessa mesma época, logo se compreende que esse raciocínio é um paralogismo. Afinal, raramente verificar-se-á tamanha constância entre localização de construções e as mudanças urbanas do Rio nas obras dos demais.

---

<sup>43</sup> A Avenida Central muda de nome em 1912 e passa a se chamar Avenida Rio Branco.

<sup>44</sup> Até hoje, no trecho final da Avenida Presidente Vargas não se conseguiu implementar a ocupação desejada. Grande parte da área após a antiga Praça XI continua vazia ou ocupada por imóveis praticamente em ruínas.

<sup>45</sup> ABREU, Maurício de Almeida. *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, IPLANRIO / Zahar Editores, 1987. p. 112.

Como tentativa de formulação de uma explicação plausível para tal fato, poder-se-ia tomar a hipótese de que ele se deve à grande produção do trio durante esse período, o que é seguramente verdadeiro e esclarece parte da questão. Porém, tal constância de locação nas regiões em renovação ou em implantação parece dever-se, principalmente, ao caráter já mencionado de que os Roberto são arquitetos que privilegiam a arquitetura civil, o mercado imobiliário privado, tendo pouco construído para o Estado. Seus programas são, em geral, desenvolvidos para atividades cotidianas; sendo, portanto, como também já definimos anteriormente, quase prosaicos. Conseqüentemente, seria justo se supor que, nesse privilegiar as necessidades práticas e imediatas do mercado da construção civil, reside o porquê de seus projetos acompanharem os movimentos evolutivos da ocupação do solo carioca com tamanha proximidade.

Mas a relação dos Roberto com o Rio de Janeiro não fica restrita, unicamente, a uma questão de localização de suas obras dentro de áreas de crescimento e desenvolvimento da urbe carioca. O embate com a cidade, sua geografia e seu urbanismo vai bem mais além, vindo a se tornar, em certos projetos, um dos principais fatores constituintes de suas opções estéticas e construtivas.

Para exemplificar tal relação, pode-se citar a clara predominância da solução em altura para suas edificações. Percebe-se, no trio de arquitetos, a busca constante de soluções que chegassem a um aproveitamento maximizado do terreno a ser ocupado. Essa busca parece ser resultado da pressão da especulação imobiliária, que leva a uma valorização imensa do solo urbano. Especulação essa que tem como mola propulsora, não só a ganância dos proprietários, mas, igualmente, o difícil deslocamento dentro da geografia montanhosa e à beira-mar da cidade; sendo ainda mais potencializada pela lentidão da ação governamental na busca e implementação de soluções viáveis para ordenar e facilitar seu rápido crescimento.

Trilhando esse caminho, o da solução em altura para edifícios em terrenos de pequenas dimensões, os Roberto atuam, também, como pioneiros, já que existiam poucos modelos externos onde eles pudessem se apoiar: na Europa, ainda muito pouco existia de construções com muitos andares, e nos Estados Unidos, as

---

<sup>46</sup> Informações sobre mudanças da legislação retiradas de BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002. p. 337.

pesquisas partiam de situações urbanas, tecnológicas e culturais, completamente diversas das encontradas por aqui. Nesse sentido, seria útil lembrar que os edifícios de maior número de andares, projetados no final do século XIX em Chicago, desenvolviam-se, ainda, dentro de uma estética anterior ao modernismo e, em geral, não alcançaram soluções formalmente muito relevantes; residindo, a maior parte de seus méritos, em suas conquistas tecnológicas e em seu caráter inovador na forma de ocupação do solo urbano (de verticalização acentuada). Já os arranha-céus americanos, das primeiras décadas do século XX, tinham situações urbanas bastante diversas das existentes no Rio de Janeiro. Ocupavam terrenos de grandes dimensões, e, desqualificando-os ainda mais como exemplos, guardavam, em sua configuração estética, resquícios acadêmicos ou do Art Déco. Mesmo nas soluções que poderiam ser enquadradas dentro do movimento moderno, como os prédios de Mies Van der Rohe, há a questão cronológica, já que, apesar do arquiteto alemão idealizar seus altíssimos edifícios desde o tempo que ainda trabalhava na Europa, a concretização de seus projetos só ocorreria, de fato, em solo americano, em datas posteriores às pesquisas iniciais dos Roberto aqui no Rio de Janeiro.

Outro ponto a ser analisado é a legislação carioca. Mais especificamente, a legislação que regia as construções na área do Centro da cidade.

Definida em seus traços gerais pelo plano Agache, essa legislação privilegiava a conformação de um desenho urbano ainda acadêmico, onde se buscava uma certa monumentalidade. Para isso, propunha

*“a execução de grandes avenidas e praças cuidando-se das perspectivas constituídas quer por edifícios existentes utilizados para esse fim, quer por monumentos modernos a serem erguidos, jardins à francesa completando uma arquitetura que desta vez devia formar um todo majestoso”*<sup>47</sup>.

Guardando resquícios das reformas parisienses de Haussmann, que já haviam influenciado Pereira Passos décadas antes, Agache propunha a formação das ruas através da construção de prédios de ocupação continuada e densa, onde, em parte das avenidas principais, propunha-se a existência de calçadas cobertas pelos edifícios, que formariam longas galerias. Com o crescimento da especulação

---

<sup>47</sup> BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002. p. 335

imobiliária, essa ocupação adensada foi se tornando mais e mais problemática, já que, através de pressões sobre a esfera política, os especuladores conseguiam constantes aumentos nos gabaritos das áreas mais nobres da cidade.

Somando-se esses dois fatores, anteriormente descritos, à especulação imobiliária, que levou a uma hiper-valorização dos terrenos, monta-se um painel inicial da relação das soluções arquitetônicas, encontradas nas obras dos Roberto, com a cidade. Esse painel começa por mostrar que, muito além do fato de serem arquitetos nascidos e criados no Rio de Janeiro; além de serem arquitetos que construíram muito nas décadas de 30,40 e 50 dentro da área urbana carioca; temos o fato de que a solução em altura, que predomina em seus projetos, e certas soluções plásticas e construtivas por eles tomadas resultam diretamente da realidade circunstancial da legislação urbanística e do mercado privado de construção civil no Rio de Janeiro, ao qual eram, voluntariamente, muito próximos.

Porém, não se deve inferir que esses fatores agissem de forma cerceadora sobre a obra dos Roberto; como se eles lidassem com tais aprisionamentos (provenientes da legislação urbanísticas) de forma passiva. Em geral, a atitude dos Roberto é crítica e configura-se como uma tentativa de criar uma relação de tensão, com tais condições. À guisa de exemplo, poder-se-ia pensar no hall de entrada da ABI, que, através da ausência de paredes no alinhamento, traz a calçada para dentro da área do edifício, destruindo a continuidade da perspectiva da rua e, segundo o próprio Maurício Roberto, oferecendo “uma parte coberta protegida, livre, que, numa cidade altamente densa como a nossa é uma admirável solução”<sup>48</sup>; ou o desenho do plano que forma o ângulo da esquina do Edifício Seguradoras (ver figura 51), que, através de uma conformação ondulada, propõe uma junção incomum, negando o ângulo pontiagudo e, ao mesmo tempo, fugindo da curva óbvia; ou, ainda, o Edifício Marquês do Herval, onde *puxam* a calçada da Avenida Rio Branco para dentro e para baixo, dando um aspecto estranho ao edifício e em nada condizente com a monumentalidade perspéctica da avenida; e, ainda, no mesmo edifício, na calçada da Avenida Almirante Barroso, onde

---

<sup>48</sup> Texto de Maurício Roberto, datilografado e sem data, arquivado no Acervo do Escritório MMMRoberto, atualmente sob custódia do Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro. (ver cópia em anexo)

transformam a galeria obrigatória ao criar uma espacialidade de abóbada, ou mesmo de caverna, através da inclinação dos enormes pilares.

Também a fachada do Marquês do Herval voltada para a Avenida Rio Branco é, em muito, determinada por essa posição de tensão dos Roberto frente à conformação urbana do Rio: eles recorreram a uma operação de rompimento com a continuidade de parede de prédios, que forma a avenida, através da partição da fachada em três planos distintos que, recobertos de grandes brises-soleil, formavam um enorme plano ondulante. Entretanto, para reforçar esse movimento, sublinharam os limites dessa fachada com uma fina moldura, como que quisessem enfatizar sua dificuldade em se enquadrar, mostrando onde deveriam ter construído e onde construíram de fato<sup>49</sup> (ver figuras 72 e 73).

Há, também, na obra dos Roberto uma característica que pode ajudar a complexificar esse painel: a predominância de edificações situadas em terrenos de esquina<sup>50</sup>. Essa distinção, que aparentemente independe da vontade dos arquitetos e sim dos proprietários ao adquirem os terrenos, pode ser pensada como índice de uma preocupação com uma maior visibilidade para sua obra. Essa preocupação seria, talvez, oriunda da necessidade de publicidade, tanto no sentido do maior divulgação do nome dos arquitetos, quanto no sentido de tornar, o mais público possível, as operações didáticas implícitas nas idéias modernas; a visibilidade facilitaria o caráter de exemplaridade das obras.

Resumindo o painel aqui desenhado, tem-se que a ligação dos Roberto com o Rio de Janeiro ultrapassa a mera referência geográfica. Sua obra constrói-se condicionada ao mercado imobiliário dessa cidade, cujo movimento acompanha. E a dependência de tal mercado, que na ausência de políticas reguladoras bem planejadas faz a cidade se adensar extremamente, leva os arquitetos a uma busca de viabilização de uma arquitetura industrializada, planejada em escritório, através de estratégias estéticas nas quais acusam tal adensamento, enquanto planejam soluções racionalistas que possibilitem que tal adensamento não seja uma restrição à existência de uma arquitetura de qualidade com atuação crítica, formadora e transformadora. E, quase sempre conseguem o pretendido.

---

<sup>49</sup> Esse recurso a planos ondulantes quebrando a continuidade da caixa da rua, se repetiria nos Edifícios Finúzia e Dona Fátima e no Guarabira.

<sup>50</sup> Como comprovação listamos as obras, construídas dentro de nosso período de estudos, localizadas em terrenos de esquina: Edifício da ABI, Edifício da Liga da Tuberculose, Edifício

Nessa mesma relação entre os Roberto e o Rio de Janeiro, constrói-se, aparentemente, a mudança de rumo que seu trabalho toma a partir da década de cinquenta. É no embate entre suas obras e a configuração caótica que a cidade vai tomando que passam a ter consciência da pouca eficácia das estratégias da arquitetura moderna carioca, tanto no seu alcance na conformação de um espaço urbano de qualidade, quanto na possibilidade de funcionar como instrumento de exemplaridade educativa para a população. E seria, então, justamente a sua experiência construtiva na cidade, que se transforma num caos urbano pouco a pouco, que acabaria por estabelecer novas preocupações para os Roberto. Parecem, então, paulatinamente, abandonar as pesquisas formais presentes anteriormente em sua obra arquitetônica e passar a se ocupar, mais efetivamente, com questões na área de urbanismo<sup>51</sup>, a ponto de, em 1957, Marcelo Roberto propor a estruturação do Curso de Urbanismo, em entrevista dada ao crítico Jayme Maurício<sup>52</sup>.

Em um outro depoimento, este dado a Zuenir Ventura, dizem:

*“A população do mundo cresceu em proporção assustadora. As nossas cidades, em pouco tempo, tornaram-se caóticas, difíceis de serem operadas, com condições de habitabilidade de nível baixíssimo. Os dirigentes não tiveram outra saída. Apelaram para os arquitetos. Toda Arquitetura leva ao Urbanismo. O final do século XX, tenho a impressão, será a era do Urbanismo. E, nessa era, tão ansiosamente esperada, os arquitetos de todo o mundo saberão cumprir a tarefa que lhes será destinada”*<sup>53</sup>

---

Plínio Catanhede, Edifício Sede do IRB, Edifício Seguradoras, Edifício Marquês do Herval, Edifícios Finúzia e Dona Fátima, Edifício Sambaíba, Edifício Guarabira e Oficinas da Sotreq.

<sup>51</sup> Os Roberto atuaram como urbanistas desde o início de sua carreira. Marcelo Roberto, além de lecionar no curso de Urbanismo da UDF, elaborou estudos iniciais para a Região de Niterói, em 1930, que foi posteriormente desenvolvido por Atílio Correa. Elaboraram, em 1939, o projeto para urbanização de um conjunto habitacional na Penha, em 1939; para uma cidade proletária em Ricardo de Albuquerque, em 1951, e de um loteamento em Grumarim, em 1955. Mas, é somente a partir do Plano Diretor para Cabo Frio e Búzios, em 1956, que começam a desenvolver projetos mais aprofundados e de maior porte como o do Plano diretor de Imbituba, também de 1956, o projeto da Nova Capital (concurso realizado, em 1956, para escolha do projeto urbanístico de Brasília, onde obtiveram o terceiro lugar), o plano para expansão da cidade de Túnis, em 1958, para o Centro turístico da cidade de Arenzano, na Itália, em 1964, o plano diretor para a cidade de Três Rios (1967), para a cidade de Betim (1968), para o município de Duque de Caxias (1969), entre outros (informações e datas retiradas de **BRITTO**, Alfredo. “MMRoberto”. São Paulo, PINI Editores, Revista AU, nº52, ano 10, fev/mar 94. p.74).

<sup>52</sup> **MAURÍCIO**, Jayme. “Itinerário das Artes Plásticas”. Jornal Correio da Manhã, 16/jun/1957. APUD. **BRITTO**, Alfredo. “MMRoberto”. São Paulo, PINI Editores, Revista AU, nº52, ano 10, fev/mar 94. p.78).

<sup>53</sup> Reprodução de texto datilografado, sem autor, onde consta notação manual “para Zuenir Ventura em Julho -66”, arquivada no Acervo do Escritório MMMRoberto, atualmente sob custódia do Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro (ver cópia em anexo).

Isto é, acompanhando o que prevêem como o novo grande campo de atuação dos arquitetos, enfronham-se no urbanismo e, a partir de então, seus projetos de arquitetura, parecem ser relegados a um segundo plano (no que tange às suas pesquisas, já que, numericamente, continuam suplantando a atividade como urbanistas). Sua obra arquitetônica torna-se, apesar de ainda eficiente, inicialmente repetitiva, depois, enquanto encaminha-se para uma aproximação com o brutalismo, pouco inovadora.

### **3.4. Uma arquitetura que busca valores públicos**

A crença na industrialização da arquitetura como instrumento benéfico à sociedade não era uma característica exclusiva do escritório MMM Roberto. Tal pensamento estava implicitamente manifesto no discurso de vários outros arquitetos dessa fase inicial da arquitetura moderna brasileira, que, em geral, ao se confrontarem com acusações de serem indiferentes aos problemas sociais do país e aderidos a uma visualidade moderna vazia, alóctone e propagandista, se contrapunham com uma defesa ferrenha dos ideais modernos, dos valores internacionalistas neles contidos e com uma fé, quase que dogmática, “nas virtualidades democráticas da produção em massa”<sup>54</sup>. E mesmo que não conseguissem, através de sua atuação, atingir, claramente, seus objetivos (afinal, a arquitetura brasileira, até hoje, guarda muito de um fazer artesanal e as diferenças sociais não foram diminuídas com a inserção do país no processo industrial), tal posicionamento, tal “dogmatismo teórico desta época lhes foi necessário a fim de levar a bom termo seu papel de militantes”<sup>55</sup>, de pioneiros.

E se havia uma pretensão ingênua e autoritária (ou mesmo messiânica) na posição desses arquitetos, como propõe Condurú, em *Ilhas da Razão*<sup>56</sup>, é porque tal ingenuidade e autoritarismo eram, inegavelmente, características tácitas da

---

<sup>54</sup> **PEDROSA**, Mário. *Dos muros de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981. p. 256.

<sup>55</sup> Idem .

<sup>56</sup> **CONDURU**, Roberto. *Ilhas da Razão*. Tese. Niterói, Departamento de História, UFF, 2000.p.38.

maioria das teorizações modernas que guiavam os arquitetos brasileiros, e, em especial, a obra de Le Corbusier<sup>57</sup>.

