

»

Benoit, A. (2018). Le Corbusier e a construção do espaço (visual) moderno no Brasil. *A&P Continuidad* (8), 2-11.



Le Corbusier e a construção do espaço (visual) moderno no Brasil

Alexandre Benoit

Portugues

Este texto procura demonstrar como Le Corbusier, através das viagens de 1929 e 1936 ao Rio de Janeiro, não apenas fornece as bases da arquitetura moderna no país, como problematiza a relação entre espaço construído e natureza. Diante de uma realidade completamente distinta daquela do Velho Mundo, onde a natureza tropical se impõe, o arquiteto franco-suíço vê-se impelido a jogar uma partida entre afirmação-homem e presença-natureza. Da parte de Lucio Costa e da primeira geração de arquitetos modernas cariocas (Oscar Niemeyer, Afonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira, irmãos Roberto entre outros) cabe então alargar este raciocínio rumo a interpretações originais que subvertem e ampliam as categorias propostas por Le Corbusier. Tal empenho – que desenvolve meios diversos de uma fluidez entre dentro e fora, edifício e paisagem – tem ao final um rebatimento na própria apreensão visual do edifício com os elementos icônicos dessa paisagem: a mata tropical, o morro do Pão-de-açúcar e a Baía da Guanabara.

Palabras chave: arquitetura moderna; natureza; América do Sul

Recebido: 9 de março de 2018

Aceito: 18 de maio de 2018

English

This article aims to demonstrate how Le Corbusier -through the trips taken to Rio de Janeiro in 1929 and 1936- not only set forth the foundation of modern architecture in the country but also questioned the relationship between built space and nature. In the face of a completely different environment from that of the Old World –since it was tropical nature which prevailed-, the French-Swiss architect found himself impelled to play a game between the establishment of man and the presence of nature. Lucio Costa and the first generation of Rio's modern architects (Oscar Niemeyer, Alfonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira and Roberto brothers among others) contributed significantly to the original interpretations subverting and expanding the categories proposed by Le Corbusier. Such endeavor -which developed the diverse means of a fluidity between the inside and the outside as well as between building and landscape- had ultimately an impact on the visual apprehension of the building along with the iconic features of this landscape: tropical forest, Pão de Açúcar and Guanabara Bay.

Key words: modern architecture, nature, South America.

Da janela vê-se o Corcovado, o Redentor que lindo...
Tom Jobim

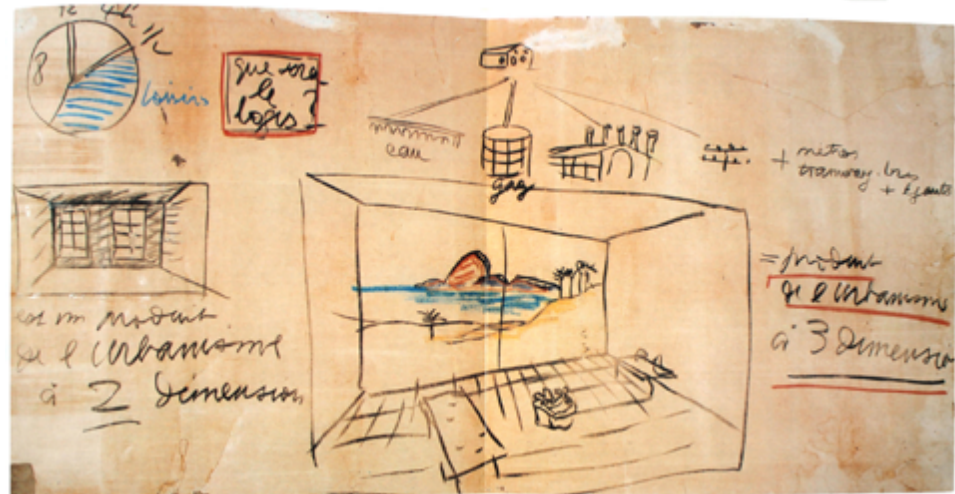
Na ata do concurso de Brasília, Oscar Niemeyer justifica seu voto no projeto de Lucio Costa argumentando que “um plano urbanístico reclama em primeiro lugar uma ideia clara, humana e inteligente” sem a qual não seria possível um desenvolvimento coerente e satisfatório posterior. Para ilustrar sua posição recorda outro plano urbanístico, feito quase 30 anos antes, o de Le Corbusier para o Rio de Janeiro. Tratava-se de “um enorme bloco de habitação, estendido paralelamente ao mar, junto às montanhas”, por meio do qual “se disciplinava toda a circulação, deixando as áreas restantes (...) para construções de baixo porte, parques, jardins, campos de esporte”. Prossegue em sua recordação, dizendo que na época “a solução

nos pareceu pura fantasia”, mas que no momento atual (1957) se a urbanização do Rio fosse “retomada em termos mais amplos”, aquela proposta de Le Corbusier “certamente marcaria o caminho a seguir” (Braga, 2010: 190).

