

A NATUREZA DE UM SÓLIDO: DESFAZENDO-SE NO AR

Marise Ferreira Machado :

Rua Prudente de Moraes, 237/604 . Rio de Janeiro, Brasil . 21 99941870
marisemachado.59@gmail.com

Beatriz Santos de Oliveira :

Avenida Almirante Álvaro Alberto, 100/1304. Rio de Janeiro, Brasil
oliveirabsantos@gmail.com

RESUMO

A “Escola Carioca” da arquitetura moderna brasileira, fruto das reflexões teóricas e liderança de Lucio Costa a partir dos anos 30, alcançou rapidamente reconhecimento internacional, com uma produção incessante, apoiada pelo Estado. Consagrada rapidamente, consolidou uma visão unívoca do movimento, quando, em verdade, a pluralidade de expressões modernas no Brasil foi mantida oculta por um constructo que, aos poucos, se inclinara para a definição de que a “boa” arquitetura era aquela produzida pela excepcionalidade de um arquiteto, gênio criador, cuja linguagem arquitetônica explorava radicalmente as possibilidades formais da nova técnica do concreto armado.

Contraopondo-se a essa liberdade expressiva, a Arquitetura Paulista Brutalista se afirmaria em São Paulo, a partir dos anos 1960, com uma linguagem arquitetônica que priorizaria o fazer técnico – gradualmente colocado em segundo plano pelo projeto moderno de Lucio Costa – e contando com influências outras, para além do referencial corbusiano da “Escola Carioca”.

Da mesma forma, também o Rio de Janeiro driblaria diferenças, trazidas à tona mais explicitamente após a transferência da capital para Brasília, quando haveria um período de esvaziamento da cidade, com muitos arquitetos para lá se deslocando. Dessa espécie de “vazio” deixado no cenário arquitetônico carioca naquele início dos anos 1960, integrantes da geração formada em fins dos anos 1950, que haviam permanecido no recém criado Estado da Guanabara, enfrentariam riscos e oportunidades que então apareceriam, agora pelas mãos da iniciativa privada. Apostando na progressiva industrialização do país, tal geração daria peso e substância aos escritórios-empresas, lugares do projeto que tiveram uma produção significativa.

Isso posto, o foco deste nosso artigo recairá sobre o arquiteto Edison Musa, que bem representa os anos 1960-70, claramente de transição para a arquitetura no Rio de Janeiro. Pretendemos nele identificar uma possível manifestação arquitetônica da tendência brutalista em solo carioca – tema do X Seminário DOCOMOMO Brasil –, levando em conta que suas influências vão de Le Corbusier e Candilis (no escritório deste último, em Paris, o brasileiro trabalhou em 1958) aos arquitetos norte-americanos, como Wright e Neutra, além do japonês Kenzo Tange, todos fiéis depositários de uma verdade construtiva remetente à natureza intrínseca dos materiais. Levaremos em conta também que, em solo carioca, a paisagem exuberante tem muitas vezes funcionado como geradora de uma atitude projetual propensa à aberturas mais generosas entre interior e exterior, assim como tem estimulado, no risco dos arquitetos, certa “delicadeza” de proporções e de acabamentos.

O Colégio Stella Maris, de 1967, será nosso estudo de caso neste artigo que espera abrir questões diversas para debate, entre elas: de que maneira a arquitetura carioca responde à voga brutalista?; como a obra escolhida para análise se filia, dialoga ou responde ao brutalismo dos anos 1955-75 em recorte? Obra situada em São Conrado, implantada sobre o Morro Dois Irmãos, em local conhecido como Vidigal, sua arquitetura adapta-se ao terreno rochoso enquanto vê o mar. É imponente, sólida em seu acesso, como a montanha que limita sua expansão espacial interna naquele ponto, mas desmancha-se na paisagem circundante assim que subimos ao nível do pátio central, aberto e sombreado por árvores pré-existentes, centro distribuidor das atividades escolares e religiosas daquela instituição. Olhamos ao redor e nos deparamos com uma integração entre arquitetura e paisagem em que oceano, mata, montanha, concreto, madeira e vidro formam um todo delicado e natural. O “bruto”, ali, “desfaz-se” no ar.

Em sua conclusão, mais que uma resposta fechada em si mesma, a intenção de nosso artigo é apresentar uma contribuição ao tema proposto, uma possível abordagem no Rio de Janeiro, seja pela leitura referenciada que empreenderá, seja pelas conexões que suscitará. Ao término, a certeza de que com ele ampliaremos a gama de referências a que poderemos nos remeter, tanto no campo de nossa prática quanto no da historiografia e do ensino da arquitetura.

Palavras-chave: Brutalismo; Arquitetura Carioca Anos 1960; Edison Musa (1934-).

Agradecimentos

Àqueles que mais diretamente se envolveram com nossa pesquisa de doutorado sobre o arquiteto Edison Musa, de onde recolhemos a obra objeto de estudo deste artigo, os estudantes da FAU-UFRJ **Jorge Vinicius Gabriel Silva**, **Aline Alves Barbosa da Silva**, **Fátima Cristina Ribeiro Bispo** e **Marta Pimentel Malafaia**.