Deve-se, porém, nesse momento, apontar para a diferença entre ingenuidade e inconsciência. Afinal, ao falarmos que os arquitetos modernos brasileiros eram ingênuos, pode-se criar, involuntariamente, uma idéia falsa de que tal ingenuidade estendia-se, também, à sua atuação. O que não parece ser uma afirmação válida. Essa geração de arquitetos não parece ser tão inconsciente como, às vezes, alega-se (especialmente ao se criticar a quase inexistente produção teórica desse período<sup>58</sup>). Obviamente, há muito de explicações criadas a posteriori às obras; de citações irrefletidas, que buscavam ser mais sonoras e propagandistas do que verdadeiramente expositoras das intenções dos arquitetos, e, como já dito, muito dogmatismo nas entrevistas e pequenos textos escritos por arquitetos, ou sobre arquitetura, publicados nessa época. No entanto, existem, também, alguns escritos nos quais se demonstra certa clareza em apontar a possível atuação dos arquitetos e onde se postula uma atitude intencionalmente pública da arquitetura brasileira, opondo-se a priorização de valores coletivos (que, em geral, são aqueles cobrados à arquitetura moderna brasileira).

Nesse sentido, um texto de Rino Levi, de 1948, é bastante elucidativo. Nele, Rino recusa a classificação da arquitetura na categoria de arte social e alega que tentar amarrá-la a este aspecto tiraria dela aquilo “que é verdadeiramente característico nela, como fenômeno específico de criação”<sup>59</sup>. E continua:

*“...verifica-se, logo, que a definição da arquitetura como arte social não subsiste, pois, se assim fosse, seria deslocar o assunto para um plano de arte dirigida com objetivos preestabelecidos, alheios à sua essência. O resultado de tal dirigismo só pode levar a uma arte sem vibração. Com efeito, a arte está em conflito permanente com a sociedade...”*

Ou seja, reforça o caráter de arte para o fazer da arquitetura; localiza, kantianamente, arte como algo “desinteressado”, sem fins; sublinha a questão da

<sup>57</sup> A esse respeito, uma leitura sucinta e bastante elucidativa poderia ser o texto introdutório em ARGAN, Giulio. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro, José Olímpio, 2005.p. 7-27.

<sup>58</sup> Em geral, pouco se produziu sobre arquitetura nessa fase, de maneira sistemática. As possíveis exceções seriam Lucio Costa e Mário Pedrosa.

<sup>59</sup> LEVI, Rino. “A arquitetura é arte e ciência”. IN: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003. p.317.



autonomia das esferas, constituinte importante dos conceitos modernos; e, por último, reconhece a característica de tensão para a arte e da arte como crítica.

Em um outro texto, esse de 1953, Mario Pedrosa, condenando a possível escolha de um projeto não moderno para a Escola Naval do Rio de Janeiro, defende a arquitetura moderna, sugerindo que, mais do que abrigar uma escola, a edificação moderna teria o poder de levar o homem a perceber uma nova maneira de estar no mundo:

*“As paredes externas de vidro podem criar uma escola, destinada ao estudo, ao pensamento, ao exercício da imaginação, uma nova dimensão, capaz de influir para que o aluno, o estudioso, o professor, o pesquisador não fique apenas preso aos limites de suas quatro paredes e das bordas dos livros e dos manuais rotineiros. Elas o estimularão a acompanhar o ritmo trepidante da atualidade, a procurar ajustar-se às formidáveis e terríveis conquistas da ciência e da técnica modernas”*<sup>60</sup>.

Nesse caso, Pedrosa, partindo de uma intervenção de valor coletivo, propõe que a arquitetura teria essa potencialidade de alcançar o caráter público, ultrapassando o coletivo, o regional, a mera finalidade; deixando o indivíduo e sua natureza comezinha, e se lançando ao encontro de uma nova maneira de viver, uma *nova dimensão* de onde, então, enfim, ter-se-ia a compreensão do âmbito *formidável e terrível* do sujeito moderno.

Tomando-se esses dois textos como referências, afinal são textos contemporâneos à fase da arquitetura moderna aqui estudada, e que foram escritos, o primeiro, por um arquiteto anteriormente identificado neste texto como trabalhando dentro de uma linha de pensamento muito próxima daquela praticada pelos Roberto, e, o segundo, por um crítico de arte que acompanhou de perto o desenvolvimento da *escola carioca* de arquitetura, pode-se concluir, sem se arriscar a desenvolver paralogismos, que havia na arquitetura brasileira de então, uma intenção, um privilegiar de uma atuação pública; uma operação que, partindo da consciência de arquitetura como arte, propõe-se a mantê-la como tal ao legitimá-la através de valores inerentes ao seu próprio campo autônomo (e não através da sua finalidade), e, assim, conseguindo fazê-la apontar “para além dela mesma”<sup>61</sup>. Ou seja, criando uma arquitetura que atua como um provedor de

<sup>60</sup> PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1981. p. 268.

<sup>61</sup> OSÓRIO, Luiz Camilo. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 2005. p.31.

imagens de ideal, criticando o real, criando tensão com os “instintos suprimidos dos sujeitos empíricos”<sup>62</sup> através da exemplaridade de seu funcionalismo.

Dito de outra forma, seria lícito supor que havia entre os arquitetos brasileiros uma consciência do alcance de sua atuação; acreditando que suas obras, mesmo sem ter uma ação direta sobre as questões sociais coletivas, ajudariam, através de sua exemplaridade e através de seu caráter artístico, na formação e transformação do país em direção a uma sociedade mais justa, igualitária, racional e moderna. Ou seja, nesse sentido, tomaram uma postura bastante adequada aos preceitos modernos. E, se hoje se percebe, à distância, como tal posição era ingênua, não se pode, contudo, desmerecê-la. Afinal, ela era, absolutamente, coerente com o pensamento arquitetônico da época; era fruto do otimismo moderno.

No caso dos Roberto, existem duas declarações que corroboram com o escrito acima. Na primeira, de 1955, de Marcelo Roberto, explicita o entendimento da atuação do arquiteto como uma intervenção artística e de arte como uma esfera autônoma (da psicologia, da sociologia, da antropologia) que tem o Homem como interlocutor

*-“Sei que a profissão do arquiteto, apesar de exigir o conhecimento das possibilidades e tendências da tecnologia e das disciplinas que tentam explicar o comportamento, vibrações e anseios do consumidor de nossa mercadoria (o Homem), é uma profissão eminentemente artística, pois atingir o obra de arte é o nosso objetivo”<sup>63</sup>;*

na segunda, de 1956, onde Maurício Roberto expõe sua consciência desse distanciamento das questões coletivas, e ,apontando para um caráter didático dessa arquitetura, coloca, surpreendentemente, a aceitação popular como índice de qualidade para a arquitetura:

*“Apesar de que, pelo regime atual, os arquitetos brasileiros têm que fazer obras para uma classe privilegiada, existe uma compreensão e*

<sup>62</sup> **ADORNO**, Theodor W. “Funcionalismo Hoje”. IN: Revista Gávea, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, vol. 15. p.671.

<sup>63</sup> **ROBERTO**, Marcelo. Depoimento de Marcelo Roberto. Periódico Arte em Revista, São Paulo, ano 2, no 4, Março de 1983.p.40.

*aceitação por parte do povo. Prova que, apesar dos programas, a arquitetura executada é boa, pois é aprovada e aceita.*”<sup>64</sup>

Esta declaração tem de ser lida com especial atenção quanto ao período quando ela foi escrita: 1956. Isto é, a arquitetura moderna já estava, então, consolidada, não havendo mais a necessidade de marcar uma ruptura com o passado; o moderno já havia se tornado o padrão. Conseqüentemente, louvar essa aceitação popular, como Maurício o faz no texto acima, celebra, provavelmente, a vitória dessa arquitetura frente aos seus opositores, que é reafirmada pela aderência da opinião pública a ela<sup>65</sup>.

### 3.5. Plasticidade, singularidade e padronização

Acusados, desde a década de cinquenta<sup>66</sup>, de serem muito formalistas; de conceberem uma arquitetura muito preocupada com os aspectos plásticos, os arquitetos da fase inicial da escola moderna carioca, de fato, consubstanciaram obras onde a persistência de elementos dinâmicos, tanto estruturais quanto de fechamento, “resultantes das relações abstratas de planos e volumes”<sup>67</sup>, produziam tensões espaciais de grande atratividade visual. Porém, não se pode considerar essa atratividade visual como uma característica depreciativa à priori.

Produto, segundo Mário Pedrosa, da relação com o poder, esse formalismo surgiria da “exibição de força, do gosto do suntuoso e da riqueza para

<sup>64</sup> **ROBERTO**, Maurício. Documento constante do Acervo do Escritório MMRRoberto, sob custódia do Centro de Arquitetura e Urbanismo da Cidade do Rio de Janeiro, datado de 03 Setembro 1956. (ver Anexo – documento 7)

<sup>65</sup> Nesse sentido, vale lembrar que os Roberto, especialmente nos primeiros tempos de sua carreira, sempre gostaram de que seus trabalhos incitassem discussões públicas, mesmo que, em sua maioria fosse contrária às obras dos irmãos. Tais discussões fortaleciam o caráter da imposição do novo, davam notoriedade e publicidade para as edificações e para os arquitetos e, ainda, eram tidas como “um sinal que lhes era caro, de vibração e de vida” (**AQUINO**, Flávio. Transcrição de pauta de matéria jornalística. Sem data. Documento datilografado arquivado no acervo do Escritório MMRRoberto, atualmente sob custódia do Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro - Ver cópia em Anexo – documento 8).

<sup>66</sup> Aqui nos referimos, principalmente, aos artigos, anteriormente já citados, de Argan (**ARGAN**, Giulio C. “Arquitetura Moderna no Brasil”. IN: **XAVIER**, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração*. São Paulo, Cosac Naify, 2003. p. 170) e de Max Bill (**BILL**, Max. “O Arquiteto, a arquitetura, a sociedade”. IN: **XAVIER**, Alberto (org.). *Depoimento de uma Geração*. São Paulo, Cosac Naify, 2003. p. 158), ambos de 1954.

<sup>67</sup> **PEDROSA**, Mario. “Espaço e Arquitetura”. IN: **PEDROSA**, Mario. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p.254.

impressionar os responsáveis pela ditadura, simbolizada talvez pelo “brio” às vezes excessivo”<sup>68</sup> e sublinharia a contradição, “nunca totalmente superada,...entre os ideais democráticos e sociais implícitos na nova arquitetura, entre seus princípios racionais e funcionalistas e as preocupações de autopropaganda”<sup>69</sup> do governo Vargas.

Essa leitura que Pedrosa faz da plasticidade presente na arquitetura da época parece apontar para uma condenação desse gosto por considerá-lo incompatível com as pretensões democráticas, sociais, racionais e funcionalistas subjacentes aos ideais modernos. Porém, este não seria o caso. Não é o que propõe o texto de Pedrosa, que, como já aqui visto, defende os arquitetos e afirma que eles se mantiveram dentro dos princípios que guiavam o movimento, e, tampouco, é o que parece acontecer nas obras da época.

A questão da plasticidade aparece constantemente nos textos e debates sobre a arquitetura moderna brasileira. Nesses textos, em geral, propõe-se uma noção de plasticidade que confunde e mistura as idéias de uma ênfase excessiva à forma nas obras e de uma maior liberdade conceitual, ou mesmo falta de rigor, no meio arquitetônico. A mesma confusão se forma quando da formulação de hipóteses que buscam explicar a ocorrência de tal plasticidade em nossa arquitetura.

Segundo Guilherme Wisnik, o questionamento sobre o excessivo formalismo e liberdade da nossa arquitetura aparece, em geral, aliado às “noções de irracionalidade e de regionalismo”<sup>70</sup>. Wisnik exemplifica a opção por uma explicação regionalista através da obra teórica de Lucio Costa, que veria na tradição construtiva luso-brasileira uma justificativa histórica para a adoção dos preceitos modernos. A construção de tal argumento se faz pela aproximação entre a austeridade da arquitetura civil colonial brasileira e a “contenção moderna”<sup>71</sup>, onde, então, o formalismo seria produto da necessidade da adequação dessa arquitetura ao clima tropical. Essa adequação, feita a partir de “elementos tomados de empréstimo à tradição local – como treliças/ brises-soleil, painéis de azulejos”, *adoçaria* a arquitetura moderna que, desta maneira, adquiriria características

<sup>68</sup> PEDROSA, Mario. “A Arquitetura Moderna no Brasil”. IN: PEDROSA, Mario. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p.259.

<sup>69</sup> Ibid., p.259.

<sup>70</sup> WISNIK, Guilherme. “Modernidade congênita”. IN: ANDREOLI, Elisabetta e FORTY, Adrian. *Arquitetura Moderna Brasileira*. London, Phaidon Press, 2004. p. 29.

formais próprias. Tal explicação, porém, apesar de satisfazer mentes mais nacionalistas, não explicaria o fenômeno Oscar Niemeyer, por exemplo, que teria, então, que ser classificado como exceção, aproximando-o da noção de gênio; noção essa descartada pelas teorizações modernas.

A opção de buscar uma explicação num caráter de irracionalidade partiria, igualmente, de uma idéia de identidade local. Porém, ao invés da crueza da arquitetura civil, tomam-se as igrejas barrocas como referência. No entanto, nesse caso, ao invés de uma explicação, ter-se-ia uma inculpação de demérito, frente à difícil conciliação entre irracionalidade e arquitetura moderna.

Ainda segundo Wisnik, outra opção que mereceria destaque seria a constante na crítica de Argan<sup>72</sup>, que, indiretamente, coloca na condição de país jovem do Brasil a responsabilidade por seu formalismo. Para o crítico italiano, o sucesso rápido da arquitetura brasileira teria enchido de auto indulgência o espírito dos arquitetos brasileiros, que, sem ter uma “sedimentação cultural”<sup>73</sup> a estruturar-lhes as ações, produzem uma arquitetura moderna imatura e sem real consciência de qual deveria ser seu alcance.

Wisnik relembra que Mário Pedrosa trilha um caminho análogo ao proposto por Argan. Ao comentar o projeto de Lucio Costa para Brasília, Pedrosa diz que o Brasil, por sua condição de ex-colônia e ausência de culturas autóctones fortes, “não teve uma identidade cultural a conservar. Por essa razão, pela falta do peso de uma tradição, o país adotaria “sempre, quase sem filtragem, a moda cultural mais recente”<sup>74</sup>. Ao se perceber que à essa posição subjazem as idéias de leviandade e de uma certa inseqüência (afinal, moda é efemeridade), associadas, em geral, à juventude, entende-se melhor a proximidade dos discursos de Pedrosa e Argan.

Porém, a argumentação baseada na *juventude* brasileira se mostra falha ao pensarmos no exemplo americano. Os Estados Unidos, país tão jovem quanto o Brasil e que, igualmente, foi colônia, não apresentou, em sua adesão ao moderno, características de excessivo formalismo. Muito pelo contrário. O grande acolhimento e sucesso que os arquitetos provenientes da Bauhaus tiveram em solo

---

<sup>71</sup> WISNIK. Ibid.29.

<sup>72</sup> Nesse sentido ver ARGAN, Giulio. “Arquitetura Moderna no Brasil”. IN: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*. São Paulo, Cosac&Naify, 2003. p.170.

<sup>73</sup> WISNIK. Ibid.p.28.

<sup>74</sup> WISNIK. Ibid.p.38.

norte-americano demonstram uma valorização do rigor e da austeridade moderna européia.

Tampouco, pode-se deixar de ressaltar o eurocentrismo existente no caráter negativo das duas proposições (de Argan e Pedrosa). Afinal, as duas se constroem apoiadas na ausência de atributos que, acham, seriam necessários para se entender o moderno plenamente. E o que falta são os atributos de rigor e contenção tão cultivados pela cultura européia.

É claro que, na própria proposição do Brasil como um país jovem, já existe a idéia de uma hierarquia. Nessa hierarquia caberia à Europa o papel de povo sábio e ao Brasil o papel daquele que precisa aprender, seguindo os ensinamentos dos mais experientes. E seria também importante ressaltar que a noção de uma arquitetura internacional, estruturadora dos ideais sociais do movimento moderno, pressupõe, ela também, uma submissão do mundo ao saber europeu, já que a “sua obsessão”<sup>75</sup> com a idéia de igualdade universal da pessoa humana é tomada como uma verdade absoluta a qual todos devem aderir<sup>76</sup>, uma verdade branca e ocidental. Ou, em outras palavras, o moderno é estruturado, em parte, sobre o narcisismo da cultura européia, que acredita que poderá moldar o mundo aos seus ideais racionais.