Ao lembrar desse episódio, Niemeyer comete um ato falho conferindo ao plano não a data de 1929, mas de 1936, que corresponde, na verdade, à segunda viagem de Le Corbusier ao país para desenvolvimento do projeto do Ministério da Educação (MESP). Seu equívoco é perfeitamente compreensível, afinal foi em 1936 que Niemeyer tomou contato com o mestre franco-suíço. Assim, Niemeyer só poderia ter conhecido o referido plano através do livro *Précisions* (1930) ou então das conferências que Le Corbusier realizou em 1936, paralelamente ao projeto do MESP, nas quais o projeto de 1929 foi discutido. Contudo, esse lapso não poderia ser mais interessante, afinal os episódios se complementavam tanto do ponto de vista de

Le Corbusier –e das decisões projetuais que guiarium o MESP– quanto da futura arquitetura moderna brasileira, colocando o plano de Lucio Costa para Brasília como herdeiro direto da “pura fantasia” de três décadas atrás.

Neste texto, procuraremos discutir um determinado sentido desta “herança”, desta presença de Le Corbusier que faria a arquitetura moderna brasileira florescer, nas palavras de Giedion, como uma planta tropical (Mindlin, 2000: 17). Pois se os edifícios brasileiros modernos e, com Brasília, o urbanismo seriam motivo de atenção internacional, as ideias de Le Corbusier produziriam também uma percepção moderna da paisagem natural em sua relação com o espaço urbano e o objeto arquitetônico. Antes, porém, cabe ponderar que esta herança, esta presença não significam a mera transferência de um estilo, ou a importação de um sistema de regras, normas e condutas. Le Corbusier na América do Sul influencia tanto quanto é influenciado.



Desenho da 4ª. conferência de Le Corbusier no Rio de Janeiro, 1936 (Bardi, 1984: 147-148).

Liernur demonstrou, mais de uma vez, como esse processo não pode ser lido unilateralmente, como se a matriz eurocêntrica apenas desencadeasse um desenvolvimento local periférico, conduzindo à ideia de que tudo que é feito aqui não passa de um “regionalismo crítico” (Liernur, 2010: 275). O caso da relação de Le Corbusier com a América do Sul é exemplar de como a matriz europeia se transforma mediante o contato com outra realidade, abrindo novas possibilidades, fornecendo elementos inéditos para novos conceitos que incidem, em determinado momento, sobre a própria matriz. Passemos, então, à formação dessa presença de Le Corbusier através de suas viagens ao país.

» A viagem de 1929

No livro *Précisions*, publicado logo após a sua primeira vinda para a América do Sul, Le Corbusier narra em detalhes a formulação de seu plano urbanístico para o Rio de Janeiro. A princípio, chama-lhe atenção o contraste entre a zona urbana e a natureza, já que esta se apre-

senta contundente para o visitante que, a bordo de um navio, chega na cidade, percorrendo a grande baía, avistando os mares de morro e o Pão-de-açúcar, este como um grande marco visual. A natureza, escreve Le Corbusier, é como “uma espécie de chama verde desordenada, que paira sobre a cidade, sempre, em todos os lugares, e que muda de aspecto a cada momento” (Le Corbusier, 1929 [2004: 228]). Por outro lado, uma atmosfera calorosa, verdadeira “explosão em festa”, toma conta da cidade. Não há dúvida de que os largos e paços, as ruas que acompanham a topografia dos morros, as passagens e escadarias, o casario entre o eclético lusitano e o colonial deviam afastar, aos olhos de Le Corbusier, o Rio de Janeiro daquele modelo eclético-francês contra o qual vinha dando combate. Assim, prosseguindo sua descrição, reconhece que o “turista não se cansa de tecer elogios” já que “seu entusiasmo renasce a cada encruzilhada” (Le Corbusier, 1929 [2004: 228]). Como mais tarde em Argel, os elementos mais abertamente não-europeus também lhe des-