ABSTRACT

The “Carioca School” of Modern Brazilian architecture, fruit of Lucio Costa’s theoretical efforts and leadership from the 1930s, rapidly achieved international recognition with its non-stop, State-supported production. Rapidly consecrated, it consolidated a clear view of the movement at a time when multiple Modern expressions in Brazil were kept backstage by a construct which, progressively, would give way to a definition of “good” architecture as that which was produced by the exceptionalness of an architect, creative genius exploring in architectural language the formal possibilities of reinforced concrete, a new technique.

Juxtaposed with this expressive liberty, São Paulo Brutalist Architecture (Arquitetura Paulista Brutalista) gained ground in São Paulo in the 1960s with an architectural language prioritizing technical know-how. This language counted different influences, beyond the “Carioca School” referencing Le Corbusier, and, in turn, was gradually shifted to the background by Lucio Costa’s Modern project.

Likewise, differences came to light only after the transfer of the capital to Brasília. These differences arose in Rio de Janeiro mainly when the city “emptied”, as many architects moved to Brasília. During this time at the beginning of the 1960s, the Carioca architectural scene was emptying and members of the generation trained at the end of the 1950s who stayed in the new State of Guanabara, faced risks and opportunities which appeared due to private initiative. Betting on the country’s progressive industrialization, this generation would give weight and substance to the firm-businesses, project spaces with significant production of the city’s architecture.

Given this, the focus of this article is on architect Edison Musa, whose production in the 1960s and 1970s clearly represents a transition period for architecture in Rio de Janeiro. In this article, we will identify a possible architectural instance of the Brutalism movement in Rio de Janeiro, the 10th DOCOMOMO Brazil Seminar’s theme, by considering that this movement’s influences range from Le Corbusier and Candilis (in whose Parisian workshop Musa worked in 1958) to American architects like Wright and Neutra, and Japanese architect Kenzo Tange. All these influences are faithful custodians of a built truth gleaned from the intrinsic nature of the materials. We also consider that, in many ways, in this city the exuberant landscape functions to create a tendency in projects prone to more generous and intertwined openings between inside and outside. Thus, the city stimulated a certain “delicacy” in proportion and finishing.

The Colégio Stella Maris, of 1967, will be our case study for this article. The article scope aims to raise different questions, among which: how did Carioca architecture respond to the Brutalism vogue? How does the work selected for analysis connect, dialogue or respond to the Brutalism of the 1955-75 period? This architectural work is situated in a place called Vidigal, located in São Conrado set right on the Dois Irmãos Mountain. The architecture is adapted to the rocky terrain overlooking the sea. It is imposing, access is solid like a mountain, limiting its internal spatial expansion at that point, but dissipating out into the surrounding landscape as we move up to the central patio level. This level is open and shaded by pre-existing trees, and serves as a central area for school and religious activities. Looking, we note the integration between architecture and landscape in which the ocean, forest, mountain, concrete, wood and glass form a delicate and natural ensemble. Here, the “brute” dissipates into the air.

The goal of this article is to contribute to the seminar theme, providing a possible approach in Rio de Janeiro, be it by the referenced interpretation of the case study or by the connections raised. This article will provide a range of references for future study in the field of our practice and in the historiography and teaching of architecture.

Keywords: Brutalism; Rio de Janeiro Architecture 1960’s; Edison Musa (1934-)

A NATUREZA DE UM SÓLIDO: DESFAZENDO-SE NO AR

INTRODUZINDO A ESCOLA CARIOCA E A ARQUITETURA PAULISTA BRUTALISTA: ENTRE DISTINÇÕES E SEMELHANÇAS

[...] seria improdutivo e insustentável negar ou minimizar a importância da arquitetura da escola carioca e seus principais autores e obras na formulação dos paradigmas formais e conceituais da arquitetura brasileira, e evidentemente da própria arquitetura da Escola Paulista Brutalista. Como seria, igualmente, inconsistente negar a importância da contribuição dos grandes mestres da arquitetura moderna do século XX na configuração de ambas. (Zein, 2005, p.7)

Embora São Paulo tenha sido o lugar das primeiras manifestações do movimento moderno, foi, portanto, no Rio de Janeiro da década de 1930 – então Capital Federal e cidade mais populosa do país – que elas adquiriram vigor e consistência. Mais tradicionalmente portuguesa do que São Paulo, a cidade do Rio de Janeiro, segundo Souza (2006, p. 86), teria manifestações arquitetônicas modernas bastante peculiares, de raízes lusitanas ao mesmo tempo em que ligadas às doutrinas de Le Corbusier, fruto do trabalho das elites intelectuais e dos construtores cariocas, dos esforços daqueles que, depois dos anos 1930, tiveram à sua disposição as condições econômicas, intelectuais e tecnológicas – o concreto armado encontrava-se já plenamente assimilado – para criar uma nova arquitetura.