Nas críticas acima feitas não há a intenção de se invalidar o racionalismo moderno. Se assim o fosse, invalidar-se-ia, também, a obra dos Roberto, objeto deste estudo. Mas, tenta-se propor que, para uma leitura mais pertinente da plasticidade perceptível na arquitetura brasileira, dever-se-ia privilegiar um olhar que destacasse o que a sociedade brasileira *tem* de diverso da européia, evitando assim buscar explicações que usam a *falta* como argumentação.

Nesse sentido, seria interessante destacar a interpretação que Ricardo Benzaquen faz do conceito de plasticidade construído por Gilberto Freire na obra *Casa Grande & Senzala*<sup>77</sup>, onde se procura se fazer perceber, positivamente, as características brasileiras.

<sup>75</sup> BENZAQUEN DE ARAÚJO, Ricardo. *Guerra e Paz*. Tese. Rio de Janeiro, Programa de pós-graduação em Antropologia Social, UFRJ, 1993. p. 23.

<sup>76</sup> As análises desenvolvidas nesse parágrafo partem da descrição das múltiplas noções de raça feita no capítulo Corpo e Alma do Brasil, da tese *Guerra e Paz* [BENZAQUEN DE ARAÚJO, Ricardo. *Guerra e Paz*. Tese. Rio de Janeiro, Programa de pós-graduação em Antropologia Social, UFRJ, 1993].

<sup>77</sup> BENZAQUEN DE ARAÚJO, Ricardo. *Guerra e Paz*. Tese. Rio de Janeiro, Programa de pós-graduação em Antropologia Social, UFRJ, 1993.

Segundo Benzaquen, em *Casa Grande e Senzala*, Freire desenvolveu uma reflexão que, partindo da conceituação da miscigenação existente no Brasil, chega a definição de um caráter plástico para a nossa sociedade. E tal conceituação começa pela análise da formação histórica de Portugal, de onde surge o principal elemento que determinará a tal miscigenação brasileira. Ou seja, é a identificação do português como um branco “não puro”, como “um personagem híbrido resultado de um amálgama iniciado muito antes do seu desembarque no continente americano”<sup>78</sup>, que é considerada a característica definidora da aproximação entre as raças que aconteceu no Brasil. Tal condição híbrida teria origem na localização geográfica de Portugal, “situado em uma das fronteiras da Europa, rota de passagem para a África e, portanto, cenário natural de um enorme número de cruzamentos étnicos e culturais”<sup>79</sup>.

Seria, então, essa condição de ser “não puro”, já acostumado há diferenças e misturas raciais, que teria levado o português a se permitir, no Brasil, à miscigenação com os negros, de origem africana, e os índios. Porém, Benzaquen enfatiza que a concepção de mestiçagem proposta por Freire não é de mistura onde as “propriedades singulares de cada um desses povos”<sup>80</sup> se dissolvessem para dar lugar a “uma nova figura... síntese das diversas características que teriam se fundido na sua composição”<sup>81</sup>. Mestiçagem, para Freire, resultaria numa figura definida como um “luxo de antagonismos”<sup>82</sup>, que embora equilibrados “recusam-se terminantemente a se desfazer e a se reunir em uma entidade separada, original e indivisível”<sup>83</sup>.

E, no caso da mestiçagem do povo português, o que resultou foi uma sociedade onde conviviam características européias, árabes e africanas; “nem intransigentemente de uma nem de outra”<sup>84</sup>, mas de todas. “...Amolecendo nas instituições e formas de cultura as durezas germânicas; corrompendo a rigidez doutrinária da Igreja medieval; tirando os ossos ao cristianismo, ao feudalismo, à arquitetura gótica, à disciplina canônica... ao próprio caráter do povo”<sup>85</sup>. O português é definido como um povo de índole flexível, inteiramente despida de

<sup>78</sup> BENZAQUEN DE ARAÚJO. Ibid. p.37.

<sup>79</sup> BENZAQUEN DE ARAÚJO. Ibid.p.37.

<sup>80</sup> BENZAQUEN DE ARAÚJO. Ibid.p.38.

<sup>81</sup> Idem.p.38.

<sup>82</sup> FREIRE, Gilberto. Apud. BENZAQUEN DE ARAÚJO. Ibid.p.38.

<sup>83</sup> BENZAQUEN DE ARAÚJO. Ibid.p.38.

<sup>84</sup> Idem.p.38.

compromissos com a coerência e a rigidez; cujo sucesso na colonização de novos territórios veio em decorrência de sua “ilimitada mobilidade, miscibilidade, aclimatabilidade”<sup>86</sup>. Tal colonização, contrariamente a feita por outros povos europeus, baseava-se em “um íntimo contato com as terras e os povos por eles conquistados”<sup>87</sup>.

Benzaquen sustenta que é, justamente, da combinação das características de mobilidade, miscibilidade e aclimação, acima citadas, que Freire constrói sua idéia de plasticidade. Tal plasticidade era manifesta no “descarte dos conflitos, pela ênfase na adaptação, na tolerância recíproca e no intercâmbio”<sup>88</sup>.

Tal plasticidade permitiria a convivência de posições antagônicas sem conflitos maiores. Como o que ocorria nas casas grandes, onde conviviam senhoras e escravas concubinas, herdeiros legítimos e ilegítimos, relações abertamente incestuosas e devoção religiosa extremada. Estabelece-se uma troca de experiências, que passa pela

*“comida, pela língua, pelo folclore, pela higiene, pelo sexo... dando origem a uma experiência social marcadamente aberta, capaz de aproximar antagônicas influências culturais, sem, contudo, procurar fundi-las em uma síntese mais totalizante”*<sup>89</sup>.

Essa leitura da plasticidade social brasileira poderia ser um caminho para se pensar por que, sem conflitos, ditadura e ideais modernos conviveram; tecnologia de ponta e mão de obra analfabeta não se excluíram; sociedade industrial e a não distribuição de renda (para viabilizar um mercado consumidor) não levaram a revoluções; Le Corbusier e Piacentini trabalharam para o mesmo ministro... E abrir possibilidades de interpretação sobre o formalismo, que corresponderia a tal “luxo de antagonismos”, à mobilidade, miscibilidade e aclimação; à polifonias; ausência de durezas puritanas e ausência ideais absolutos e excludentes.

---

<sup>85</sup> Idem.p.39.

<sup>86</sup> FREIRE, Gilberto. Apud. BENZAQUEN DE ARAÚJO. Ibid.p.41.

<sup>87</sup> BENZAQUEN DE ARAÚJO. Ibid.p.41.

<sup>88</sup> Idem.p.42.

<sup>89</sup> BENZAQUEN DE ARAÚJO. Ibid.p.58.



À proposição de interpretação da plasticidade brasileira feita acima, pode-se somar um entendimento dela como parte indissociável das estratégias possíveis de ação pensadas pelos arquitetos desse período, ao invés de ser apontada como incompatível com a modernidade pretendida. Isto é, ela surge como um dos recursos para a consecução de um alcance público para a arquitetura. Afinal, para olhos acostumados com os excessos ornamentais do academicismo, essa plasticidade abstrata seria um expediente atenuador contra a rigorosa nudez inicial do movimento e as leituras que dela derivavam<sup>90</sup>; num país de incultos, a atratividade, dela resultante, seria uma interface de viabilização de comunicação mais empática, menos ascética, sem, contudo, abrir mão de uma atitude racional e funcional.

Nesse sentido, um fator a ser sublinhado é que o formalismo<sup>91</sup> não é em si só condenável. Reprovado como se fosse uma característica desnecessária à obra, e compreendida, em geral, como se constituísse um resquício do ornamento; algo supérfluo e caprichoso. Porém, dentro de um sistema funcional, todos os elementos só podem ser analisados na sua inserção no todo; só podem ser recriminados se não se consubstanciarem como recursos ativos na estruturação da obra pretendida. Como diz Adorno em seu texto *Funcionalismo Hoje*, até mesmo o ornamento só pode ser condenável a partir do momento que perde “seu significado funcional e simbólico”<sup>92</sup>; e, no movimento moderno, desprovido de cânones e bastante esvaziado de simbolismos, a responsabilidade de se estabelecer o que é essencial e necessário a cada obra recai sobre a obra, ela mesma, que deve “ser testada a partir de sua própria lógica imanente”<sup>93</sup>. Ou seja, para o modernismo a forma é autônoma, independente de uma proximidade com o real, e arbitrária, onde a palavra *arbitrária* não tem o sentido de não se subordinar a

---

<sup>90</sup> Nesse sentido, um bom exemplo seria a associação entre o caráter revolucionário implícito no rigor no do corpo da ABI com seus brises de concreto e o medo que a burguesia brasileira tinha do movimento comunista, que aparece em fala de Maurício Roberto transcrita por Beatriz Bonfim: “Um professor de arquitetura analítica confidenciou, sem saber que falava com o mais novo dos autores do projeto, Maurício Roberto, que a obra era tão revolucionária que até parecia comunista” [BONFIM, Beatriz. “ABI já é Memória – Na Arquitetura e na História”. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 17.01.83].

<sup>91</sup> É oportuno ressaltar que a conceituação de formalismo como algo desabonador para uma obra de arte, não foi encontrada em nenhum dos textos pesquisados durante a confecção dessa dissertação. Formalismo é, geralmente, um conceito positivo, como pode se verificar em textos de Wolfflin, por exemplo.

<sup>92</sup> ADORNO, Theodor W. “Funcionalismo Hoje”. IN: Revista Gávea, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, V.15. p.657.

<sup>93</sup> Ibid. p.656.

quaisquer regras, de algo discricionário; mas, sim, o sentido de seguir regras que variam de situação para situação.

Isto posto, conclui-se que a plasticidade que aparece na obra dos Roberto, não pode ser condenada a priori. Afinal, ela é devedora das proposições estéticas modernas, não trazendo em si nenhuma representação; não se expondo como “mero vestígio em decomposição”<sup>94</sup>; mas, sendo resultado de uma organização funcional que não representa nada a mais, a não ser ela própria; e, ainda, responde ao caráter didático desejado, donde, quanto mais atraente a obra, mais facilmente seria apreendida sua tácita estruturação moderna do mundo.

Condenável seria “uma tendência excessiva à originalidade”<sup>95</sup> que surgiu na década de cinquenta, “incentivada pelos próprios interessados, desejosos de dar a seu prédio maior repercussão e realce”<sup>96</sup>; ou, em outras palavras, com o sucesso da arquitetura moderna, sua aprovação e reconhecimento, passa-se a utilizar dela como valor agregado às construções. Assim, quanto mais *moderna* e destacada a edificação fosse, maior seria sua repercussão junto ao campo “arquiteturalmente inculto”<sup>97</sup>. Tal tendência gera uma “onda de mimetismo formal, ou, o que é muito grave, um impulso generalizado de exotismo”<sup>98</sup>.

Os Roberto, no entanto, apesar de terem em suas obras uma pesquisa formal constante e de resultados muito variados, apesar de trabalharem para esse mesmo mercado privado, que se apropria do moderno para vender edifícios que respondessem à demanda dessa *tendência moderna*, não sucumbiram a esse modismo. A plasticidade, para eles, não é estilo; não é regionalismo; não é autocondescendência, não é exposição de virtuosismo; mas, sim, recurso poético.

Para se conseguir, então, uma aproximação dessa poética e da função que a plasticidade tem dentro dela, deve-se remontar ao entendimento de arquitetura como processo industrializado, que está implícito na opção do trio de arquitetos pela constituição e manutenção do *escritório*. A partir desse entendimento, fica

<sup>94</sup> Ibid. p.657.

<sup>95</sup> Fala de Oscar Niemeyer, transcrita em **PEDROSA**, Mário. “Arquitetura Moderna no Brasil”. IN: **PEDROSA**, Mário. *Dos Muros de Portinari aos Espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p.294.

<sup>96</sup> Idem.

<sup>97</sup> **GUIMARÃES**, Eduardo. “Forma e Racionalismo na Arquitetura Contemporânea Brasileira”. APUD. **CONDURÚ**, Roberto. *Ilhas da Razão – Arquitetura Racionalista do Rio de Janeiro no século XX*. Tese – Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, 2000.

<sup>98</sup> Idem.

fácil perceber que há no processo de feitura dos projetos dos Roberto a estabilização de um método; a busca de criar uma sistematização de ação que, aproximando-se do fazer industrial, permitisse um controle tanto sobre o desenvolvimento do projeto quanto da execução do mesmo. Esse método não existe sozinho; não prescinde da estruturação de um escritório; só é possível após a existência da equipe e toma como partida os profissionais que nela atuam, “arquitetos de mentalidade semelhante a nossa e em quem confiemos como em nós mesmos”<sup>99</sup>.

Segundo Fabiana Izaga, tal método compor-se-ia de três etapas: o “lançamento da idéia” (após levantamentos e entrevistas), a “classificação de constantes e variáveis” e, por último, “a aglutinação das informações que é efetuada pelo desenho”<sup>100</sup>. Partindo dessas três etapas propostas por Fabiana, poder-se-ia tentar alcançar uma compreensão um pouco maior desse método assumindo-se que haveria, na primeira etapa, uma apreciação breve do programa pedido e do local, que daria origem a uma idéia inicial (ou, em outras palavras, partiriam de uma volumetria e uma estratégia de ocupação espacial, imaginada, primeiramente, para a obra); posteriormente, na segunda etapa, desenvolveriam uma diagnose das necessidades constantes “que independem do tempo e do lugar” e das variáveis que são “função do local, da época e da ocupação”<sup>101</sup>, onde fariam uma análise profunda do programa (variáveis), submetendo, nesse momento, a volumetria pensada inicialmente e as necessidades variáveis às premissas conceituais do movimento moderno (constantes), de onde se articulariam as questões formais do projeto<sup>102</sup>. Com esse escopo determinado, partiriam para o desenho, para o acurado detalhamento de todo projeto.

<sup>99</sup> ROBERTO, Marcelo. “Arquitetura e Luta pela vida”. APUD. IZAGA, Fabiana. *O Sentido da Pele*. Dissertação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2002. p. 35.

<sup>100</sup> IZAGA, Fabiana. *O Sentido da Pele*. Dissertação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2002. p. 36.

<sup>101</sup> Idem. 35.

<sup>102</sup> Fabiana Izaga, em sua dissertação (IZAGA, Fabiana. Ibid, p.36), conclui que a organização de tal método seria, em verdade, resquício da formação acadêmica dos Roberto, já que a ele, ainda, subjazeria a idéia de um desenvolvimento composto de dois momentos distintos, sendo o segundo o desenvolvimento obrigatório do primeiro; “o primeiro passo trata da definição de um *parti*, que vem a ser a concepção básica de um edifício... Após o partido segue-se o *esquisse*, que consiste num estudo no qual ficam definidas as características principais do projeto”; isto é, uma estruturação muito similar àquela ensinada na *École de Beaux Arts*. Porém, para tornar essa leitura um pouco mais rica, não se pode esquecer que tal metodologia é bastante próxima daquela proposta por Le Corbusier, como, por exemplo, em: “O próprio da criação é equacionar relações forçosamente novas, pois um dos termos é fixo - a sensibilidade humana - e o outro está sempre

A partir do que já foi visto anteriormente, pode-se dizer que a condição desencadeadora desse método seria a percepção dos Roberto da necessidade de se estabelecer uma crescente imersão do processo construtivo dentro da lógica produtiva industrial, inserindo, assim, a arquitetura, definitivamente, nessa nova cultura. Porém, paralelamente à tal conexão com a indústria, parece surgir o receio de uma sujeição a ela.

*“Deve haver uma íntima colaboração entre o arquiteto e a indústria. Mas colaboração e não submissão do arquiteto, como acontece em certos países. O arquiteto tem que resistir na melhoria do produto, na velha e eterna luta pela perfeição. 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”<sup>103</sup>*

Esta declaração de Maurício Roberto, apesar de ter sido feita em 1961, portanto, fora do período aqui estudado, pode ser importante para se perceber indícios dessa coexistência de opostos que acaba por estruturar a dialética que perpassa toda obra dos Roberto, vindo a se caracterizar como o grande tensionamento de sua poética: a necessidade de industrializar o pensar e o fazer arquitetônico, respondendo às demandas da sociedade, sem, contudo, se aprisionar numa padronização, que poderia transformar a arquitetura num mero jogo combinatório de componentes industrializados. Tal dialética transparece na obra dos Roberto numa conjugação que propõe a convivência de oposições, entre o padrão e o distinto.