pertariam atenção: as construções das favelas e a presença dos negros (Cohen, 2008: 266-7). Em sua descrição, Le Corbusier ignora deliberadamente o ecletismo oficial dos palácios que reproduziam fielmente os estilos da academia. Suas impressões são construídas a partir de tudo aquilo que representa *o outro* para ele: a alegria das ruas, o colonial, o português, o negro e a natureza tropical. A surpresa e o deleite levam-no também a dizer que não encontra parâmetros para intervir. Desarmado, recorre, então, ao artifício da vista aérea, sobrevoando a cidade, contrapõe ao delírio e torpor um instrumento da técnica moderna, que permite um entendimento totalizante do lugar – recurso, aliás, que usaria em seu sobrevoo do delta do rio Paraná, quando formula *la lois du méandre* (Le Corbusier, 1930 [2004: 144]). A perspectiva aérea assume um caráter revelador: “arrancamos todos os segredos que [o Rio de Janeiro] escondia tão facilmente do pobre terráqueo”. “Vimos tudo, compreendemos tudo” pois o relevo, “este corpo tão movimentado e comple-

xo”, foi finalmente entendido; como um *voyeur*, Le Corbusier escreve deslumbrado: “entrei na intimidade da cidade”. Vista do alto, a natureza desafia “radiosamente toda colaboração humana” e até mesmo o *destino* da cidade. Sentencia que talvez “urbanizar [o Rio de Janeiro] seja o mesmo que pretender encher o tonel das Danaides”, nesta cidade “tudo seria absorvido por esta paisagem violenta e sublime”. Os termos do problema foram colocados. Esta *ville de villégiature*, que cresce entre os morros, nas planícies dos estuários, com a vegetação pairando sobre si, sobre suas construções, conforma um espaço que é tão sedutor, violento e desafiador que confunde e engana os homens, fazendo-os, como nos mitos helênicos, esquecer de seu destino. Qual proposta urbanística pode resistir a tamanho encanto? Como recolocar os esforços coletivos no caminho de erguer a cidade do século XX? “Eu jurei que não abriria a boca no Rio”, escreve Le Corbusier em alusão à presença de Agache¹ que já desenvolvia um plano para a cidade, mas

“eis que sinto uma necessidade incrível de falar” (Le Corbusier, 1929 [2004: 229). Defende ser necessário jogar “uma partida a dois”, escolhendo, desse modo, os oponentes: a “afirmação-homem contra ou com presença-natureza”. Como jogar *contra e com* a natureza? Em sua narrativa, relata um impasse, um momento de indecisão que somente é rompido quando saca seu bloco e risca sobre o papel – então “tudo começava a falar”. Primeiro, traça os morros, depois uma linha que os atravessa, a auto-estrada suspensa, dando forma ao grande circuito arquitetônico, um único edifício-linear, espécie de aqueduto moderno acima da cidade antiga. “Os navios que passam”, imagina Le Corbusier, avistam “acima da cidade uma resposta, um eco, uma réplica; tudo começava a falar, sobre as águas, a terra, o ar”. Um discurso começa a ser formulado, uma partida a dois é jogada, imagina um “poema de geometria humana e de imensa fantasia natural”. O arranha-céu, que propõe para a cidade de Buenos Aires, dá lugar a um edifício-linear que interliga os estuários, cruzando

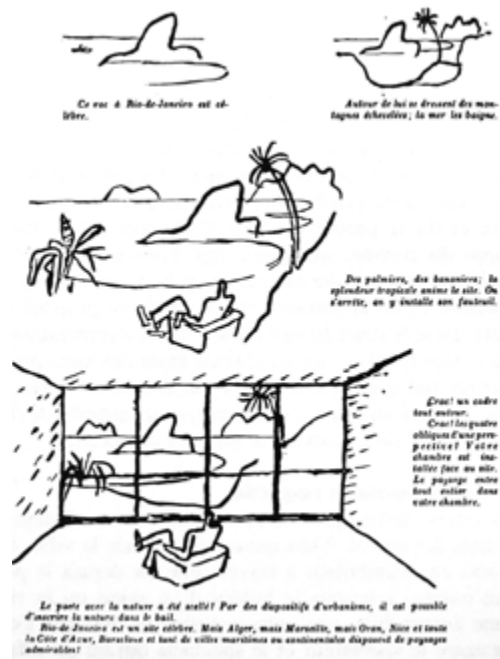


Diagrama de Le Corbusier, reproduzido do livro *La Maison des hommes* (Le Corbusier, 1942).

os morros; em contrapartida, o Pão de Açúcar é reafirmado como o único elemento vertical; a composição é elaborada desde o sobrevoo, mas a solução final assume a perspectiva da baía, privilegiando o visitante que chega e vê o equilíbrio reposto entre razão e natureza, entre a linha vertical e a horizontal – o ângulo reto (Santos, 1987; Moos: 1977).