As idéias de Le Corbusier serviram para Lúcio Costa como um momento de reflexão durante seu período de “chômage”¹, entre 1931 e 1935, no interesse de aqui fazer surgir, a partir das especificidades da realidade brasileira, uma arquitetura “nova”, afirmativa de seu caráter nacional, ao mesmo tempo em que afinada com as demandas e as tecnologias de seu tempo: uma arquitetura moderna que seria, definitivamente, “à moda brasileira”. Através deste seu “fio condutor” teórico², Costa estabeleceria a autoridade da doutrina moderna corbusiana, oferecendo procedimentos através dos quais esta prática poderia se afirmar, realizar projetos, construí-los e se expandir. Afinal, protegidos que estavam, no Rio, do ambiente nefasto de uma guerra mundial – onde se tornara impossível qualquer manifestação concreta do movimento – e contando com incentivos de um Estado totalitário para viabilizar seus objetivos, os arquitetos modernos cariocas tiveram condições de criar obras notáveis, geradoras de um grande entusiasmo e imediata consagração. Explica-se assim o porquê da inquestionada aceitação interna – arquitetos, população em geral e políticos de outras regiões do país – de seus paradigmas. Além do mais, associando essa experiência à Le Corbusier, Costa, estrategicamente, daria a essa “nova” arquitetura as raízes francesas de que esta precisava para fazer com que o brasileiro culto com ela se identificasse mais facilmente (Conduru, 2000, *in* Batista, 2008, p. 100-1).

Aos poucos, ganharia força e consistência a idéia de que a arquitetura enquanto disciplina era mais aprendível do que ensinável, e precisava, necessariamente, de certo dom. A insistente exaltação do gênio de Niemeyer feita por Lúcio Costa, entre fins dos anos 1940 e início dos 1950, assim o confirma, ao associar a palavra ao sentido de “talento”, qualidade que a arquitetura moderna brasileira em tese requereria para alcançar seu brilho e esplendor. Com isso, pode-se dizer que Costa se afastara do valor inicial ao fazer técnico, o que dificultaria a que a dimensão do

projeto construtivo no Brasil, ainda naquele momento, conseguisse superar, e assim retrain, o condicionamento artístico ocidental que sempre dera primazia ao “eu” do artista-criador. A *Escola Carioca* adensara seu papel no campo do simbólico, tal como conceituado em Stevens (2003, p.143).

A pluralidade de expressões modernas no Brasil seria mantida oculta por um *constructo* que, aos poucos, se inclinara para a definição de que a “boa” arquitetura era aquela produzida pela “excepcionalidade” de um arquiteto, gênio criador, cuja linguagem arquitetônica explorava radicalmente as possibilidades formais da nova técnica do concreto armado. Seria desta forma, usando tal atributo para caracterizar o arquiteto moderno da dita *Escola Carioca* que Lúcio Costa estabeleceria – fundamentalmente no Rio de Janeiro – uma distinção aparentemente indiscutível com os engenheiros, pela qual forjaria o projeto como algo independente da construção e das lides comerciais que lhe eram inerentes.

Contra-pondo-se a esse discurso, a Arquitetura Paulista Brutalista – a partir de um ensino acadêmico de arquitetura até então vinculado à engenharia e não às artes – sempre priorizara o fazer técnico, a obra enquanto construção. Entenda-se aqui *Arquitetura Paulista Brutalista* tal qual o define Zein (2005, p.351), como “fenômeno arquitetônico e histórico que surge nos anos 1950, se consolida e tem seu momento exemplar nos anos 1960 e na primeira metade dos anos 1970”, e, por sua vez, o termo *Brutalista* conforme a mesma autora o conceitua, quando diz:

Basta considerar ser possível renunciar à busca de uma harmonia interna entre obras de aparências aproximadas, mas muitas vezes de essências díspares; e, ao invés disso, buscar compreender que o que de fato as reúne não é muito mais, embora sim substancialmente, seu aspecto externo e superficial. Se for possível aceitar esse caminho “superficial”, “não essencial”, como válido, talvez não haja contradição ao dar-se o título de “brutalista” a resultados próximos, corretamente datados, compartilhando um conjunto mais ou menos definido de características formais e superficiais, mesmo que cada uma das obras revele, numa análise individual mais detida e cuidadosa, muitas diferenças conceituais e de intenção ética e moral; garantindo-se a variedade em potência das obras ditas brutalistas, sem perda de sua inserção nesse conjunto. Para dizer de outra maneira, pode-se simplesmente afirmar, com base nos fatos, que determinadas obras serão brutalistas, apenas e suficientemente porque parecem ser; e que o que determina sua aproximação e inserção na tendência não é sua essência, mas sua aparência, não é seu íntimo, mas sua superfície, não são suas características intrínsecas, mas suas manifestações extrínsecas. (Zein, 2005, p.24)