Desde a ABI, trabalham em cima de um método analítico<sup>104</sup>; elaboram um processo projetivo que objetiva facilitar o desenvolvimento de uma metodologia construtiva. Suas obras obedecem, em geral, a modulações, que determinam ritmos e marcações rigorosas, facilmente perceptíveis. Mas, não permitem que a ocorrência de tal modulação torne o todo monótono e totalmente compreensível a

---

em movimento - as contingências - , isto é, o meio formado pela qualidade técnica, em todos os setores, de uma sociedade em perpétua evolução” [Le Corbusier. *Precisões*. São Paulo. p. 160].

<sup>103</sup> Citação de trecho do texto Maurício Roberto escrito para o Inquérito Nacional de Arquitetura, em 1961, retirada de cópia de pauta de matéria jornalística de Flávio Aquino, arquivada no Acervo do Escritório MMMRoberto, atualmente sob custódia do Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro (ver cópia no Anexo – documento 8).

<sup>104</sup> Nos projetos urbanísticos, esse método analítico ganha uma sofisticação rigorosa, com estudos e quantificações levadas a níveis de esquadramento impressionantes (nesse sentido, ver memória descritiva do Plano Piloto de Cabo Frio e Búzios [ Revista Módulo, nº5, setembro de 1956, p.26-37] e da Nova Capital [ Revista Módulo, nº 8, julho de 1957, p. 13-16] ).

um primeiro olhar. Há sempre a singularidade; o rompimento do ritmo da repetição; a forma irregular, ou descompassada, que se opõe à norma, ao compasso. Daí surgem as curvas, as exceções e o movimento; sempre tensionados em sua contraposição à modulação, à padronização, à regra; daí a plasticidade, que funciona, também, como recurso antagônico à padronização e a monotonia que dela poderia derivar. Porém, é importante reiterar que sua adesão aos princípios funcionalistas e o estabelecimento de um método analítico garantem que essa plasticidade não traga em si, em nenhum momento, uma tendência anti-racional<sup>105</sup>.

Então, a partir dessa percepção da plasticidade como parte de uma operação que resulta da necessidade poética de acusar a tensão entre a norma e o singular, detecta-se que os Roberto têm de lidar, como parte integrante da analítica de seu método, com uma outra relação de forças opostas, que surge de sua estreita ligação com o mercado da construção civil, que quer o bonito e o barato, e, ao mesmo tempo, conseguir manter a estratégia da diferenciação, que eleva o custo.

Pelo já visto da sua trajetória e de suas opções, pode-se afirmar, com justeza, que os Roberto não foram arquitetos totalmente idealistas, desconectados da realidade circunstancial. Suas estratégias de ação partiam das condições construtivas disponíveis (propondo-se a implementar melhorias nessas condições) e se voltavam para as necessidades do mercado da construção civil, sem, contudo, se submeterem a elas a ponto de perderem suas convicções modernas:

*“Entre o esteticismo dos que projetam edifícios para serem vistos de fora e o critério estreito e prosaico dos funcionalistas rígidos, há margem para fazer muita coisa boa e bela e certa. O arquiteto não é o sonhador desligado da realidade, é o homem que tem de disciplinar seu poder de criação com dados concretos da vida brasileira”*<sup>106</sup>.

Logo, tanto por sua fala quanto pelo inegável sucesso comercial do escritório, pode-se concluir que a viabilização financeira dos projetos teria sido uma

---

<sup>105</sup> Vale a pena, aqui, reforçarmos a necessidade de desconectar a idéia de *irregularidade* da idéia de *irracionalidade*. Há, no senso comum, uma certa confusão, onde se propõe que a regularidade ortogonal seria racional, enquanto o que se apresenta de maneira irregular seria, necessariamente, irracional.

<sup>106</sup> Idem.

preocupação constante ao longo da carreira do trio; preocupação inerente à sua condição de arquitetos que trabalhavam para o mercado privado da construção.

E a viabilização de tal arquitetura passava pela criação de uma equação que teria de um lado uma redução de custos, advinda da minoração das perdas e erros de execução (produto de seu método de trabalho com detalhamentos levados a níveis extremos), que se equilibraria, por outro lado, com uma pequena elevação de custos, oriunda da necessidade poética de romper com a regra, impondo a variação.

Acreditavam que tal estratégia, além de possibilitar a execução das construções, traria um aspecto de *quali* aos imóveis, valorizando-os. O próprio Marcelo Roberto, em entrevista anteriormente citada nesse trabalho<sup>107</sup>, propõe que uma certa elevação de custo seria inerente à oposição entre a arquitetura e a especulação, “...*contratam um arquiteto conceituado, dispostos, nesses casos, a terem lucros menores*”<sup>108</sup>; e que o contratante receberia em troca, pelo seu maior investimento, uma certa respeitabilidade e visibilidade. Pensavam que essa permuta, boa arquitetura trocada por *status* para o proprietário, no entanto, não aviltaria o trabalho do escritório, para o qual “o importante era a possibilidade de realizar a obra concebida. O proprietário passa, a obra fica”<sup>109</sup>. Ou seja, a permuta seria válida ao viabilizar a construção da obra, que tornar-se-ia, ela própria, um exemplo duradouro, um instrumento de transformação social, “devido à crença dos arquitetos modernistas no caráter regenerador da nova forma, na capacidade dos edifícios de reeducarem os hábitos e a percepção da população, instituindo novos modos de ver e viver”<sup>110</sup>.

Outro aspecto a ser ressaltado é a utilização de certos recursos para que essa plasticidade pudesse ser, em geral, resolvida através de estratégias projetivas que não, necessariamente, representassem aumentos de custos de grande monta. Obviamente, não se quer, aqui, negar que tal atitude projetiva configurava-se em direção oposta ao barateamento da construção pregado pelo movimento moderno;

<sup>107</sup> Ver página 28.

<sup>108</sup> **ROBERTO**, Marcelo. Depoimento de Marcelo Roberto. Periódico Arte em Revista, São Paulo, ano 2, no 4, Março de 1983. p.40.

<sup>109</sup> **ROBERTO**, Maurício. Texto datilografado, sem data. Arquivado no Acervo do Escritório MMMRoberto, Atualmente sob custódia do Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro (ver cópia em Anexo – documento 9).

<sup>110</sup> **CONDURU**, Roberto L. Torres. *Ilhas da Razão – Arquitetura Racionalista do Rio de Janeiro no século XX*. Tese – Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, 2000. p.38

porém, por vezes, construir um plano ondulante (como, por exemplo, as paredes do térreo da ABI ou as paredes que acompanham a rampa da garagem do IRB, ou, ainda, a parede ondulada do mezanino deste mesmo edifício- ver figura 28), ao invés de um plano ortogonal, não representa um aumento de preço tão significativo, diante do custo total da construção; tampouco, a articulação de avanços e recuos volumétricos em algumas fachadas (como na fachada para a rua Franklin Roosevelt do IRB, ou na fachada do Edifício MMMRoberto – ver figuras 22 e 40); ou dar uma forma inclinada a pilares (como os do andar térreo do Edifício Marquês do Herval – ver figura 72); ou fazer uma escada helicoidal tornar-se aparente na fachada principal de um prédio (como na Escola de Motores do SENAI – ver figura 92); ou optar por telhados com águas voltadas para uma calha central, desenhando a fachada de maneira inusitada (como no prédio das secretarias do SENAI Niterói – ver figura 63); ou articular as fachadas formando uma seqüência de planos ondulados (como no Edifício Finússia e Dona Fátima – ver figura 84, pág. 171 –, no Marquês do Herval e no Edifício Guarabira); ou, ainda, o recurso constante à cor (como nas fachadas do IRB, nos brises do último andar do Edifício Seguradoras, nas fachadas do Marquês do Herval ou nas fachadas Edifício Júlio Barreto). Todas essas estratégias, acima citadas, conseguem bons efeitos visuais, sem, contudo, significarem custos exorbitantes.

Em outras obras, apoiados em métodos construtivos bastante padronizados e, portanto, industrializados, obtém a plasticidade desejada nos fechamentos (que tanto podem ser esquadrias ou paredes) ou em partes estruturais diferenciadas acrescentadas ao padrão. Esses acréscimos de componentes diferenciados representam, proporcionalmente, pouca área de intervenção na obra, mas surtem sensações plásticas importantes dentro da totalidade do projeto. Para exemplificar esses casos, devemos começar pelas escolas projetadas para o SENAI, onde galpões de estrutura metálica padronizada (que se repetem tanto dentro de cada projeto, quanto, por vezes, em projetos diferentes) têm como fechamentos frontais e posteriores esquadrias de ferro que intercalam subdivisões horizontais e verticais de grande efeito visual; e, no caso do SENAI de Niterói (ver figura 65), de Campos e de Vassouras, propõem, ainda, um fechamento do trecho superior, dessas mesmas empenas dos galpões, em brises-soleil, construídos a partir de chapas onduladas metálicas ou de fibra de vidro que resultam em superfícies

muito ricas visualmente, porém, com custo relativamente baixo (já que são desenvolvidas a partir de materiais baratos).

A SOTREQ poderia ser enquadrada dentro de um procedimento semelhante. Sua estruturação inicial vista em planta baixa (ver figura 48) resume-se a quatro galpões (posteriormente, foram acrescentados outros galpões no trecho traseiro do terreno, respeitando, porém, o projeto de 1946), sendo que três deles (os dois posteriores e o frontal, que é o mais baixo de todos) são construídos dentro de processos industrializados; ou seja, a maior parte da construção é elaborada para ter sua execução apoiada em processos seriais (tanto as estruturas quanto os materiais utilizados para a confecção dessas estruturas e dos fechamentos), e consegue-se o diferencial desejado através do recurso à utilização de arcos de treliças espaciais executadas em madeira (ver figura 46), visualmente muito leves, que compõem o galpão intermediário, grande trunfo do conjunto. Esse galpão dialoga, por semelhança, com os demais galpões pela proximidade formal de suas coberturas, e, ao mesmo tempo, no que tange à aparente operação de subtração de sua volumetria, opõe-se a eles. Tal galpão intermediário impõe-se no todo, criando uma ilusão de ser o maior de todos os galpões (o que não ocorre de fato), por ter sua cobertura curva desenhada a partir de um raio maior que os demais (o que o torna mais alto), mas, ao mesmo tempo, com seus planos de fechamento frontal e lateral recuados em relação à cobertura e compostos de panos de vidro, parece construir-se negativamente, pela sombra, opondo-se aos fechamentos opacos, positivos e muito iluminados dos galpões posteriores e do frontal (ver figura 41). A operação que aqui se quer ressaltar é a da utilização de estruturas industrializadas repetitivas para construir os galpões e criar o diferencial na inclusão de um componente compositivo (o galpão central) que, apesar de também ser montado a partir da repetição de uma treliça espacial, insere-se como o elemento diferenciador. Esse elemento tanto acusa a repetição, quanto a nega; tanto celebra a industrialização (ao constituir o espaço desejado através da repetição) quanto se opõe a ela (ao inserir um dado manual no fazer dessas treliças de madeira).

Na mesma SOTREQ, é interessante perceber uma outra estratégia, semelhante à anteriormente analisada, que aparece na colocação dos brises-soleil metálicos que recobrem a lateral do galpão menor (ver figura 44), onde se localizam os escritórios. Esses brises desmontam a percepção da previsível



volumetria padronizada do galpão, mas, sendo executados no mesmo tipo de chapas onduladas metálicas industrializadas que formam as coberturas dos quatro galpões, parecem celebrar a padronização que ocultam. Nesse caso, tal opção possibilita um efeito diferenciador, que confere uma grande sensação de movimento à edificação, sem que a utilização de tais brises constitua um recurso que represente custos exorbitantes.

Por último, ainda na SOTREQ, as grandes portas que fecham os galpões posteriores apresentam, também, a preocupação de criar a singularidade ao inserirem no desenho da construção uma grade quadriculada, conseguida pela alternância de quadros de veneziana com quadros de vidro (ver figura 49); e, do lado externo dessas portas, na marquise (ver figura 50A), construída pela repetição de um pilar de concreto de desenho não ortogonal que sustenta vigas finas e inclinadas formando uma pérgola cujo posicionamento bloqueia a incidência do sol da tarde sobre as esquadrias daquela face, percebe-se, novamente, a paradoxal construção do diferenciado através da repetição (de um componente).

Essa apropriação da repetição, com a qual, inicialmente, pretenderam romper, para, através dela, viabilizar a singularidade desejada, é uma constante na obra dos Roberto. Partem da imersão no processo industrial, no qual a fabricação de componentes em quantidade minora o preço do mesmo, para articular a utilização destes componentes como fator diferencial para seus projetos.

Ampliando um pouco mais o estudo das ocorrências de tal estratégia na obra desses arquitetos, será feita uma breve análise, nos próximos sub-capítulos, da utilização do brise-soleil, das treliças planas e de alguns materiais de revestimento.

### **3.5.1. O brise-soleil**

Essa estratégia de recorrer à repetição como forma de opor-se à monotonia que poderia advir da substantificação de uma arquitetura industrializada é facilmente perceptível no caso da utilização do brise-soleil. Tal aparelho, apesar de, em geral, obedecer a desenhos concebidos pelo próprio escritório, era usado em quantidade tamanha que obtinha preços finais compatíveis com os custos totais das obras.

A opção pela utilização desse recurso foi tão freqüente na trajetória dos Roberto, que acabou por fazer com que fosse considerada, por alguns, como a característica mais marcante da obra desses arquitetos<sup>111</sup>. Porém, como aqui demonstrado, os brises são, somente, um dos elementos da poética dos Roberto; e se são, facilmente, detectáveis em suas obras, não é por terem uma importância maior que os demais, mas, pela sua intrínseca necessidade de exterioridade, que os torna, conseqüentemente, muito visíveis.

Utilizados em resposta às condições climáticas do Rio de Janeiro e às imposições de ocupação dos exíguos terrenos da cidade, os brises-soleil, inicialmente projetados por Le Corbusier<sup>112</sup> (que só posteriormente à sua aplicação por arquitetos brasileiros, os viu concretizados em uma construção sua), são pensados, por vários historiadores, como “a contribuição mais original e significativa, do ponto de vista técnico dos arquitetos brasileiros”<sup>113</sup>. Somados ao uso da cor, seus jogos de luz e sombra resultam em efeitos plásticos de forte impacto, que se aproximam, por vezes, a questões pictóricas desenvolvidas por artistas plásticos do mesmo período<sup>114</sup>.

E é, principalmente, através das pesquisas de utilização dos brises que os Roberto, assim como outros arquitetos brasileiros, conseguem trazer uma nova valorização para os planos externos de fechamento das edificações, que haviam perdido importância dentro da hierarquia da construção, visto que não tinham mais função estrutural<sup>115</sup>, podendo, até mesmo, assumir qualidades de semi invisibilidade, quando se resumissem a painéis de vidro.

Ao longo da trajetória dos Roberto, a utilização dos brises se faz de maneiras muito variadas e começa em seu primeiro projeto coletivo, a sede da ABI (1936). Nessa edificação, o aspecto final destes surge quase que por eventualidade. Afinal, no projeto inicial (ver figura 8), vencedor do concurso, suas fachadas haviam sido pensadas sendo constituídas por janelas em fita, recobertas

<sup>111</sup> Nesse sentido, podemos citar Mário Pedrosa [PEDROSA, Mário, Loc. Cit. P.261] que os coloca como os arquitetos que primeiramente dominaram tal utilização; Lucio Costa [FERRAZ, Geraldo. “Individualidades na História atual da Arquitetura no Brasil – MMMRoberto”. São Paulo, Revista HABITAT, ano 6 – maio de 1956, nº 30. p.49], que os denomina como arquitetos sempre preocupados com o problema da sombra; Fabiana Izaga [IZAGA, Fabiana. Loc.cit], que toma os brises como principal instrumento da poética dos Roberto.

<sup>112</sup> A primeira vez que Le Corbusier projeta os brises-soleil é em uma edificação residencial para a Argélia, em 1933 (LE CORBUSIER. *Obras Completas*. Zurique, Boesiger Editor, 1946, p.16.)

<sup>113</sup> PEDROSA, Mário. Loc.cit. p.261.

<sup>114</sup> Nesse sentido, ver IZAGA, Fabiana. Loc.Cit. p. 61.