» A persistência de uma ideia

Em 1936, Le Corbusier volta ao Rio permitindo dar prosseguimento à sua leitura sobre a cidade, desenvolvendo o embate entre *presença-natureza e afirmação-homem*. Entre 13 de julho e 15 de agosto de 1936, Le Corbusier orienta a equipe de arquitetos chefiada por Lucio Costa para desenvolvimento do projeto do Ministério do Esporte e Saúde Pública (MESP) (Santos, 1987: 112)². Como é possível aferir pela documentação da época, era uma obsessão para o arquiteto franco-suíço a mudança do terreno onde seria construído o MESP. Pretendia trocar o terreno no bairro do Castelo, no interior da zona urbana,



Nicolas-Antoine Taunay, *Vista da baía e da entrada da cidade a partir do terraço do convento Santo Antonio*, 1816, 45 × 56.5 cm, Museu Nacional de Belas Artes.

por outro limítrofe à Baía da Guanabara. Tal era sua determinação que desenhava as perspectivas do projeto tendo como vista a baía com o Pão de Açúcar ao fundo, muito embora esta não fosse a situação real do entorno. A troca nunca chegou a ocorrer (Harris: 1987, 94).

No relatório escrito que acompanha o projeto (redigido por ele já no estrangeiro), a questão do terreno é tratada mais uma vez como decisiva, sua argumentação deixa explícitas suas razões. “O começo e o essencial de uma obra arquitetônica” escreve Le Corbusier “é a situação, [...] ela é predominante, decisiva”; “temos o dever de conceder à localização de um edifício a maior chance possível” (Santos, 1987: 170). Acredita na relação visual entre o edifício e a natureza circundante, pois se “o edifício [for] construído sobre esse terreno [por ele sugerido] se situará no centro do eixo visual da baía da Guanabara” (Santos, 1987: 171). O MESP, prossegue Le Corbusier, terá, então, um edifício “à altura das belezas naturais do Rio, belezas que [...] até aqui foram totalmen-

te negligenciadas na edificação da maior parte da cidade”. Alguns meses mais tarde, ainda em 1936, em carta a Lucio Costa, quando as chances de troca são remotas, volta ao assunto, referindo-se ao terreno do Castelo como “porcaria no interior do bairro comercial”, enfatizando, mais uma vez, que na praia de Santa Rita o conjunto formaria uma “sinfonia paisagística” (Santos, 1987: 172).

Nesta mesma viagem, Corbusier trata da questão em sua quarta conferência (Bardi, 1984: 45), abordando o problema da habitação. Enquanto fala, Corbusier desenha. “Mostrarei”, diz ele, “o morro de Santa Tereza e desenharei as silhuetas que são familiares”, depois “o Pão de Açúcar, as palmeiras e as praias, o verde, muito espaço, o mar”, desenha-os compondo uma paisagem carioca. Tudo “reconfortante para o espírito”, mas, prossegue em sua argumentação, é preciso agradar aos habitantes da cidade. Então ele desenha uma poltrona –na qual acomoda uma figura humana–, uma mesa e parede em volta. O que era um meio natural, por vezes hostil,

transforma-se em um ambiente urbano e moderno. Trata-se, sem dúvida, de uma fração do edifício-linear proposto em 1929 como solução urbanística –visto desde o interior de uma de suas células habitacionais–, no entanto, simultaneamente, guarda incríveis semelhanças com os estudos para o gabinete do ministro no edifício do MESP, ou seja, em sua conferência os anos de 1929 e 1936 são sintetizados em um mesmo problema teórico, uma partida entre razão e natureza.

Mais tarde Le Corbusier levaria adiante o *croquis* dessa conferência, transformando-o em um diagrama, nele sintetiza, como uma história em quadrinhos, o desenvolvimento da ideia. Este diagrama aparece acompanhando a publicação do MESP no IV volume de suas obras completas (Boesinger, 1946 [2006]), junto a plantas e fotos do MESP, depois é publicado isolado, ganhando a condição de um esquema teórico-visual. Na legenda, tão logo o retângulo delimita a célula moderna de onde o observador contempla o “esplendor tropical”, lê-se: um “pacto com a na-



Marc Ferrez, *Rio Janeiro a partir do topo do Corcovado*, 1885 / Acervo Instituto Moreira Salles.

tureza é estabelecido” – não há perdedores ou ganhadores no jogo em questão!