Na São Paulo do início do século XX, até fins dos anos 1940, a realidade seria distinta. Nos vinte anos que antecederam à criação de instituições – o MASP, em 1947, por Assis Chateaubriand; o MAM-SP, em 1948, pela família Matarazzo; e a Bienal de Arte de São Paulo, em 1951 – que logo alcançariam renome internacional, a cidade ocupava lugar secundário no panorama cultural brasileiro. Contudo, a concentração de riquezas que sua burguesia rural e industrial acumulavam, somada à presença de um proletariado de imigrantes nacionais e estrangeiros cada vez mais numeroso, faria com que a capital paulista crescesse rapidamente, ganhando relevância econômica nas decisões nacionais e, conseqüentemente, fosse cada vez mais atuante em questões culturais. Haveria muita construção, então, e grande parte era cotidiana, fora do ambiente da produção cultural ou governamental, ou seja, fora do que é do terreno do simbólico

no meio arquitetônico, e integra, ao contrário da *Escola Carioca*, o meio do nitidamente econômico.

Também era distinta a formação acadêmica do arquiteto nas duas cidades, o que talvez possa explicar os diferentes pontos de vista, até os anos 1960 – quando um período de transição para a arquitetura carioca trará em seu bojo uma mudança nos seus meios de produção e na postura do arquiteto diante de novas demandas –, com relação aos atributos do arquiteto em sua prática profissional. Afinal, o ensino de arquitetura em São Paulo era ministrado, até 1948, pela Escola Politécnica, marcadamente tecnocrática, voltada à atividade de construção, com a parte artística bastante reduzida e que formava engenheiros-arquitetos. No Rio de Janeiro, por sua vez, até 1945, o ensino da Escola Nacional de Belas Artes mantinha as distâncias sociais entre o trabalho artístico e construtivo, considerando esta atividade como menor, entregue aos “mestres de obra” ditos “portugueses incultos”. Formava arquitetos-artistas com enfoque na valorização do desenho e da composição estilística. Entre os arquitetos das duas cidades, portanto, na origem de suas formações, modos de ver a arquitetura que, a grosso modo, os separavam nos campos do econômico e do simbólico. Mais adiante um pouco, porém, na década de 1960, paulistas e cariocas se veriam próximos, se descobririam semelhantes, fosse porque finalmente se enxergassem no meio agora admitido como plural da arquitetura moderna brasileira, fosse porque o período de transição aberto no Rio de Janeiro trouxesse novas demandas e obrigasse a que uma nova geração de arquitetos, entre riscos e oportunidades, atuasse em um contexto então dominado pelo campo econômico.

A fase transicional pela qual passou a produção arquitetônica européia foi um fenômeno de apreensão, entendimento e domínio, por parte de alguns jovens arquitetos, das forças então atuantes sobre a realidade recém-saída do pós-guerra, assim como sobre a nova sociedade que dela nascia, a quem procurariam atender em ritmo crescente, com alguns de seus arquitetos colocando em marcha estreitas ligações com a indústria e o canteiro de obras. A partir do marco que representou Brasília para a arquitetura moderna brasileira, o Rio de Janeiro entraria em um período de transição neste campo, deixando à mostra o esgotamento da *Escola Carioca* e os conflitos geracionais e regionais que já ocorriam, entre seus protagonistas, desde a primeira metade da década de 1950.

Com a transferência da capital federal para o planalto central, também uma nova e transformada realidade demandaria, com urgência, em solo carioca, mudanças estruturais nos meios de produção arquitetônicos. Dentro desse aspecto transicional da arquitetura, fundamentando-o a partir dos acontecimentos que, entre os anos 1920 e 1950, no cenário internacional, fizeram a trajetória do CIAM – Congresso Internacional da Arquitetura Moderna ser interrompida pelo surgimento do Team 10, haverá a perda de representatividade dos antigos ateliês de inspiração moderna, substituídos que foram pelos escritórios-empresas de projetos, responsáveis por imprimir um ritmo industrial à produção arquitetônica; e o surgimento do conceito que, com a

perda da posição paradigmática de “reformador social”, faria o arquiteto dos anos 1960 assumir, no Rio de Janeiro, como atributo fundamental de sua atividade, as competências técnica e construtiva.

Aconteceria, então, certo esvaziamento da cidade do Rio de Janeiro, e aqui não estamos falando do político, que seria o óbvio, e sim da mudança de muitos arquitetos que para lá foram com o propósito de participar do processo de ocupação do lugar ou para se tornar professores universitários. Dessa espécie de “vazio” deixado no cenário arquitetônico carioca naquele início dos anos 1960, integrantes da geração formada em fins dos anos 1950 na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, aqui dita FNA – como Edison Musa, Paulo Casé e Arthur Lício Pontual –, que tinham permanecido no recém criado Estado da Guanabara, foram os diretos beneficiários das oportunidades que apareceriam pelas mãos da iniciativa privada, mais especificamente do mercado imobiliário, a partir do golpe militar de 1964.