<sup>115</sup> A partir de texto de PEDROSA, Mário. Loc.cit. p.330.

por brises, alternadas a planos horizontais de alvenaria. Porém, após o desenvolvimento do projeto de execução, talvez, devido à dificuldade de arquitetos tão jovens em lidar com a nova concepção do uso de planos ao invés de volumes, as janelas em fita foram abandonadas e substituídas por caixas de grelhas em concreto que, por sua profundidade, funcionariam como anteparos para os raios solares. O edifício conseguiu, assim, ganhar uma maior homogeneidade, resultando numa sensação de maior peso visual, o que acaba por lhe conferir um aspecto solene. Esse aspecto se mantém até o final da execução, mesmo quando as leves grelhas de concreto foram substituídas por brises-soleil que dão um ritmo mais veloz para o edifício ao desenharem linhas verticais muito próximas uma das outras. Esses brises, que foram especificados para serem executados em metal e acabaram sendo feitos em concreto por dificuldades de importação de materiais, dão às fachadas certa austeridade e rigor (ver figura 7). Tal austeridade dos brises de concreto, que eram vistos, à época, como grosseiros e enclausuradores, acabou rendendo ao prédio o apelido de “Fortaleza do Silêncio”<sup>116</sup>.

Porém, na ABI, é notório que sua utilização ainda está conectada à idéia de muxarabi. Afinal, tais caixas, onde se localizam, correspondem, internamente, a balcões, aproximando a utilização dos brises ao uso que se fazia das treliças, na tradição construtiva brasileira.

Nos edifícios ulteriores, a sede da Liga da Tuberculose, de 1937, e o Plínio Catanhede – Industriários - (ver figura 14), de 1938, e os hangares do Santos Dumont, também de 1938, os brises-soleil permaneceriam conectados, como na ABI, como parte constituinte do corpo principal do edifício e, no caso do primeiro, onde foram especificados para serem executados em metal, jamais foram instalados, por questões financeiras (demonstrando, talvez, a ainda pouca habilidade dos arquitetos, naquele momento, para lidar com equacionamento de custos). No segundo e no terceiro, parecem repetir a bem sucedida experiência da ABI, mantendo-os executados em concreto (no caso dos hangares, o parentesco formal com a ABI é inegável).

Nesse ínterim, em 1937, ganham o concurso do aeroporto Santos Dumont, em cujo projeto final estava destinado o uso de grelhas externas em concreto, que

---

<sup>116</sup> ROBERTO, Marcelo. “ Associação Brasileira de Imprensa”. IN: Arquitetura e Urbanismo, no 5-6, ano 5, 1940, p263.

serviriam de suporte para brises-soleil metálicos, que, novamente, não foram instalados. Mas, importante notar que, nesse projeto, talvez influenciados pelo edifício do Ministério da Educação e Saúde, os brises já constituem uma grelha de fato destacada do corpo principal e assumem uma configuração planar (ver figura 16).

A pesquisa plástica e poética da utilização dos brises ganha força no edifício do Instituto de Resseguros do Brasil (IRB), de 1941. Intercalados com as caixas de escadas, cujo fechamento é feito por panos de tijolo de vidro, os brises-soleil formam um plano de grande força visual, conseguida, principalmente, graças às suas dimensões contínuas e à modulação ágil e ligeira que sua grelha desenha (ver figura 23). Recobrando, praticamente, toda a fachada voltada para a Avenida Churchill, esses brises são executados, pela primeira vez, segundo um processo de pré-fabricação fora do canteiro de obras, obedecendo a um desenho específico determinado pelo escritório<sup>117</sup>. Aqui, começam a se descolar, mais plenamente, do corpo principal do edifício, através da inclusão de uma câmara contínua de dispersão de calor, que vaza todas as vigas horizontais de suporte que formam a grelha (ver figura 24).

Assim como todo o edifício, os brises-soleil do IRB demonstram o domínio que os arquitetos tinham alçando em construir seus projetos através da manipulação de superfícies; e, finalmente, celebram a realização do ideal de industrialização de parte dos componentes constituintes da edificação.

A partir de então, não interrompem mais suas pesquisas de utilização dos brises como recurso para dar movimento às fachadas, além da proteção contra o sol, e parecem estudar duas vertentes distintas, uma menos e outra mais dinâmica.

Na primeira vertente, há a criação de uma grelha profunda, que por tal característica, dispensa a utilização de sub-aletas, quer horizontais ou verticais. No entanto, essa grelha não constitui uma “parede grossa e permeável”<sup>118</sup> como fazem os brises corbuserianos descritos por Colquhoun. Nos Roberto, essa grelha

<sup>117</sup> Justificando as opções construtivas adotadas no IRB os arquitetos explicam o desenho final dos brises: “O nosso quebra-sol em placas verticais parecia-nos, ainda, o melhor sistema de proteção. Paulo Sá confirmou a nossa opinião, aconselhando que se acrescentasse *Kieselgur* à argamassa. Paulo Fragoso, para facilitar a pré-fabricação e o posterior transporte das peças, sugeriu uma secção curva. A secção curva foi uma espécie de estalo: modificamos o afastamento entre as placas, fizemos cada uma delas trabalhar como calha refletora...” [ IRB – Relatório do Terceiro Exercício – Jan a Dez/ 42. p. 143.]

<sup>118</sup> COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004. p.177.

é formada pela articulação de elementos planares. Isto é, a grelha não se configura como uma parede vazada, mas sim organizada por repetições e ortogonalidade. Por sua construção em concreto, parece sempre quase que totalmente aderida às fachadas, chegando mesmo, por vezes, a se confundir, visualmente, com a estrutura da edificação. O efeito plástico conseguido é intenso, mas, na obra dos Roberto, mantém, em geral, espaçamentos amplos entre as suas subdivisões, impondo, assim, um ritmo moderado às fachadas. Para esse caso, bons exemplos seriam as grelhas dos edifícios Finússia e Dona Fátima (ver figura 84), de 1952, do Edifício MMMRoberto (ver figura 40), de 1945, onde aparece conjugada a painéis móveis de venezianas, e, ainda, a da casa de Tácito Prado (ver figura 94), em Petrópolis, projeto de 1954. Nessa casa, os brises abandonam, quase que totalmente, sua função de bloquear a incidência do sol e assumem um caráter de provedores de privacidade, impedindo o devassamento do interior da residência. Adquirem, também, uma postura ambígua de estabelecer o ritmo da fachada e de serem estrutura, ao mesmo tempo.

Em todos os três casos acima citados, os brises são confeccionados em concreto armado e pintados de branco, sendo, portanto, um recurso plástico eficiente e de custo razoável.

A segunda vertente se constitui como a continuidade mais direta da pesquisa dos brises-soleil do IRB. Nesse tipo de brise, os Roberto vão, pouco a pouco, desmaterializando os suportes e encobrimdo-os, para transformar o conjunto de estreitas aletas em planos que lhes permitiam alcançar efeitos que poderiam ser descritos como de transparência fenomenológica<sup>119</sup>. Como exemplo, podemos citar os brises da fachada principal do SENAI Motores (ver figura 91), de 1953, que formam planos que, apesar de entrecortados pela estrutura da edificação sobressaltada na linha de fachada, conseguem propor uma continuidade visual entre eles.

Avançando dentro dessa mesma linha evolutiva, os Roberto dão aos brises tal possibilidade de movimentação que os transformam, aí sim, em principal instrumento de plasticidade dinâmica das obras onde são utilizados. As principais obras onde essa vertente de utilização dos brises se apresenta são o Edifício

---

<sup>119</sup> Nesse sentido, ver **ROWE**, Colin e **SLUTZKY**, Robert. “Transparency: Literal and Phenomenal”. IN: **ROWE**, Colin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Massachusetts, MIT Press, 1985. p. 159.

Seguradoras (ver figura 51), de 1949, e o Marquês do Herval (ver figura 71), de 1953. Nesses casos, essa plasticidade, conseguida através do recurso aos brises de grande amplitude de movimentação, passa a ser índice da presença do homem, já que acusa a existência do usuário e sua vontade ou necessidade circunstancial. Pareciam buscar uma comunicação ampla, ao trabalharem com um design que era parte integrante da arquitetura e uma arquitetura que, através desse design, dialogava com o usuário, estendendo, ao mesmo tempo, esse diálogo à cidade. Isto é, os Roberto, deram ao aparelho técnico, além do uso prático, um uso lúdico<sup>120</sup>.

A utilização dos brises, que se impõe como resposta à realidade climática de um país tropical como o Brasil, extrapolou esse caráter de mera finalidade e se constitui como parte integrante da poética dos Roberto. Sendo mais do que uma condenável exibição de “organização”<sup>121</sup>, os brises, de fato, trazem para a fachada a “evidência da perfeição técnica da função”<sup>122</sup>, mas, expõem também os descompassos e questionamentos de uma arquitetura que se debate entre séculos de submissão à parâmetros europeus (dos quais mantém a confiança no poder transformador da ciência e da industrialização), sua própria tradição e a realidade na qual se constitui. Dentro dessa poética, os brises funcionam como indutores de efeitos plásticos, de provedores de hierarquia e de movimento às fachadas, e se estabelecem como índice de industrialização, e, portanto, de padronização. Eles mesmos, porém, são também, por vezes, meios de consecução da singularidade desejada pelos Roberto, que tanto pode estar acusada na possibilidade de movimento que demonstra uma ação volitiva do usuário, quanto na sua oposição a elementos representativos de resquícios de artesanaria, como se verá, mais à frente, ao se analisar o uso de alguns materiais na obra dos Roberto, ou ainda na aceleração do ritmo das fachadas.

---

<sup>120</sup> Vale aqui ressaltar a proximidade que conseguem, nessa operação, com a arte cinética.

<sup>121</sup> Essa citação refere-se ao texto de Argan que acusa a arquitetura brasileira de procurar ser mais a “expressão de uma organização que de uma função” [ **ARGAN**, Giulio. “Arquitetura Moderna no Brasil”. IN: **XAVIER**, Alberto (org.). *Depoimento de uma geração*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001. p.172.

### 3.5.2. Os painéis de treliças

Em algumas obras os Roberto optam pela utilização de treliças planas, que tanto surgem como resposta a problemas de insolação como, também, por vezes, funcionam como fechamentos permeáveis ao olhar. E podemos lê-las, igualmente, como índice da tensão entre o padrão e o singular.

Apontadas, pelos próprios arquitetos, como conectadas à tradição colonial brasileira (mas, “tradição utilizada no bom sentido; tradição que está inconscientemente inerente ao arquiteto e não no sentido de cópia”<sup>123</sup> de algo já sem aderência às questões contemporâneas), as treliças representavam, claramente, o tensionamento entre a padronização e a exceção. Apesar de, no caso dos Roberto, se reduzirem a superfícies totalmente planares; apesar de não trazerem em si nenhuma conotação, nenhuma literatura, as treliças, por sua execução em madeira e por sua configuração próxima ao campo do fazer artesanal, acusavam a oposição entre a busca de um enquadramento da arquitetura no mundo da indústria e a relutância em reduzi-la a um mero jogo de componentes pré-fabricados.

O melhor exemplo da ocorrência desse embate está no projeto da Colônia de Férias do Instituto de Resseguros do Brasil, de 1943. Essa edificação, de predominante horizontalidade volumétrica<sup>124</sup>, torna evidente o ritmo marcado de sua modulação, exposto através dos pilares e dos posicionamentos das aberturas das esquadrias. No entanto, os painéis de treliças, que se intercalam com painéis quadriculados e painéis de venezianas (todos em madeira), funcionando como fechamentos planares, sublinham a ambigüidade entre o fazer industrializado e o

<sup>122</sup> Ibidem

<sup>123</sup> Entrevista para Mr. Tandêta. Documento datilografado. Datado de 03 de setembro de 56. Sem autor. Arquivado no Acervo do escritório MMRoberto, atualmente sob custódia do Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro (ver cópia no Anexo – documento 7).

<sup>124</sup> Mario Pedrosa aponta tal horizontalidade como, também, oriunda da tradição construtiva colonial brasileira. “Deve-se reconhecer, contudo, a linearidade que nossos arquitetos observam nas velhas construções senhoriais, coloniais e imperiais edificadas pelo rude mestre-de-obras português com a intuição da concordância necessária com o meio ambiente, o clima e os materiais que se encontravam *in loco*. Um desses traços mais característicos é a constante predominância da horizontalidade. Bolonha, MMRoberto e Lucio Costa são muito sensíveis ao encanto calmo dessa dominante horizontal.” [PEDROSA, Mário. “Arquitetura Moderna no Brasil”. IN: **Pedrosa**, Mário. Loc.cit. p.262]. Porém, não se pode deixar de atentar à forte influência que a arquitetura de Le Corbusier, com forte predominância da horizontalidade, exerceu sobre os arquitetos brasileiros modernos.

fazer artesanal (ver figura 32 a 35). Cria-se, então, uma forte tensão entre a dura homogeneidade temporal imposta pela modulação e a singularidade, transgressora do padrão, que está implícita nos fechamentos em painéis treliçados de madeira<sup>125</sup>. Novamente, como no caso dos brises-soleils e das estruturas diferenciadas de certos edifícios, é interessante notar que tais elementos, contrapositores à monotonia industrial, constroem-se, eles também, a partir de repetições.

Nessa construção há, também, um alongamento dessa poética de oposições em direção à tradição, na opção por uma cobertura feita por um telhado de uma única água. A opção pela horizontalidade, o abandono do teto planar (“ícone moderno”<sup>126</sup>) somam-se ao uso dos painéis de treliças pintados em cores fortes (em contraste com o branco proposto para a estrutura de concreto e para os fechamentos em alvenaria) parecendo conduzir à idéia de valores vernaculares. Mas a utilização de materiais industrializados (como as telhas de fibro-cimento) e a concepção do prédio dentro de preceitos absolutamente modernos, com sua estrutura independente dos fechamentos, o jogo de planos (através do qual se chega à volumetria da construção) e a fluidez entre os espaços internos e externos não deixam dúvidas quanto a modernidade do projeto. Isto é, a concepção da edificação equilibra-se nesse esquema opositivo: por um lado uma arquitetura que expõe seus princípios modernos e sua aproximação com a metodologia industrial e por outro lado parece querer renegar tal modernidade, através da utilização do telhado de uma água e dos planos treliçados coloridos, que remetem a um clima de tradição vernacular<sup>127</sup>.

<sup>125</sup> Tais painéis trazem, indubitavelmente, uma aproximação com a tradição, mas, no entanto, não se configuram como mera adição matemática de elementos retirados de outras arquiteturas, mas como a evocação “de um clima pretérito... de modo abstrato” [CONDURU, Roberto. “Tectônica Tropical”. IN: ANDREOLI, Elisabetta e FORTY, Adrian (Orgs.). *Arquitetura Moderna Brasileira*. Londres, Phaidon Press, 2004].

<sup>126</sup> CONDURU, Roberto. “Treliza no chão”. IN: ANDREOLI, Elisabetta e FORTY, Adrian (Orgs.). *Arquitetura Moderna Brasileira*. Londres, Phaidon Press, 2004.

<sup>127</sup> Outro exemplo dessa poética construída através do embate entre materiais e formas vernaculares e a industrialização da construção é o Stand de Vendas do Loteamento Fazenda Samambaia (ver figuras 87 a 90), de 1953. Essa construção, de grande predominância horizontal, é formada pela repetição ritmada de pórticos estruturais feitos em pedra. Porém, se a presença da pedra como material de construção e a horizontalidade podem remeter à idéia de aproximação com valores arquitetônicos locais tradicionais, o telhado em telhas metálicas, as paredes posteriores de



### 3.5.3. Os revestimentos

O aspecto mais difícil de contestar nos argumentos contrários à arquitetura desse período inicial do moderno no Brasil é a presença constante de revestimentos luxuosos, ou, usando um adjetivo proposto por Pedrosa<sup>128</sup>, suntuosos, que, de fato, grifam um descompasso entre a pobreza do país e sua arquitetura.