Assim, não só os tempos se fundem, como originam um esquema teórico-visual independente que passa a expressar a relação entre razão e natureza. Nada disso existiria sem a paisagem tropical e a cidade carioca preexistente que, ao contrário da Paris do *Plan Voisin*, é poupada. Esta questão ainda renderia outros desdobramentos no interior da obra de Le Corbusier que não cambem neste artigo (Cohen, 2013); interessa-nos, por outro lado, discutir aqui como a dimensão eminentemente visual deste embate teórico funda uma nova visualidade sobre a paisagem tropical em estreita relação com a arquitetura moderna nascente no país.

» A representação da paisagem

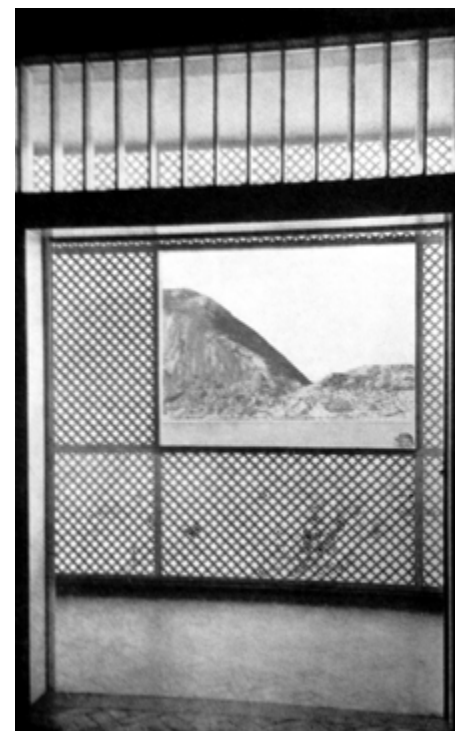
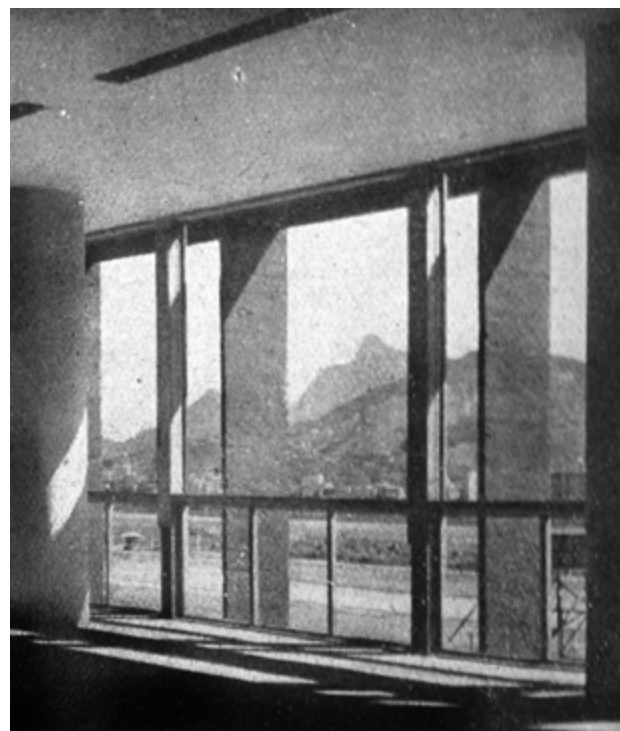
É bastante claro que Le Corbusier, em certa medida, interpreta o Rio de Janeiro a partir de uma percepção que não é exclusiva sua. Como outros viajantes europeus se detém em aspectos urbanos e naturais que são distintos da

realidade do Velho Mundo. É certo, também, que esse olhar europeu acaba por influir na formação de nossa própria imagem. Por outro lado, nem sempre os viajantes tiveram uma impressão positiva sobre a paisagem brasileira; Claude Lévi-Strauss, por exemplo, descreveu criticamente a Baía da Guanabara:

sinto-me ainda mais embaraçado para falar do Rio de Janeiro, que me desagradava, apesar de sua beleza celebrada tantas vezes. Como direi? Parece-me que a paisagem do Rio não está à altura de suas próprias dimensões. O Pão de Açúcar, o Corcovado, todos esses pontos tão enaltecidos lembram ao viajante que penetra na baía cacos perdidos nos quatro cantos de uma boca desdentada. (...) Perto do mar e por uma ilusão contrária à de Nova York, aqui é a natureza que se reveste de um aspecto de canteiro de obras. (Lévi-Strauss, 1955 [1996: 75])