[...] não é seu objetivo negar, ou reafirmar, a hipotética e ampla “unidade” da arquitetura brasileira do século XX, mas apenas tornar explícita a sua, desde sempre, variedade, para assim melhor reconhecê-la; servindo de base para isso uma catalogação mais ampla dos fatos e de sua datação mais minuciosa e atenta. (Zein, 2005, p.292)

Isso posto, o foco deste nosso artigo recairá sobre o arquiteto Edison Musa, que bem representa os anos 1960-70, claramente de transição para a arquitetura no Rio de Janeiro. Pretendemos nele identificar uma possível manifestação arquitetônica da tendência brutalista em solo carioca – tema do X Seminário DOCOMOMO Brasil –, levando em conta que suas influências vão de Le Corbusier e Candilis (no escritório deste último, em Paris, o brasileiro trabalhou em 1958) aos arquitetos norte-americanos, como Wright e Neutra, além do japonês Kenzo Tange, todos fiéis depositários de uma verdade construtiva remetente à natureza intrínseca dos materiais. Levaremos em conta também que, em solo carioca, a paisagem exuberante tem muitas vezes funcionado como geradora de uma atitude projetual propensa à aberturas mais generosas entre interior e exterior, assim como tem estimulado, no risco dos arquitetos, certa “delicadeza” de proporções e de acabamentos.

Consideramos que a prática do arquiteto Edison Musa foi resultado das contingências de seu tempo e, portanto, inseparável da compreensão do contexto que lhe deu origem e o envolveu. Desta maneira, influências, formação, vivências pessoais, conceitos formulados ou absorvidos, e convicções adquiridas determinariam o que passaria a lhe ser importante. Ressalte-se que sua trajetória, logo nos primeiros anos após formado, foi gerando posturas e tomadas de posição sobre a prática arquitetônica que se constituiriam mais adiante em filosofia de trabalho, quando da fundação de seu escritório-empresa *Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda.*, aqui dito EMAC, cujo registro jurídico data de 17 de março de 1963. Trata-se aqui do *habitus*, conceito que conecta as estruturas sociais e as práticas pessoais, e cuja ligação reproduz a ordem social através dos tempos. O *habitus* de uma pessoa gera “percepções, atitudes e práticas”, funcionando como filtro para que interpretemos o mundo social, ao mesmo tempo em que organiza “nossas percepções

das práticas das outras pessoas, e o mecanismo que utilizamos para regular nossas ações naquele mundo, produzindo nossas próprias práticas” (Stevens, 2003, p.72).

O Colégio Stella Maris, de 1967, será nosso estudo de caso neste artigo que espera abrir questões diversas para debate, entre elas: de que maneira a arquitetura carioca responde à voga brutalista?; como a obra escolhida para análise se filia, dialoga ou responde ao brutalismo dos anos 1955-75 em recorte? Obra situada no Vidigal, implantada sobre o Morro Dois Irmãos, em local conhecido como Vidigal, sua arquitetura adapta-se ao terreno rochoso enquanto vê o mar. É imponente, sólida em seu acesso, como a montanha que limita sua expansão espacial interna naquele ponto, mas desmancha-se na paisagem circundante assim que subimos ao nível do pátio central, aberto e sombreado por árvores pré-existentes, centro distribuidor das atividades escolares e religiosas daquela instituição. Olhamos ao redor e nos deparamos com uma integração entre arquitetura e paisagem em que oceano, mata, montanha, concreto, madeira e vidro formam um todo delicado e natural. O “bruto”, ali, “desfaz-se” no ar.

Em sua conclusão, mais que uma resposta fechada em si mesma, a intenção de nosso artigo é apresentar uma contribuição ao tema proposto, uma possível abordagem no Rio de Janeiro, seja pela leitura referenciada que empreenderá, seja pelas conexões que suscitará. Ao término, a certeza de que com ele ampliaremos a gama de referências a que poderemos nos remeter, tanto no campo de nossa prática quanto no da historiografia e do ensino da arquitetura.

O ARQUITETO, SEU ESCRITÓRIO E PRECEDENTES

Retrocedendo no tempo, penso hoje nas experiências, nas influências que marcaram meus anos de juventude, e que, no fim das contas, contribuíram para a formação do homem que me tornei.³

Poderíamos, neste artigo, complementar a reflexão acima com “e para a realização da obra que produzi”, o que explicitaria ainda mais a importância dos precedentes modernos e a influência que suas realizações e prática profissional exerceriam, direta e indiretamente, sobre a geração dos jovens arquitetos que ganharam expressão no pós-guerra europeu – o grupo do Team 10, com relação aos mestres do CIAM, bem os representa –, assim como sobre aqueles formados no Rio de Janeiro na segunda metade dos anos 1950. No que diz respeito a esses últimos, as citadas realizações a que tiveram acesso encontravam-se disponíveis em publicações especializadas e incluíam, em primeira instância, os exemplos notáveis internacionais de Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Mies Van der Rohe, além daqueles nacionais, até aquele momento identificados, exclusivamente, com os arquitetos expoentes da *Escola Carioca*, Oscar Niemeyer acima de todos. Essas referências primordiais serviram como uma espécie de “revelação”, um estímulo do potencial realizador da profissão, com materiais e técnicas construtivas que abriam novas possibilidades à concepção da forma e do espaço arquitetônico. Por conta disso, seriam intencionalmente procuradas, ou mesmo acidentalmente descobertas, em leituras constantes, debates informais e viagens cujo mote passaria a ser fundamentalmente a arquitetura.