Na arquitetura dos Roberto, essa riqueza nos revestimentos se apresenta em algumas obras, mas, não poderíamos caracterizá-la como recorrente. Granitos de alto preço, mármore italianos, lambris de madeiras nobres e revestimentos de alta tecnologia para a época (como placas de aço inox) aparecem na ABI, no Plínio Catanhede, na Liga Contra a Tuberculose, no IRB, no aeroporto Santos Dumont e no Marquês do Herval. Porém, deve-se destacar que os arquitetos acusam o atraso da indústria brasileira como motivador de seu recurso a revestimentos caros. O mercado brasileiro de materiais de construção não disponibilizaria materiais modernos, resistentes e de baixo custo. Nesse sentido dizem:

*“A técnica não evoluiu paralelamente com a criação artística. As obras que não podem se utilizar de materiais caros ficam decrépitas em pouquíssimos anos”<sup>129</sup>.*

Caberia aqui, também, apontar-se que não só a ausência de um mercado de materiais modernos e eficientes, mas, também, a mudança de processos construtivos que a arquitetura moderna obrigava, tornavam tais construções muito mais custosas do que as construções executadas segundo processos, métodos e conceitos anteriormente vigentes<sup>130</sup>. Ou seja, inicialmente, as obras modernas

---

fechamento construídas em panos de vidro e a marquise em estrutura de ferro atirantada com cabos de aço e cobertura de telhas metálicas, contrapõem-se sublinham a modernidade da edificação.

<sup>128</sup> “...o gosto do suntuoso e da riqueza para impressionar os responsáveis pela ditadura...”  
**PEDROSA**, Mário. Loc.cit, p.259.

<sup>129</sup> Texto datilografado, sem assinatura, datado de 03.09.56, arquivado no Acervo do Escritório MMMRoberto, atualmente sob custódia do Centro de arquitetura e Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro (ver copia no Anexo – documento 7).

<sup>130</sup> Nesse sentido, um bom exemplo seria o alto custo da obra da ABI, cuja verba consumida na execução, conseguida em parte por doações e parte vinda do Governo Vargas, através do Ministro da Fazenda Oswaldo Aranha, foi de doze mil contos de réis, “quantia exagerada para a época”, como descrita pelo próprio Herbert Moses [Transcrição de fala de Herbert Moses. IN: **BOMFIM**, Beatriz. “A ABI já é memória – na Arquitetura e na História”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 17/01/1983.

opunham-se ao barateamento pressuposto na adoção das diretrizes de industrialização de processos e materiais. Obviamente, com o desenvolvimento da indústria da construção civil, esse quadro se reverteu, tornando-se financeiramente proveitoso, a partir do final da década de quarenta, se construir dentro de tais processos.

No entanto, a explicação dos Roberto quanto à ausência de materiais industrializados de boa qualidade no mercado brasileiro, apesar de ser, em parte, justa, parece não esgotar, plenamente, o entendimento de tal utilização.

Ao se pensar nas paredes revestidas de granito e chapas de inox do hall da ABI; nas grandes superfícies em tijolo de vidro do edifício do Instituto de Resseguros do Brasil; nos mármore que revestiam, originalmente, as paredes dos halls de elevadores do Edifício Seguradoras; nos lambris folheados em madeira de lei que recobrem as paredes dos corredores do edifício Marquês do Herval, em nenhum desses casos, a presença de materiais tão nobres seria justificada pela ausência de materiais outros que cumprissem a mesma função prática de revestir paredes (ou, no caso dos tijolos de vidro, de constituí-las). Obviamente, não se está negando a característica de durabilidade que tais materiais possuem; tampouco, foram incluídas nessa listagem as ocorrências nas quais eles, de fato, proporcionam uma facilidade de manutenção, operacionalmente valiosa para a construção (como no caso das fachadas, revestidas em mármore ou em granitos). Por isso, torna-se legítimo se pensar que essa utilização de revestimentos luxuosos nesses edifícios faz parte de uma operação que articula seu uso a efeitos visuais importantes nos projetos, sendo, portanto, sua utilização de caráter funcional.

Em justificativa constante do Relatório do Terceiro Exercício do Instituto de Resseguros do Brasil, demonstram a intencionalidade da utilização estratégica dos materiais dentro da sua arquitetura, fornecendo, assim, suporte para que se faça leituras de algumas dessas intenções:

*“...empregamos o mármore, madeiras, granito, calcário, cerâmica, vidros, esmaltes, couros tintos. Os materiais e as cores não foram dispostos como decoração. Foram utilizados para acusar, precisar intenções arquiteturais... as pessoas das mais diversas sensibilidades (basta que tenham sensibilidade) olham, olham e não fazem perguntas. Compreendem que tudo obedece a um a intenção mais forte do que o desejo de embelezar ou de ser original”<sup>131</sup>.*

Apesar de se perceber que, na fase inicial da obra dos Roberto, há uma aproximação com a estética Art-Déco<sup>132</sup> na utilização de alguns revestimentos (aproximação, essa, oriunda, talvez, como já proposto aqui, dos anos que Marcelo Roberto passou trabalhando para revistas de variedades onde desenhava peças publicitárias de clara influência do estilo da Exposição de Arte Decorativa de 1925 em Paris, e para a Revista de Arquitetura (1928-1929), para a qual desenhava ambientes “decorados à moda parisiense”<sup>133</sup>), deve-se destacar que esses revestimentos mantêm, na arquitetura dos Roberto, um caráter moderno. A madeira e as pedras, por exemplo, que poderiam trazer um valor histórico, reduzem-se a planos, onde sua textura e coloração são as características que se impõem; isto é, são empregados esvaziados de conotação.

Assim sendo, ao analisar as opções dos Roberto quanto à escolha dos revestimentos ou de certos materiais de construção, já sabedores que tal utilização faz parte consciente das estratégias arquitetônicas desses arquitetos, pode-se ler, também, nessas opções, a estruturação de embates semelhantes àqueles subjacentes aos brises e às treliças; ou seja, pode-se supor haver nessas opções, o mesmo contraponto entre o singular e o padrão, entre o serial e o artesanal.

À guisa de exemplificação, tomando-se, primeiramente, o hall de acesso da ABI como objeto de análise, deve-se atentar para o revestimento das paredes em “granito da Tijuca e os pisos de granito do Espírito Santo”<sup>134</sup> que resgatam uma certa suntuosidade, para criar uma necessária diferença hierárquica entre esse ambiente, sem paredes limitantes frontais, e a calçada. Fica claro que, sem tal operação de hierarquização, o hall poderia imiscuir-se excessivamente com a rua<sup>135</sup>. Mas, antes que tal suntuosidade decorativa, conseguida com a utilização de

<sup>131</sup> IRB. Relatório do Terceiro Exercício, Janeiro a Dezembro de 1942. p.144.

<sup>132</sup> Como exemplo de utilização de revestimentos de maneira adjacente à estética Déco, poderíamos citar os lambris em madeira, à meia altura, de algumas paredes das áreas de circulação nos andares da ABI (1935); ou ainda, o granito que cobre as paredes externas do andar térreo e os pilares que formam a calçada coberta do Edifício Plínio Catanhede (1938).

<sup>133</sup> SANTOS, Paulo. *Quatro Séculos de Arquitetura*. Rio de Janeiro, IAB, 1981, p.98.

<sup>134</sup> Especificação constante de “A grande fase construtiva da ABI”. Revista Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, Editora Sociedade Anonyma “O Malho”, nº 65, anno XVIII, Setembro de 1940, revista mensal. P.11.

<sup>135</sup> Nesse sentido, vale lembrar que no Edifício Seguradoras e no Marquês do Herval, onde o acesso aos elevadores, tampouco, apresenta qualquer barreira para a rua, a delimitação passou a ser feita por recursos espaciais (estreitamento da entrada ou deslocamento dos elevadores para o subsolo), levando, então, a uma utilização dos materiais segundo uma estratégia oposta. Isto é, enquanto no ABI (muito aberto em relação à rua) os materiais buscam uma diferenciação hierárquica, nos outros dois edifícios, o material escolhido, pedra portuguesa, pretende acusar uma desejada continuidade entre a rua e o hall dos elevadores.

tais revestimentos, aproximasse o hall de entrada daqueles em estilo Art Déco, tão em voga na época, os Roberto recobrem a parede de fundo, onde se localizam as portas dos elevadores, com placas de aço inoxidável. E é tal revestimento que traz a desejada singularidade (nesse caso, alcançada através da aparência de novíssima tecnologia industrial que o aço representava), que se opõe ao caráter de fazer artesanal trazido pelo granito e a referência de classicismo nele implícita. Isto é, nesse momento inicial do movimento moderno, o diferencial era obtido através valorização da utilização de um componente industrializado.

Já as paredes curvas e fechamentos externos das caixas das escadas do IRB (ver figura 23 a 27), apontam para uma operação que caminha em direção oposta àquela feita na ABI. Como tal projeto é o primeiro onde os Roberto conseguiram alcançar, não só uma espacialidade articulada a partir de planos, mas, também, uma arquitetura onde componentes industrializados tiveram papel fundamental (painéis de fibro-cimento utilizados como panos de fechamento para os andares-tipo, brises-soleil pré-fabricados, também executados em fibro-cimento), parecem fazer uso do tijolo de vidro para tirar dele a força necessária para sublinhar a tensão entre o industrializado e o artesanal. Nesse caso, partindo de um componente serial, o tijolo vítreo, elaboram paredes curvas, cuja forma, opõe-se à ortogonalidade rígida da modulação do edifício (marcada explicitamente desde o térreo, com seus pilares aparentes, até os andares superiores, com as divisões e subdivisões dos painéis de fechamento). A utilização do tijolo de vidro marca, também, inelutavelmente, um caráter de manipulação, trazendo assim, por consequência, uma especificidade artesanal. Ao contrário das lajotas de barro, que recobertas com camadas de emboço e reboco tornam-se planos lisos e contínuos, o tijolo de vidro mantém exposta sua condição de unidades diversas justapostas, cuja conformação enquanto plano ocorre pela junção, um a um, de seus componentes repetidos. Nesse sentido, aproximam-se da idéia de mosaico. Tal idéia fica mais sublinhada na fachada voltada para a Avenida Churchill, em oposição aos brises-soleil, cujas grandes dimensões das chapas que os formam parecem pressupor uma instalação através de instrumentação mecânica, enquanto os, comparativamente pequenos, tijolos de vidro, que formam os planos de fechamento das caixas das escadas, assumem uma óbvia colocação manipulada. Isto é, a operação elaborada no IRB constrói-se através da inserção de formas não ortogonais dentro da grade modular (norma e rompimento da norma) e da

exposição do caráter manual da colocação de um elemento industrializado (padrão e singularidade ou industrial e artesanal), alcançando-se, assim, a desejada tensão.

Outra ocorrência, na obra dos Roberto, onde o revestimento faz parte dessa elaboração de oposições é na opção pelo uso de mosaicos de pastilhas. Aproximando-se da operação elaborada com os tijolos de vidro do IRB, os painéis de mosaicos, também, estruturam um jogo onde componentes industriais precisam ser, necessariamente, manipulados para chegarem às composições desejadas. Assim, opõem o fazer industrializado ao artesanal e inserem-nos como um diferencial (também, por suas cores e textura) dentro do rigor planar moderno.

O melhor exemplo dessa utilização de mosaicos, dentre as muitas ocorrências ao longo da obra dos Roberto<sup>136</sup>, é a da fachada do Edifício Seguradoras, voltada para a Rua Senador Dantas (ver figura 51). Desenhado por Paulo Werneck<sup>137</sup>, esse grande painel tem como motivo um retângulo inscrito num círculo, que é repetido, com ritmo homogêneo, por toda sua extensão. Aqui, a utilização desse revestimento tem como função mais explícita a unificação do plano curvo e irregular que compõe a esquina do edifício com o trecho retificado da fachada. Desta forma, conseguem criar a sensação de uma grande superfície irregular, produzindo, ainda, um efeito de transparência fenomenológica, ao fazer parecer que tal superfície é um plano contínuo que atravessa por trás da caixa dos brises-soleil (sobrepostas às janelas do edifício). Nesse avizinhamento, nessa sobreposição entre caixas de brises e painel de mosaico, surge, então, um novo embate entre uma exposição clara de uma temporalidade constante produzida na repetição do motivo do mosaico (além de seu caráter artesanal) opondo-se ao movimento descompassado das grandes folhas que formam os brises. Estas folhas, apesar de terem sido executadas em madeira (por indisponibilidade financeira para viabilizá-las em alumínio), trazem a impressão de decompor o mesmo movimento em momentos diferentes de sua amplitude, criando uma sensação

---

<sup>136</sup> Há mosaicos de pastilhas no terraço do IRB, no edifício Seguradoras, no Edifício Marquês do Herval, no Edifício Guarabira, no edifício Júlio Barreto e no edifício Sambaíba.

<sup>137</sup> “Paulo Werneck (1907 / 1987) nasceu no Rio em 29 de julho. Foi pintor, desenhista e ilustrador de livros infantis e colunas políticas de diversos jornais. Autodidata, Paulo Werneck introduziu no Brasil a técnica do mosaico. Contribuiu com seus murais para projetos de arquitetos como Oscar Niemeyer, Marcelo, Milton e Maurício Roberto. Fez seus primeiros painéis em mosaico no terraço-jardim do Instituto Resseguros, projeto dos arquitetos MMM Roberto. Dentre os painéis realizados destacam-se os localizados nos edifícios Ministério da Fazenda, Seguradoras, Marques do Herval, Banco Boavista, no Rio, na Igreja São Francisco de Assis, na Pampulha, e no Palácio do Itamaraty, em Brasília” [Projeto Paulo Werneck - [www.projetopaulowerneck.com.br/](http://www.projetopaulowerneck.com.br/)].

visual de um certo caos, da ausência de uma regra. Mas, em verdade, a grade que subjaz aos brises tem uma fixidez que configura uma regra, só que tal regra não é claramente mostrada. Isto é, comparam a repetição retilínea e tediosa, constituída pela repetência das peças manipuladas do mosaico (imperfeita por seu caráter artesanal), com a repetição aparentemente caótica e aleatória das folhas dos brises (inicialmente pensadas para serem executadas no serial e tecnológico alumínio, com seu caráter de estabilidade de dimensões), que ocultam sua subjacente monotonia.

Ao se analisar a opção por lambris de madeira como revestimento dos corredores dos andares tipo do Edifício Marquês do Herval (ver figura 76), chegar-se-á a uma utilização que busca opor-se a uma possível vulgarização que a grande quantidade de salas pudesse impor a esses corredores. Contra a banalização decorrente da repetição de salas, contra uma depreciação que tal quantidade de salas por andar (30 unidades) pudesse impingir, usam um revestimento nobre. Revestimento, este, planar e composto de repetições (de placas de compensado recobertas de folhas de madeira), mas, que, apesar de produzido serialmente, traz um caráter artesanal, exclusivo e singular que se opõe a uma aparência ordinária e padronizada que, provavelmente, um andar com tamanho número de salas teria.

Por último, outra estratégia de utilização de materiais de revestimento, pode ser facilmente percebida no caráter de refletor de luz das chapas de aço inox que revestem as caixas dos elevadores no hall de acesso do edifício Marquês do Herval (ver figura 77). A trajetória interna entre a rua e esse ambiente, situado no subsolo do edifício, é confusa e atordoante. Afinal, ao descer a rampa de acesso do edifício, que obriga o usuário a realizar uma rotação de 360 graus entre seu início e sua chegada ao piso inferior, perde-se o sentido de orientação (ver figura 75). E, além disso, ao se chegar no subsolo tem-se que optar entre dois caminhos: um que leva à galeria de lojas e o outro que leva ao hall de acesso, onde se localizam os elevadores. A superfície reflexiva das caixas dos elevadores, brilhando ao final de um dos possíveis trajetos, é um importante referencial de orientação. Isto é, dentro da leve penumbra do subsolo, causado pela oposição à luz natural que penetra através do espaço onde a rampa se desenvolve, a escolha de um material de revestimento reflexivo para as caixas dos elevadores visa, principalmente, criar um referencial de orientação. Mas, nesse caso, pode-se ler,

também, uma oposição entre claridade e obscuridade. Presente, também, na obra teórica de Le Corbusier (“a arquitetura são pisos iluminados”<sup>138</sup>), essa dualidade, plena de possíveis interpretações, pode ser pensada, aqui, como uma acusação à especulação imobiliária, que exigindo uma ocupação hiper-otimizada do terreno, os levou a optarem pela localização do acesso do edifício no sub-solo. As caixas de elevadores, suportes do trajeto para os andares superiores, “pisos iluminados”, denunciam o inevitável mergulho na obscuridade, que também eles se permitiram fazer para chegarem à boa arquitetura.