Todavia, o grande antropólogo reconhece que “tantas vezes” se celebrou esta situação geográfica descrita por Corbusier: a cidade *portuguesa* encrustada nos morros tomados da mata tropical, situação bastante peculiar mesmo no Novo Mundo, onde grande parte das cidades coloniais se desenvolvia independente dos elementos naturais, dando as costas, por exemplo, aos rios e montanhas.

No caso das representações visuais do Rio Janeiro, vê-se que ao menos desde o início do séc. XIX, a paisagem natural é representada como um fator icônico que confere beleza à cidade. Dois exemplos relevantes disso são as pinturas de Nicolas-Antoine Taunay do início do XIX e os registros fotográficos de Marc Ferrez já na virada do séc. XIX para o XX. Nos trabalhos destes artistas, ambos viajantes estrangeiros, a cidade é capturada em meio à vegetação e ao mar, tendo o Pão de Açúcar como protagonista junto da cena urbana. São representações que se aproximam daquela de Le Corbusier em seu plano de 1929 que vê a cidade por meio da perspec-



Conjunto do Parque Guinle, Lucio Costa, 1948-54. O apartamento em questão, pertencia a Vinícius de Moraes; a foto dos anos 60, Vinícius e Tom Jobim iniciam a parceria em final dos anos 50. | Aeroporto Santos Dumont, M. M. M. Roberto, 1944. | Edifício Antônio Ceppas, 1946, Jorge Machado Moreira.

tiva aérea ou então a partir da chegada na cidade, denotando, em todas as vezes, o olhar do viajante. Em 1929, porém, Le Corbusier não cria uma visual de dentro da cidade, como aparece em Taunay ou em outras fotos de Ferrez, nas quais se valoriza o ponto-de-vista de alguém que caminha em meio ao tecido urbano. Como vimos, somente em 1936, Le Corbusier nos apresenta uma perspectiva a partir de seu edifício-linear, mas com uma diferença em relação a Taunay e Ferrez, o observador corbusiano está dentro de um ambiente construído. Este espaço, como vimos, na construção teórico-visual do franco-suíço, é essencial, pois tudo gira em torno do jogo entre afirmação-homem e presença-natureza, ou simplesmente entre razão e natureza. Se passarmos por outros pintores, como Debret, ou fotografos que registram a cidade do Rio de Janeiro até a segunda, terceira década do séc. XX, podemos até encontrar certos enquadramentos

que relacionam uma cena urbana e a natureza, mas nunca desde o interior de um espaço construído pelo homem. Nesse sentido, pode-se dizer que o esquema teórico-visual de Corbusier funda uma nova representação da paisagem carioca. Apesar do edifício do MESP não poder concretizar este conceito, em razão de sua implantação no miolo do bairro do Castelo, os arquitetos brasileiros vão dar prosseguimento a obras que finalmente materializarão essa relação, o que, evidentemente, será rapidamente apreendido pela iconografia carioca. No entanto, voltando àquela observação inicial, sobre a forma como as influências se dão entre a matriz europeia e a recepção no Novo Mundo, aqui, diante do problema de tornar realidade o esquema teórico-visual do Corbusier, os arquitetos, a começar por Lucio Costa, vão introduzir novos elementos que modificarão a matriz europeia (Wisnik, 2001).

O conjunto residencial do Parque Guinle é uma unidade de habitação corbusiana, expressando com literalidade os cinco pontos da arquitetura moderna, inclusive com a existência de um pano de vidro contínuo na fachada; mas, a este, como se sabe, é acrescida uma segunda camada que medeia a relação entre exterior e interior, conferindo à transparência inicial um certo grau de opacidade, para isso Costa emprega uma releitura dos antigos muxarabis coloniais – o cobogó. Sophia Telles observa que a arquitetura moderna brasileira, e Lucio Costa em especial, promove uma fluidez reservada entre exterior e interior que, por outro lado, não exclui a monumentalidade da natureza tropical, como bem vemos na foto de Tom Jobim ao piano: o interior abriga e acolhe a escala humana enquanto a paisagem frondosa e flutuante permeia com intimismo para dentro do ambiente. A recriação daquele esquema visual corbusiano vai se difundir, então relido pela interpretação