O arquiteto gaúcho Edison Musa – foco deste artigo, com a obra que estudamos – fez parte deste grupo. Transferido de Porto Alegre, onde já cursara os três primeiros anos de arquitetura, chegou em 1956 ao Rio de Janeiro e à antiga Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil – aqui dita FNA, hoje FAU-UFRJ –, que frequentaria até se formar, em 1957, certo de que a então capital federal era um lugar privilegiado pelos recursos culturais, tecnológicos e financeiros de que dispunha, além de ser a cidade onde a arquitetura moderna tivera espaço e apoio para seu desenvolvimento. O Rio era, no seu entender, a “sala de visitas” do Brasil, e, por isso, continuaria a crescer e a oferecer grandes oportunidades.

A experiência acadêmica na FNA, porém, não atenderia às suas expectativas nem à dos demais alunos, tolhidos que foram por um ensino voltado ainda para o ecletismo. Pois tal qual ocorrera nos anos 1930, as culturas política e acadêmica dos estudantes de arquitetura no Rio de Janeiro continuavam a ser, naqueles anos 1950, ainda inconsistentes. Na FNA, até então, o moderno não havia chegado às salas de aula, numa total dissociação entre o corpo docente e o discente. Daí que Edison Musa passaria seus anos de faculdade no Rio de Janeiro sem maiores exigências nas disciplinas cursadas, mas empenhado no debate sobre arquitetura e na troca de experiências e impressões com seus colegas de curso Paulo Casé e Arthur Lício Pontual, entre outros. As discussões versavam sobre a produção e a prática profissional dos escritórios em que cada um realizava estágio – dos Irmãos Roberto e Sergio Bernardes, este último mais intensamente, às construtoras Costa Pereira Bokel, Sisal e Kone –, e também sobre o que houvesse de novo nas revistas importadas que lhes chegavam às mãos. Os números da *L'Architecture d'aujourd'hui* se

tornariam, à época, obrigatórios, funcionando como fonte primeira de inúmeras referências projetuais – Marcel Breuer, Richard Neutra, Paul Rudolf e Eero Saarinen, para citar apenas esses – que, em processo contínuo, dali para a frente seriam absorvidas e oportunamente selecionadas, fosse por sua expressão formal, estrutural e material, fosse por sua qualidade técnica e construtiva, “assumidas nunca de forma literal, mas sempre mixadas, descartadas e recriadas de forma livre e aberta” (Zein, 2005, p.7).

Some-se a isso, a partir de fins dos anos 1940 e naqueles anos 1950, como já dissemos, a visibilidade cultural que São Paulo adquiriria diante do país, por conta da criação de instituições culturais de nível internacional. Também é fundamental aqui destacar, no período citado, que Oscar Niemeyer - elevado à posição de protagonista da arquitetura moderna brasileira - realizaria inúmeros trabalhos na capital paulista, que evidenciaram uma busca por novos rumos em sua trajetória, para além daqueles abertos com a *Escola Carioca*. Em São Paulo, entre 1951 e 1953, Niemeyer projetaria, entre edifícios residenciais, comerciais e industriais, sua obra de maior significado naquele momento, conforme a qualifica Zein (2005, p.83): o conjunto comemorativo do IV Centenário da cidade no Parque do Ibirapuera. Ali, em 1954, uma pequena jóia ilustraria a “modernidade” antiquíssima do distante Oriente: doado à cidade pelo governo japonês e comunidade nipo-brasileira, seria montado em caráter permanente o Pavilhão Japonês, construção integralmente vinda do Japão, que tinha como principais características a composição modular dos planos e espaços projetados, associada ao emprego de técnicas e materiais tradicionais. Secular em sua origem, não poderia ser, naquele momento, mais moderna em sua proposta arquitetônica, possuindo simplicidade, ritmo, flexibilidade e verdade material e construtiva.

Divulgados amplamente, o conjunto de Niemeyer para o Ibirapuera e o mencionado Pavilhão Japonês – acrescidos das outras obras que até então fizera, na capital paulista, o ícone da arquitetura moderna brasileira –, contribuiriam para que arquitetos do Rio de Janeiro, dentre os quais também aqueles ainda em formação na carioca FNA, ansiassem por ir à São Paulo para conhecê-las. Por essa razão, em 1957, pouco antes de se formarem, Edison Musa e alguns de seus colegas de curso (FIGURA 1) para lá viajariam, comprovando a enorme capacidade de realização do arquiteto, e antevendo, ainda que de maneira ingênua, as muitas oportunidades que a profissão lhes ofereceria. Foi no Pavilhão Japonês, na verdade, que houve o inesperado, uma nova “revelação” que abriria uma fronteira a mais no mapa referencial que neles se expandia. O Japão os surpreendera, instigando particularmente Edison Musa, segundo o próprio, a olhar com mais atenção para a obra do arquiteto Kenzo Tange, tarefa cumprida com desvelo a partir de então, entre livros adquiridos e uma viagem ao Japão, em 1973.