Em resumo, a utilização dos materiais na obra dos Roberto responde, geralmente, à estratégias poéticas, nas quais, apropriando-se de valores que os materiais trazem (como hierarquia, como a manipulação necessária à sua colocação ou a forma como são compostos), buscam ressaltar a oposição construída entre a necessidade de industrialização dos processos arquitetônicos, a padronização que o moderno tem como proposta e a recusa em sucumbir à mecanização da existência que essa industrialização e padronização podem trazer (tal recusa aparece na inserção do singular, do artesanal, do manipulado); ou ainda, o desconforto dos próprios arquitetos com certas opções que tiveram que tomar.

Mas, há uma observação que não pode deixar de ser colocada: a escolha dos materiais nas obras que compõem o itinerário do escritório dos irmãos Roberto parece responder, na grande maioria dos casos, aos limites de custos propostos pelos contratantes. Como se vem, aqui, assumindo, a arquitetura praticada pelo escritório dos irmãos Roberto manteve uma estreita ligação com o mercado privado da construção civil. Seu sucesso comercial<sup>139</sup>, atestado pela existência do escritório por quase setenta anos, proveio, principalmente, da sua

<sup>138</sup> **LE CORBUSIER.** *Precisões.* São Paulo, Cosac & Naify, 2004. p. 50.

<sup>139</sup> Além da longevidade do escritório, outra prova da satisfação dos clientes seria o retorno de alguns destes encomendando novos projetos. Nesse sentido, vale lembrar que Herbert Moses, presidente da ABI, encomendou aos Roberto um pavilhão a ser construído ao lado da piscina da sua casa na Praia do Flamengo; João Carlos Vital, presidente do IRB, contratou os Roberto, inicialmente, para adequarem dois andares da recém-construída ABI para abrigar o Instituto de Resseguros, posteriormente, chamou-os para projetar a Sede desse mesmo instituto e, depois, a Colônia de Férias; por último, ainda, os contratou para projetar sua casa de campo em Itaipava; o SENAI os contratou, seguidamente, para projetarem sete escolas industriais (Costa Lobo, Motores - São Francisco Xavier, Niterói, Campos, Vassouras, Petrópolis, Construção Civil – Rua Mariz e Barros); a família Lowndes (empresa Lowndes & Sons) os contratou para fazer o stand de vendas do Loteamento Samambaia em Petrópolis e, logo após, um restaurante no mesmo local (nunca executado), depois os chamou para desenvolverem o projeto dos edifícios Finússia e Dona Fátima, em Copacabana, e, posteriormente, ainda, para o projeto do edifício Sambaíba, no Leblon.

capacidade em satisfazer sua clientela (tanto no que tange a dimensão estética de seus projetos, quanto à capacidade de viabilizá-los dentro dos limites financeiros propostos). Por isso, excluindo-se os edifícios onde o governo era indiretamente o cliente<sup>140</sup>, pode-se supor que os arquitetos quando da escolha dos materiais de construção e de revestimento, tinham que conciliar suas questões poéticas com a disponibilidade financeira de seus clientes. E, deve-se salientar, ainda, que no caso das escolas do SENAI, nas oficinas SOTREQ e no edifício Júlio Barreto<sup>141</sup> a escolha dos revestimentos é especialmente econômica, obtendo, apesar disso, resultados estéticos e práticos muito eficientes. A presença freqüente de materiais de cunho industrial, como chapas metálicas, telhas de fibro-cimento e telhas onduladas metálicas deve ser, também, destacada e valorizada. Nesse sentido, vale citar a criativa utilização de telhas metálicas e de fibra-de-vidro para construir-se brises-soleil, que ocorre na SOTREQ, nas escolas do SENAI de Niterói e Campos e na residência Coimbra (ver figura 80), em Jacarepaguá.

### **3.6. Variedade, empobrecimento e envelhecimento.**

O último aspecto da arquitetura dos irmãos Roberto a ser, aqui, analisado é a grande variedade de soluções, facilmente perceptível em sua obra, no período das décadas de trinta, quarenta e metade da década de cinquenta.

Ao contrário de alguns outros arquitetos a eles contemporâneos, os Roberto não têm, aparentemente, características formais que se apresentem de maneira

<sup>140</sup> Nesse caso, enquadram-se o edifício da Liga Contra a Tuberculose, o IRB (a sede desse instituto paraestatal foi financiada parte por dinheiro do governo Vargas e parte advinda das companhias de seguros a quem o órgão deveria regulamentar) e o aeroporto Santos Dumont. A ABI, apesar de ter tido parte de sua verba proveniente do Governo Vargas, não se configura como sendo o governo o cliente, já que a ABI, é uma entidade de classe, sem vínculos direto com o Estado.

<sup>141</sup> Esse projeto foi desenvolvido para o Instituto de Previdência e Assistência Social dos Funcionários Públicos (IPASE) o que levou os arquitetos a escolha de materiais acessíveis que não encarecessem a construção demasiadamente. “Aquilo era um projeto feito para funcionário público, então não podia ter frescuras nem sofisticções que aumentassem o preço sem nenhuma razão e poder agüentar o tempo inteiro. Os materiais são materiais simples e médios que se poderia usar nas construções deste tipo médio na ocasião” [ROBERTO, Maurício. Transcrição de entrevista concedida aos alunos de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula. Documento datilografado, datado de 06 de junho de 1989. Arquivado no Acervo do Escritório MMMRoberto,



constante em todas as suas obras tornando sua autoria facilmente reconhecível. Nem mesmo o uso dos brises-soleil, componente mais recorrente no percurso do trio de arquitetos, mantém características imutáveis, apresentando variações formais, de articulação com o todo e de operacionalidade, de obra para obra. E, tampouco, quando trabalham seguidamente sobre programas similares, parecem, preocupados em desenvolver uma solução padronizada para esse tipo de projeto<sup>142</sup>. Como exemplificação, seria valioso se pensar sobre a seqüência de edifícios de escritórios desenvolvidos em altura e para terrenos com mesma disposição dentro das quadras urbanas (todos em esquinas e em áreas de alto adensamento ocupacional) do centro da Cidade do Rio de Janeiro projetados pelos Roberto de 1935 a 1953. Neste sentido, comparando-se ABI (1935), Plínio Catanhede (1937), Liga da Tuberculose (1938), IRB (1941), Seguradoras (1949) e Marquês do Herval (1952) percebem-se algumas soluções que se repetem em certos edifícios, mas, dificilmente, consegue-se identificar proposições, formais ou espaciais, que sejam constantes em todas essas obras (além do inevitável desenvolvimento em altura, decorrente da exigüidade dos terrenos). A opção por uma solução em andares corridos, por exemplo, que ocorre no IRB e no Seguradoras, parece mais ser uma resposta à uma demanda específica do programa do que uma preocupação com o desenvolvimento de uma tipologia; ou, ainda, se o hall de entrada busca uma integração com a rua no IAB, IRB, Seguradoras e Herval (mesmo sendo, nesse caso, o hall situado no sub-solo), o mesmo não ocorre no Plínio Catanhede e no Liga da Tuberculose. Somente no caso dos edifícios Seguradoras e Marquês do Herval é que se percebe uma clara proximidade quanto à concepção da volumetria e quanto à utilização de certos componentes.

No entanto, essa constatação da descontinuidade de soluções formais e espaciais não deve levar à suposição de uma independência completa entre as obras. Como já dito ao se analisar os brises-soleil, percebe-se uma evolução entre os projetos dos Roberto; uma pesquisa contínua, na qual uma solução acertada de

---

atualmente sob custódia do Centro de Arquitetura e Urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro – ver cópia no Anexo – documento 10].

<sup>142</sup> A exceção, que deve ser aqui colocada, é a série de escolas do SENAI construídas em áreas de menor adensamento populacional (Niterói, Campos e Vassouras), onde parecem desenvolver uma tipologia, tanto na ocupação do terreno quanto na utilização dos galpões industriais.

uma obra reaparece, mais à frente, aprimorada<sup>143</sup>. Mas, há, a cada obra, a utilização de novos componentes. E essa pesquisa evolui não só na melhoria de elementos, componentes e espacialidades pré-existentes em sua própria obra, como através de uma grande liberdade em estudar soluções alheias.

No caso dos irmãos Roberto, a utilização do verbo *estudar* parece ser a mais adequada para descrever o processo através do qual realizavam essa aproximação da obra de outros arquitetos, já que não *citavam*, que comunica um caráter de deslocamento ou de ironia<sup>144</sup>, e, tampouco, copiavam, já que isso implicaria numa reprodução imitativa<sup>145</sup>. A pesquisa de soluções alheias, feita por eles, passava por uma apreciação e análise de uma resposta dada a um problema arquitetônico, e, a partir da compreensão de tal proposta, avançavam dando um caráter próprio àquela utilização. Assim sendo, tal pesquisa contínua, tal liberdade em aproximar-se da obra de outros arquitetos, que poderia afigurar-se como falta de personalidade, ou ainda, como não entendimento próprio das questões da arquitetura da época, parece demonstrar justamente o contrário: um mergulho na dialética moderna.

Em geral, há na historiografia da arquitetura brasileira uma tendência a conectar a *escola carioca*, primordialmente, à Le Corbusier. Segundo Conduzú<sup>146</sup>, tal credenciamento seria proveniente de uma operação efetuada por Lucio Costa para descolar a origem da arquitetura moderna brasileira de matrizes germânicas e soviéticas, que poderiam assustar a burguesia brasileira. Lucio propôs, então, que a tradição moderna viria das arquiteturas latinas e gregas. Deste modo conseguiu dar-lhe raízes com as quais o brasileiro culto se sentiria identificado, confortável e participante. E tal raiz latina seria, facilmente, percebida nas propostas corbuserianas. Somem-se a essa estratégia de Lucio, as visitas de Le Corbusier ao

<sup>143</sup> No caso acima citado, por exemplo, os edifícios comerciais localizados no centro da cidade do Rio de Janeiro, percebe-se uma constância na concepção da volumetria do projeto, onde partem de uma ocupação otimizada, determinada por gabaritos, alinhamentos, afastamentos e taxas de ocupação permitidas, para, posteriormente, questioná-las através de recursos formais. Esse questionamento começa pela negação da curva que forma a esquina na ABI e chega à sofisticada operação executada no Marquês do Herval, onde a ondulação do plano da fachada recusa a padronização e uma moldura, mantida no posicionamento previsto pela legislação, acusa a desobediência dos arquitetos.

<sup>144</sup> Conceituação de *citação*: Sophia Telles em Seminário sobre Arquitetura Moderna, realizado no Programa de Pós-graduação do Departamento de História da PUC-RJ, em Setembro-Outubro de 2005.

<sup>145</sup> Definição de **copiar**: Reproduzir, imitando [verbete do Dicionário Aurélio Eletrônico, Século XXI, versão 3.0, Novembro de 1999].

Brasil, que, apesar de terem, à época, pouca repercussão, tornaram-se dados factuais facilmente apropriáveis para se tentar explicar o surgimento e o entendimento da arquitetura moderna em solo carioca.

Porém, sem querer corroborar com tal “cegueira na historiografia”<sup>147</sup> da arquitetura moderna brasileira, não há como desconsiderar a importância da teorização de Le Corbusier dentro da obra dos Roberto. Os escritos do arquiteto franco-suíço constituem o principal suporte teórico para os três irmãos. Apesar de, por vezes, negarem tal *filiação*<sup>148</sup>, e por vezes, assumi-la<sup>149</sup>, basta uma análise um pouco mais cuidadosa para se perceber a presença dos fundamentos pregados pelo mestre em muitas das ações arquitetônicas do trio<sup>150</sup>.

E é, especificamente, a dialética corbuseriana que parece servir como referência para os Roberto se permitirem tamanha variação. Afinal, é da obra teórica de Le Corbusier que advém grande parte do entendimento que os Roberto têm da arquitetura moderna (assim como a maioria dos arquitetos modernos cariocas que atuavam nesse período). Indubitavelmente, a nova espacialidade moderna, a interpenetração de interior e exterior, a ausência de literalidade e conseqüente busca por uma forma abstrata foram aprendizados adquiridos com o Le Corbusier. Mas não só estes: a adoção explícita dos cinco princípios diretores propostos nas teorias corbuserianas; o entendimento de que fazer arquitetura é “estudar... as novas condições sob as quais transcorre nossa existência”<sup>151</sup> e perceber o encadeamento de acontecimentos buscando equacioná-los para chegar

<sup>146</sup> CONDURÚ, Roberto. *Ilhas da Razão – Arquitetura Racionalista do Rio de Janeiro no século XX*. Tese – Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, 2000. p.65.

<sup>147</sup> CONDURÚ, Roberto. *Ilhas da Razão – Arquitetura Racionalista do Rio de Janeiro no século XX*. Tese – Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, 2000. p.65.

<sup>148</sup> No Relatório do Terceiro Exercício do Instituto de Resseguros do Brasil, onde “justificam” seu projeto para a sede do Instituto, dizem: “Não, a nossa concepção é diferente; o nosso ponto de partida, os nossos processos são outros, muito diferentes são nossos objetivos; não, toda a nossa obra e principalmente o IRB \_ a melhor coisa que já realizamos \_ não se alinha entre os descendentes espirituais do autor de “Vers une architecture”” [IRB. Relatório do Terceiro Exercício. Janeiro a Dezembro de 1942 . p. 145].

<sup>149</sup> As vezes em que assumem que se apoiavam na obra teórica de Le Corbusier, são muitas. Entre elas, aquela onde defendem de seu projeto da ABI, em uma carta a Herbert Moses, datada de 21 de Maio de 1937, parece ser onde assumem, mais expressamente, a proximidade à obra teórica do arquiteto franco-suíço: “O nosso trabalho é baseado na leis imutáveis da **Grande Arquitetura** de todos os tempos, e nos princípios da **Arquitetura Moderna**, frutos da **Técnica Contemporânea: Estrutura independente, plano livre, fachada livre, teto-jardim**”[Roberto, Marcelo e Roberto, Milton. “Associação Brasileira de Imprensa”. IN: Revista Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro, Nº 5-6, Ano 5º, Setembro a Dezembro de 1940. Paginação do exemplar – p. 20; Paginação contínua – p. 266 / palavras grifadas segundo original].

<sup>150</sup> Com isso, não se pretende afirmar que toda a obra dos Roberto se constituiu sobre as teorias corbuserianas, mas, apenas, colocá-lo como a maior influência que o trio recebe.

a uma síntese que represente a disposição ideal das coisas e dos percursos de modo que se permita ao homem viver racionalmente; a valorização da adequação entre forma, função e tecnologia, todas elas são lições também aprendidas com Le Corbusier. Porém, também aprenderam com ele que a arquitetura moderna não era e nem poderia transformar-se em um estilo; entendem que não havia mais modelos e, tampouco, nenhuma fórmula; que, para além de uma base técnica adequada aos avanços tecnológicos, para além do perfeito funcionamento das *máquinas* arquitetônicas, deveria sempre sobreviver a sensibilidade do arquiteto. Assim sendo, através do pensamento corbusieriano, mergulham na dialética moderna, que apontava para o desenvolvimento de métodos racionais projetivos, que abrangessem e solucionassem tudo que fosse contingente permitindo soluções concretas e imediatas, mas que abria espaço, também, para a inventividade do arquiteto. E a arquitetura dos Roberto parece transformar-se num exemplo dessa dialética moderna: uma arquitetura funcional e abstrata, em consonância com as novas tecnologias, mas que se constitui através da experimentação formal e seus suportes intuitivos. Destarte, a constante variação perceptível na obra desses arquitetos pode representar a tentativa de equacionar a vivência dentro de um mundo de possibilidades tão maleável; onde parecem querer experimentar até onde podem variar, sem tornar-se ornamentais; até onde podem se aproximar da obra alheia para transformá-la em subsídio para suas pesquisas, sem que isso se configurasse como cópia de um modelo.

A influência de Le Corbusier pode ser percebida tanto no modo projetual dos Roberto quanto na aproximação que fazem de certos projetos do arquiteto europeu.

No primeiro caso, a aproximação vem no, já citado, entendimento da arquitetura moderna com constituída no embate entre razão e sensibilidade, tecnologia e arte; pela concepção da planta baixa como a matriz geradora da espacialidade, donde, assim como na obra de corbusieriana, a “planta reflete a forma tridimensional do edifício”<sup>152</sup>; na adoção dos “cinco pontos para uma nova

---

<sup>151</sup> LE CORBUSIER. *Precisões*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 110.