Interiores do Museu de Arte Moderna (MAM), 1952-67.

de Lucio Costa. Assim, por exemplo, tem-se o belo edifício Antônio Ceppas do arquiteto Jorge Moreira Machado e o registro fotográfico através do qual o interior se abre para a Lagoa Rodrigo de Freitas com a Pedra do Maroca ao fundo. De frente para a Baía da Guanabara, o aeroporto Santos Dumont, dos irmãos Roberto, valendo-se apenas dos *brise-soleils*, apresenta uma permeabilidade sóbria e elegante. Próximo dali, em meio ao Parque do Aterro do Flamengo, o edifício do MAM, com seus grandes vãos, permite uma integração quase absoluta com a baía e, graças à implantação, sua espacialidade interna se volta para o Pão de Açúcar; este registro da época de sua abertura parece finalmente materializar a perspectiva que Corbusier desenhara para o MESP. A partida razão-natureza, como podemos notar, permite desfechos variados, tornando ainda mais precisa a metáfora de que se trata de um jogo. No complexo de edifícios do Pedregu-

lho, também de Reidy, os programas diversos permitem diversas formas de enfrentamento com a paisagem, do mesmo modo que múltiplas são as formas de peles que ora abrem, ora resguardam os interiores. Na escola primária, por exemplo, Reidy emprega no mesmo volume duas aberturas diferentes, o pano de vidro e o cobogó, promovendo uma gradativa transição entre dentro e fora, enquanto, desde o observador externo a vista permanece em parte desimpedida, como se a paisagem entrasse dentro do edifício ou este se deixasse levar por ela. Vê-se que o diagrama teórico-visual corbusiano nunca é copiado, mas sim, ampliado, modificado, ganhando novas determinações. O volume original, fechado, com a vista dirigida para o eixo visual da baía, agora se expande, em aberturas de vários tipos, formas, com gradações entre o exterior e o interior. Vai sendo revelada outra característica da arquitetura brasileira desse momento: uma certa emancipação do especta-

dor moderno de sua condição mais rigidamente contida, pois não é mais possível apenas puxar uma cadeira para se contemplar o dia lá fora como se a paisagem fosse uma pintura. Reidy, como vimos, em seus projetos, permite que o edifício seja atravessado pela paisagem, contracenando intensamente com ela, tornando muito difícil fixar apenas um único ponto de vista sobre o edifício (até ele mesmo se movimenta, não é mesmo?) e do edifício sobre a paisagem. Quando Niemeyer projeta sua residência na estrada das Canoas, leva esta supressão do espectador-contemplador ao seu limite. Não é de se estranhar, que logo em seguida artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica questionassem a relação público-obra nos termos dados pelo concretismo de Max Bill (Brito, 1999), propondo um caminho pela fruição ativa da obra de arte. Na Casa das Canoas, Niemeyer não fixa volumes ortogonais, ao menos na cota térrea, optando pela fluidez plena de uma série de curvas que



Escola primária do Conjunto do Pedregulho, 1947, Affonso Eduardo Reidy. | Casa das Canoas, 1953, Oscar Niemeyer.

se sucedem, enquanto a mata tropical entra por todos os lados e uma grande rocha rompe os limites entre dentro e fora, da mesma forma que a cobertura não coincide com o espaço interior, abrindo clareiras como varandas irregulares. Diante de um espaço como esse, como fixar um ponto de vista e contemplar imóvel a paisagem? Não seria mais coerente percorre-lo? Fruir a *promenade* arquitetural que ganha um aspecto de moto contínuo, sem limites entre a natureza e a razão moderna.

» Apontamentos finais

Fosse pelo equilíbrio que algumas construções estabeleçam com a paisagem, fosse pela fruição desinteressada e acolhedora de outras, é certo que havia uma grande confiança quanto ao êxito desse processo. Parecia que nada poderia perturbar essa partida entre razão moderna e natureza, tal era sua leveza e espontaneidade, como naquela imagem em que a escala humana é nada menos que o jovem maestro da bossa nova ao piano, em um ambiente moderno circundan-

do pela natureza carioca. Se, como sabemos, a história cuidou de trazer para a realidade estes devaneios, com o Golpe Militar de 1964, e depois com a nova ordem urbana dos anos 70, não deixa de ser perturbadora a força contida nessa poesia, pois se ela existiu, de alguma forma uma geração soube transformar em concreto e vidro o que era antes papel e carvão. E se ela transformou a percepção do ambiente construído em sua relação com a natureza, como aqui procuramos mostrar – analisando a sua cristalização em imagens –, é porque alcançou uma dimensão cultural. Só por isso temos razões de sobra, nos dias atuais, para rever criticamente toda esta herança, esta presença, esta *partida* ●

NOTAS

1 - Alfred Agache (1875-1959) foi um urbanista francês de orientação acadêmica que desenvolveu um plano urbanístico para o Rio de Janeiro no final dos anos 1920 que nunca chegou a ser implementado em sua totalidade. Também atuou em outras cidades brasileiras.