FIGURA 1

Grupo da FNA-UB . Parque do Ibirapuera . Pavilhão Japonês . São Paulo, 1957

Da esquerda para a direita:

Bernardo Tuny Wettreich, José Milanês, Luiz Acioli, Paulo Casé, um funcionário local e Edison Musa.

Acervo Pessoal Edison Musa

São Paulo ainda guardava, para Edison Musa, a presença de Rino Levi e Oswaldo Bratke, cujas obras haviam chegado ao seu conhecimento quando estava ainda em Porto Alegre, estudando na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul. Com o primeiro, ele teve contato direto em 1954, por ocasião de um concurso interno para alunos, em que o prêmio era uma viagem justamente para a exposição do IV Centenário da capital paulista. Levi, convidado para presidir o júri, foi ciceroneado por Edison Musa enquanto lá esteve, colocando em ação, no jovem gaúcho, um olhar mais atento, ainda que discreto, ao que de suas obras – principalmente as casas – houvesse na revista *Acrópole*. A curiosidade com relação a Bratke, descoberto naqueles anos pela mesma *Acrópole*, faria com que Edison Musa e o grupo de estudantes do Rio fossem conhecer a residência e estúdio do arquiteto, no Morumbi, por ocasião da ida à São Paulo, em 1957. Ressalte-se que, em 1963, Edison Musa, já com seu escritório em atividade, teria um novo e mais direto contato com a obra de Bratke ao visitar suas duas vilas no Amapá – Serra do Navio e Amazonas, para instalação da operação *ICOMI - Indústria e Comércio de Minérios* naquela região –, quando lá esteve estudando o local onde seria implantado seu próprio projeto para um conjunto de residências e escritórios da *BRUMASA - Bruynzeel Madeiras S.A.*, subsidiária da mesma *ICOMI*.

Formado em dezembro de 1957, Edison Musa seguiria para Paris em seguida, com uma carta de recomendação de Oscar Niemeyer para André Bloc – então diretor da *L'Architecture D'Aujourd'hui* – no bolso⁴ e sonhando com um trabalho no escritório de Le Corbusier. Infelizmente, tal possibilidade não se concretizou – a esposa do mestre suíço havia falecido recentemente – e Bloc sugeriu que o brasileiro procurasse o escritório de Georges Candilis. Após um estranhamento inicial – causado pelo desconhecimento daquele arquiteto, de sua associação profissional Candilis-Josic-Woods e do fato de que era, junto com Woods, um ativo integrante do Team 10 –, Edison Musa aceitaria a sugestão feita, lá trabalhando por oito meses do ano de 1958, onde veria,

em ação, a figura do arquiteto como coordenador de projetos, assim como teria contato com as várias equipes internas de trabalho – a quem chamaria de “timinhos” – que davam conta de uma enorme produção.

Tudo que é absorvido e registrado por nossa mente soma-se à coleção de idéias armazenadas na memória: uma espécie de biblioteca que podemos consultar toda vez que surge um problema. Assim, essencialmente, quanto mais tivermos visto, experimentado e absorvido, mais pontos de referência teremos para nos ajudar a decidir que direção tomar: nosso quadro de referências se expande.⁵

Tendo conseguido comprar um pequeno automóvel, Edison Musa conta que aproveitou cada fim de tarde, cada final de semana, e também as férias de verão, para passeios que sempre tinham uma arquitetura como destino, principalmente se essa arquitetura era de Le Corbusier. Inspirado pelas viagens do mestre suíço quando jovem, também Edison quis cumprir a sua “itinerância” possível. Assim seria surpreendido pelas obras de Arne Jacobsen na Dinamarca, e em Roterdã, na Holanda, especialmente pela loja *Bijenkorf*, do húngaro Marcel Breuer. Também impactante, naquele ano de 1958, foram as visitas ao conjunto de pavilhões que compunham a Exposição Universal de Bruxelas, dentre os quais o brasileiro destacaria o do Brasil, de Sergio Bernardes; o da Alemanha, de Egon Eiermann e Sep Ruf; o da Noruega, de Sverre Fehn; o de Portugal, de Pedro Cid; o dos Estados Unidos, de Edward Durrell Stone; e o da Phillips, de Le Corbusier.

Como no caso de Le Corbusier, tais viagens correndo a Europa seriam importantíssimas para a formação do arquiteto Edison Musa, pelo que tinham de ineditismo e de força aquelas arquiteturas. Na Europa daquele 1958, fosse pelas viagens focadas em arquitetura ou como fruto da oportunidade única de trabalhar com um grande escritório de arquitetura da França e do convívio diário com um profissional ao mesmo tempo “homem de obra”, gerenciador de projetos, parceiro da indústria e relações públicas que era Candilis; fosse como testemunha ocular do enorme volume de trabalho que movimentava e integrava um sem número de pessoas, cada qual com uma tarefa por fazer, algo marcaria, indelevelmente, o arquiteto que então amadurecia dentro do jovem Edison Musa.