<sup>152</sup> COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 118.

arquitetura”<sup>153</sup>; e na predominância da horizontalidade na maioria dos projetos onde havia condições para uma maior liberdade volumétrica<sup>154</sup>.

O segundo caso pode ser exemplificado através da similitude formal entre a solução que propõe a utilização parcial do pilotis, como ocorre projeto da ABI, no IRB, no Santos Dumont, e a proposta de Le Corbusier para diversas de suas obras (entre elas o Centrosoyus (1928-1930)); ou, ainda com a semelhança entre as fachadas da ABI e a fachada principal da Maison Citrohan (1920); assim como através da possível analogia entre a proposição de oposição entre um volume principal sustentado por pilotis e um andar térreo recuado e de delimitações de predominância não ortogonal existente tanto na ABI quanto na Villa Savoye (1929-31); ou, a proximidade entre a solução elaborada pelos Roberto para o edifício MMMRoberto (tanto no que tange à ocupação, quanto à volumetria da construção; sendo dela excluída a grelha do quebra-sol) e aquela definida por Le Corbusier para os apartamentos Porte Molitor (1933); e, claramente, na utilização da tipologia corbuseriana do “immeuble-villa”, de edifícios compostos de apartamentos duplex (que ocorre no edifício Morro de Santo Antônio, no Júlio Barreto e no Angel Ramires). Isso sem mencionar, novamente, a filiação corbuseriana dos brises-soleil.

Apóiam-se nas proposições corbuserianas, também, ao estruturarem os percursos internos segundo a idéia de *promenade architectural*. Essa organização aparece mais explicitamente, no Aeroporto Santos Dumont; mas pode ser percebida, também, nas escolas do SENAI, especialmente nas de Campos, Niterói e a da rua Mariz e Barros.

Nas primeiras obras, da ABI (1935) até o Edifício Plínio Catanhede (1938), aproximam-se de Le Corbusier ao buscarem um certo purismo formal<sup>155</sup>. Tal purismo deve ser entendido, não como uma tendência à limpeza formal, ou à

<sup>153</sup> **LE CORBUSIER.** Oeuvre complète 1910-1929, vol 1. APUD: COLQUHOUN, Alan. Ibid., p. 118.

<sup>154</sup> Como exemplo, pode-se citar a Colônia de Férias do IRB (1943), a casa de campo de J. Vital (1943), Casa da Comerciaria (projeto não executado, de 1945), o Júlio Barreto (1947) e a casa de Tácito Prado (1954).

<sup>155</sup> Na ABI, o volume principal é percebido claramente como um cubo, ao qual são somados outros volumes; no Edifício da Liga da Tuberculose e Plínio Catanhede, percebe-se a concepção de um volume totalizante de onde são subtraídos outros volumes; os edifícios frontais dos Hangares do Aeroporto Santos Dumont são volumes cúbicos aos quais são acrescidos outros volumes; e o próprio Aeroporto Santos Dumont, parece ser um momento de transição, já que é composto, parcialmente, pela articulação de planos (especialmente se visto da praça a ele fronteira) e, parcialmente, a partir de uma volumetria totalizante (especialmente se visto da pista de pouso).

idéia de prisma nu, mas à conceituação de articulação clássica, uma “articulação interna a uma volumetria previamente estabelecida”<sup>156</sup>. A partir do projeto do IRB, no entanto, passam a constituir a volumetria através da articulação de superfícies, as quais procuram fazer *viver*, como proposto em *Por Uma Arquitetura*<sup>157</sup>, mas, nesse processo, parecem privilegiar a idéia de uma arquitetura composta da montagem de componentes, onde efeitos óticos não são buscados mais no “jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz”<sup>158</sup>, e sim na repetição de componentes. Isto é facilmente perceptível, ao compararmos uma obra de Le Corbusier com as obras dos Roberto do período pós IRB: nas obras do arquiteto europeu, temos a proposição de um volume flutuante sustentado por pilotis, onde o olhar se fixa no volume; nos Roberto, apesar do uso do pilotis, o volume, mesmo que solto, é, visualmente, mais ancorado ao solo, e o olhar fica num jogo entre o volume total e os diferentes componentes que o constituem.

Tal predominância da constituição de superfícies, e posterior volumetria, através da repetição de um componente ou por articulações entre planos formados pela repetição de componentes denuncia a aproximação dos Roberto com as teorias da Bauhaus. Mas, as influências da arquitetura alemã começam bem antes do IRB. No projeto de Marcelo Roberto para o edifício Morro de Santo Antônio (ver figura 102), de 1929, desenvolvido a pedido do jornal Correio da Manhã<sup>159</sup>, a fachada é, claramente, inspirada na fachada do edifício de alojamentos da Bauhaus, em Dessau, cuja construção datava de 1926. E, apesar da opção pela organização interna do edifício segundo a tipologia corbuseriana do “immeuble-villa”, a ocupação que o edifício faz do terreno remete à repetição e padronização proposta pela escola alemã.

<sup>156</sup> Conceituação de *articulação clássica* dada por Sophia Telles em Seminário sobre Arquitetura Moderna, realizado no Programa de Pós-graduação do Departamento de História da PUC-RJ, em Setembro-Outubro de 2005.

<sup>157</sup> **LE CORBUSIER.** *Por uma Arquitetura*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002. p.21.

<sup>158</sup> **LE CORBUSIER.** *Ibid.*, p. 21.

<sup>159</sup> Nesse caso, é interessante lembrar-se que a influência germânica poder ter sido buscada intencionalmente, visto que o Jornal Correio da Manhã manteve uma postura claramente pró-germânica até o final da década de vinte [Informação constante do Site Observatório da Imprensa : [www.observatoriodaimpressa.com.br](http://www.observatoriodaimpressa.com.br)]; porém, deve-se ressaltar, também, que nesse mesmo ano, 1929, é realizada no Rio de Janeiro a exposição de Arte Decorativa Alemã, na Escola Nacional de Belas Artes, onde constavam fotos e peças da Deutscher Werkbund e da Bauhaus, e tendo sido organizada por Theodor Heuberger, grande estimulador do intercâmbio cultural entre o Brasil e a Alemanha [VIEIRA, Lúcia Gouvêa. *Salão de 1931- Marco da revelação da arte moderna em nível nacional*. Rio de Janeiro, FUNART, 1984, p. 63].

A influência germânica pode ser percebida, também, nos projetos de urbanismo do IAPI da Penha e no de Ricardo de Albuquerque (ver figuras 97, 98 e 99), nos quais se afastam, completamente, das teorias corbuserianas, que propunham um urbanismo aberto, onde edificações sobre pilotis transformariam a superfície do terreno num “parque contínuo no qual o pedestre estaria livre para circular à vontade”<sup>160</sup>. Os Roberto, nessas propostas urbanísticas, parecem preferir o *approach* do urbanismo moderno alemão, de Ernest May, por exemplo, privilegiando a problematização da definição de um apartamento mínimo a ser inserido num bloco; e, definindo a configuração do espaço urbano a partir da organização das diversas repetições desse bloco. É interessante notar, também, que no caso desses projetos de urbanismo, até mesmo a organização da prancha de desenho dos Roberto, geralmente próxima da utilizada por Le Corbusier, passa a ter uma composição gráfica muito semelhante àquela dos projetos alemães (ver figura 98).

Outra proximidade com a arquitetura germânica é a constante utilização da tipologia de galpões industrializados, onde estudam diversas variações de fechamentos, mas mantém aparente a superfície curva que compõe a cobertura desses espaços<sup>161</sup>.

Mas, mais do que buscar semelhanças formais com a arquitetura moderna alemã, é importante se perceber a aproximação que os Roberto têm com a proposta bauhausiana da conexão entre prancheta e indústria. O entendimento que o processo arquitetônico moderno é indissociável da constituição do escritório de arquitetura vem da proposta da escola alemã. Na Bauhaus, partia-se da análise dos processos construtivos, reduzindo-os a partes e, posteriormente, a elementos, que, codificados, poderiam ser incluídos na cadeia produtiva industrial; onde a organização do projeto passa pela idéia de *quantificação*<sup>162</sup>; onde, ainda, o importante é criar método. Tal procedimento leva, segundo Sophia Telles<sup>163</sup>, a

<sup>160</sup> FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2000. p. 218.

<sup>161</sup> No caso dos Roberto, ver a SOTREC, as escolas do SENAI de Campos e de Niterói.

<sup>162</sup> Conceituação de *quantificação na Bauhaus* dada por Sophia Telles em Seminário sobre Arquitetura Moderna, realizado no Programa de Pós-graduação do Departamento de História da PUC-RJ, em Setembro-Outubro de 2005.

<sup>163</sup> Conceituação de *arquitetura de designer* dada por Sophia Telles em Seminário sobre Arquitetura Moderna, realizado no Programa de Pós-graduação do Departamento de História da PUC-RJ, em Setembro-Outubro de 2005.

uma arquitetura de designers, onde o arquiteto organiza o espaço através da articulação de componentes.

Pode-se dizer que a arquitetura dos Roberto tem uma grande proximidade com o design. Sua preocupação com os detalhes, a elegância nas conexões, o privilegiar a lógica (articulações, junções, componentes) ao invés da fenomenologia (espacialidade, totalidade) denunciam esse avizinhamo (como exemplos, ver figuras 58, 66, 70, 89 e 93). Porém, contrariamente, ao pregado pela Bauhaus, sentem a necessidade de expressar a tensão entre a padronização e o empobrecimento dela decorrente; por isso, se permitem um maior formalismo, se afastando, assim, do rigor bauhausiano.

Resumindo, a própria permissividade na escolha das teorizações arquitetônicas das quais tiram seu entendimento do movimento moderno denuncia a plasticidade dos Roberto e que se constituem em acordo com sua poética. Ou seja, a grosso modo, são mais bauhausianos na constituição do escritório, na proximidade de sua prancheta com os processos industriais, na sua configuração espacial através da repetição de componentes (entendendo arquitetura moderna como necessariamente imersa na produção serial); e são mais corbuserianos ao equilibrar a tecnologia com a arte, razão com intuição; ao valorizar a experimentação formal dentro de sua obra arquitetônica.

Para tornar um pouco mais polifônica essa análise da variação dentro da obra dos Roberto, pode-se pensar que essa pesquisa contínua poderia, também, estar conectada à sua proximidade com o mercado privado da construção, onde surgiria como a manifestação de um receio de envelhecimento. Afinal, após os primeiros anos quando tinha que subjugar o “velho”, se impor como “uma ruptura com os esquemas de produção e de percepção antigos”<sup>164</sup>, a arquitetura moderna se estabelecera como norma. A partir de então, os arquitetos dessa fase inicial poderiam, rapidamente, se avelhentar, ser suplantados pelos recém-chegados, que se aproveitando do campo já estabelecido pelos pioneiros, conseguiriam, através da diferença, da descontinuidade, expulsá-los “continuamente para o passado”<sup>165</sup>. Nesse movimento, fariam com que os profissionais mais antigos perdessem valor junto ao mercado da construção civil, tão ávido por novidades, por novos

<sup>164</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo, Editora Schwarcz, 1996. p.181.

<sup>165</sup> BOURDIEU, Pierre. *Ibid.*, p. 182.



referenciais visuais modernos, já, então, tomados como valor agregado às construções. Isto é, a chegada de uma nova geração de arquitetos coincide com a aceitação do moderno de maneira mais generalizada. Os profissionais já consagrados e que tinham conseguido tornar conhecida e mais familiar a arquitetura moderna, viam surgir concorrentes que, para impor-se ao mercado, tinham interesse na descontinuidade, na introdução do novo, buscando assim “fazer deslizar para o passado”<sup>166</sup> os profissionais já estabelecidos. Destarte, pode-se pensar que esse movimento não se limitaria ao confronto com os novos profissionais, mas, também, ao risco de envelhecimento que cada obra de grande repercussão de outro arquiteto pudesse representar. Daí surgiria, conseqüentemente, a contínua necessidade de se pesquisar variações e soluções alheias.

Nesse sentido, seria valioso sublinhar a aproximação entre a obra dos Roberto e a arquitetura de Oscar Niemeyer.

Esse avizinhamento, que começa, principalmente<sup>167</sup>, na direção oposta, com Oscar propondo soluções similares a outras já, anteriormente, elaboradas pelos irmãos Roberto (é clara a proximidade entre a parede de tijolos de vidro, que tanto valoriza o edifício do Banco Boavista, projeto de Oscar de 1946, com a solução proposta pelos Roberto para os fechamentos curvos do IRB, projetados cinco anos antes; assim como a fachada da Obra o Berço, de 1937, é, assumidamente<sup>168</sup>, inspirada na ABI), ganha força com o advento da forte plasticidade da Pampulha.

O impacto causado pelas obras de Oscar na Pampulha não ocorreu unicamente com os Roberto. Grande parte da chamada *escola carioca* assume um maior formalismo a partir dos edifícios projetados por Niemeyer em Minas Gerais, em 1942. Mas, no caso dos Roberto, essa proximidade com os projetos de Oscar pode ser, em parte, explicada pela grande repercussão que a plasticidade extremada da obra desse arquiteto conseguiu. Com sua grande fotogenia e elementos fáceis de serem apropriados, a arquitetura de Niemeyer se tornou a principal fonte para as cópias modernas que invadiram o mercado da construção

<sup>166</sup> BOURDIEU, Pierre. *Ibid.*, p. 184.

<sup>167</sup> Aqui seria importante registrar a semelhança entre a volumetria e na utilização de certos materiais que ocorre entre o Grande Hotel de Oscar Niemeyer (de 1940) e a Colônia de Férias do IRB (de 1943).

<sup>168</sup> Informação retirada de MINDLIN, Henrique. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano/IPHAN, 1999. p.166.

civil, sendo, portanto, importante objeto de estudo para aqueles que, como os Roberto, dependiam desse mesmo mercado para viabilizar seus projetos.

A resposta a toda aquela plasticidade da Pampulha é perceptível, dentro da obra dos Roberto, nos projetos da SOTREQ (onde, partindo das superfícies curvas de Oscar, esvaziam-nas de seu caráter tectônico e artesanal, para remontá-las dentro de processos industriais constituídos de repetições de elementos), na Igreja de Vicente de Carvalho (projeto não executado, de 1952) e na casa Coimbra (também de 1952). Mas, pode ser percebida, também, em detalhes mais sutis, como os pilares do edifício Angel Ramires (1952), da Escola do SENAI motores e naqueles existentes na fachada voltada para a Avenida Almirante Barroso do edifício Marquês do Herval.

Assim sendo, partindo-se do acima posto, pode-se propor que a diversidade dentro da obra dos Roberto não é mero fruto de uma atitude volitiva dos arquitetos. Ela parece ser uma demanda que seu próprio fazer arquitetônico lhes coloca. Isto é, a diversidade não era um objetivo em si mesma, mas resultado do entendimento de arquitetura como necessariamente conectada ao meio de produção industrial (que precisa da seriação para ser viável), porém, sendo, também, arte, acusa o empobrecimento que tal repetição contínua pode trazer. Por outro lado, a viabilização de tal industrialização só se constrói, para os Roberto, na inserção no mercado privado da construção civil, cuja demanda constante lhes garantiria o estabelecimento do seu escritório de produção arquitetônica, porém, esse mesmo mercado termina por lhes exigir uma variação constante, a partir do momento em que se apropria do moderno como *tendência*, como modismo para valorizar seus imóveis.

Nesse sentido, pode-se pensar que essa mesma inserção no mercado privado da construção civil e a sua busca dos Roberto por uma arquitetura conectada ao fazer explicariam, parcialmente, o relativo esquecimento que se estabeleceu sobre sua obra. Afinal, como Bourdieu propõe, existe em nossa sociedade uma estrutura

*“que se apresenta em todos gêneros artísticos, e há muito tempo, que tende hoje a funcionar como uma estruturação mental, organizando a produção e a percepção dos produtos: a oposição entre arte e o dinheiro (o “comercial”)<sup>169</sup> ;*

<sup>169</sup> BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo, Editora Schwarcz, 1996.p. 187.

por isso, ainda segundo Bourdieu, tal estruturação levaria a uma valorização das atuações, aparentemente, desconectadas da questão financeira, e a uma condenação daqueles que trafegam pelo campo comercial.