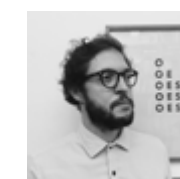
2 - A equipe coordenada por Lucio Costa era composta pelos arquitetos Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos, Afonso Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer. Le Corbusier, em sua estadia no Rio, desenvolvia simultaneamente dois projetos: a sede do MESP e o campus da Universidade do Brasil que não chegou a ser construído.

BIBLIOGRAFIA

- BARDI, Pietro Maria. 1984. *Lembrança de Le Corbusier – Atenas, Itália, Brasil* (São Paulo: Nobel).
- BOESIGER. 2006. *Le Corbusier – Oeuvre complète, volume 4 1938-46* (Basileia: Birkhäuser).
- BRAGA, Milton. 2010. *O concurso de Brasília* (São Paulo: Cosac Naify).
- COHEN, Jean-Louis e BENTON, Tim. 2008. *Le Corbusier, le grand* (Nova York: Phaidon).
- BRITO, Ronaldo. 1999. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* (São Paulo: Cosac Naify).
- COHEN, Jean-Louis (org.). 2013. *Le Corbusier – An Atlas of Modern Landscapes* (Londres: Thames & Hudson).
- HARRIS, E. 1987. *Le Corbusier, riscos brasileiros* (São Paulo: Nobel)

- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1955. *Tristes tropiques* (Paris: Plon). Trad. português Rosa Freire D’Aguar, *Tristes trópicos* (São Paulo: Cia das Letras, 1996).
- LE CORBUSIER. 1930. *Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme*. (Paris: G. Crès). Trad. português Carlos Eugênio M. de Moura, *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo* (São Paulo: Cosac Naify, 2004).
- LE CORBUSIER. 1942. *La maison des hommes* (Paris: Plon).
- LE CORBUSIER. 2015 (1960). *L’atelier de la recherche patiente* (Lyon: Fage éditions).
- LIERNUR, Jorge Francisco e PSICHEPIURCA. 2008. *La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina (1924-65)* (Buenos Aires: Prometeo libros).
- LIERNUR, Jorge Francisco. 2010. *Arquitectura, en teoría. Escritos 1986-2010*. (Buenos Aires: Nobuko).

- MAMMI, Lorenzo. s/d. “A construção da sombra”, *As construções de Brasília* (São Paulo: IMS).
- MARTINS, Carlos A. Ferreira. 1992. *Razon, ciudad y naturaleza: la génesis de los conceptos en el urbanismo de Le Corbusier* (Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura).
- MINDLIN, Henrique. 1956. *Modern architecture in Brazil* (Nova Iorque: Reinhold). Trad. português Paulo Pedreira, *Arquitetura moderna no Brasil* (Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000).
- MOOS, Stanislaus von. 1977. *Le Corbusier – elementos de uma síntese* (Barcelona: Editorial Lumen).
- SANTOS, Cecília Rodrigues et al. 1987. *Le Corbusier e o Brasil* (São Paulo: Projeto).
- TELLES, Sophia. “Monumentalidade e intimismo”, *Novos Estudos Cebrap* 25 (10), 90-94.
- WISNIK, Guilherme. 2001. *Lucio Costa* (São Paulo: Cosac Naify).



Alexandre Benoit. Arquiteto (2008, FAU USP), doutorando (2016) na mesma instituição e bolsista CAPES. Estuda o conceito de tradição em Lucio Costa. Fez mestrado sobre Le Corbusier (FAU-USP). Integra grupo de pesquisa *História da Arquitetura brasileira – Protagonistas*, FEC / UNICAMP. É professor da Escola da Cidade e membro do comitê editorial da revista *Contravento*. Autor de artigos na área de história da arte e arquitetura modernas, publicou o livro *Memória moderna de São Paulo: corredor das humanas* (Contravento, 2017). alexandrebenoit@gmail.com