Retornando ao Rio, ele se empregaria, em 1959, na construtora Costa Pereira Bokel, como supervisor de obra em um prédio em final de construção. Lá, o jovem arquiteto logo se questionaria com relação ao exercício de seu ofício. Afinal, qual seria de fato o lugar de trabalho do arquiteto em solo carioca, a prancheta dos projetos ou o canteiro da obra? E, ao ocupar uma função que comumente era de um engenheiro, isso o colocava, como arquiteto, em posição de reconhecimento ou de desmerecimento profissional diante de seu próprio meio? Era um primeiro sinal, para Edison Musa, de que a arquitetura estivera distante demais de atividades que também lhe diziam respeito, e alimentara uma distância talvez injustificada de seus colegas engenheiros, dos quais ele, naquele momento, em muito se apoiava para desempenhar sua função. Mas o fato era que tal rotina lhe dava flexibilidade de horários, permitindo-lhe mais confortavelmente correr atrás de suas próprias coisas, trabalhos avulsos que, em algum momento, acreditava, iriam lhe possibilitar a constituição de um caminho próprio.

Assim foram surgindo seus clientes iniciais – empresários e suas residências fora do Rio –, além da construtora Gomes de Almeida Fernandes – hoje GAFISA, empresa de capital aberto que já não conta com os sócios fundadores –, aqui denominada GAF, responsável que foi por envolver Edison Musa em acontecimentos ao acaso que, cada vez mais, se traduziriam em possibilidades de trabalho. Disse-nos o próprio arquiteto que, naquele início dos anos 1960, de uma origem comum – no caso, a GAF –, partiriam vários e distintos caminhos a abrir frentes para sua prática profissional, lhe trazendo, enfim, a oportunidade de abrir e registrar legalmente seu escritório.

Nas relações cliente-arquiteto e construtora-projeto-arquiteto vivenciadas por Edison Musa em fins dos anos 1950 e início dos 1960, identificamos uma mudança de comportamento com relação às posturas altivas e independentes de arquitetos modernos anteriores: este profissional se torna, no processo de produção da arquitetura após Brasília, apenas uma peça que viabiliza intenções projetuais que nem sempre representam as suas, sendo, desta forma, dependente de uma situação a qual não domina e que o obriga a fazer concessões, sob o risco de ser aliado de tal processo e perder lugar no mercado. O papel que lhe cabe agora é cotidiano, não havendo mais lugar para a excepcionalidade com que lhe premiara o ideário social moderno. Só lhe restava tentar descobrir de que maneira ele poderia se fazer útil àqueles a quem, agora, teria de servir.

Deste enfrentamento inicial com a classe média ascendente e com uma forte iniciativa privada, suas novas clientelas, aconteceria, em Edison Musa, a inevitável adequação ao que ambas dele exigiam. Essa atitude, contudo, não resultaria em acomodação e indiferença, e sim o obrigaria a buscar uma atuação específica, pela qual acabaria por assumir, como atributo fundamental de sua atividade, conforme nos aponta Piñon (2006, p.178), as competências técnica e construtiva. Seria através do domínio de tais competências que o arquiteto obteria a posição de necessário para o sistema que se mostrava em andamento, o que lhe garantiria, com o tempo, uma possibilidade de diálogo e de negociação em futuras relações de trabalho.

Ao contrário da inquietude e experimentação intelectual que os tempos de *chômage* haviam provocado em Lúcio Costa nos anos 1930, a experimentação e inquietude presentes nos arquitetos do pós-Brasília eram de caráter cotidiano, pragmático. Ambos diziam respeito à urgência destes em garantir, ainda que através da abertura simultânea de vários caminhos, uma frente de trabalho onde pudessem atuar, em meio a um Rio de Janeiro que, por obra do estímulo governamental à construção civil, se transformava rapidamente, e a um setor - o imobiliário – que, tornado senhor do processo de produção da arquitetura, impunha novos procedimentos e condições, impelindo os arquitetos, segundo Diez (2007), a uma prática não mais voltada para a produção dita culturalmente relevante, mas para aquela “que dá forma às cidades”, realizando-se em “condições econômicas e técnicas comuns de produção”. Pois para a arquitetura, assim como para a construção, a incontornável mudança em curso, em primeiro lugar, implicava em que ambas as atividades alcançassem os patamares industriais conquistados por outros setores do mercado - onde o trabalho já se desenvolvia em ciclos mais completos e precisos -, e, em

segundo lugar, gerava uma enorme pressão para o consumo, “com uma oferta sempre mais pré-determinada e, portanto, uma disposição de projeção a níveis muito mais antecipados no conjunto do ciclo produtivo” (Gregotti, 1975, p.174).

Acreditamos que a preocupação em interferir na produção industrial uniria as intenções de Edison Musa às de alguns de seus colegas na FNA, principalmente Arthur Lício Pontual, cada um a partir de sua busca pessoal específica sobre a questão. Também os aproximaria de Henrique Mindlin, que já nesta perspectiva vinha norteando sua conduta profissional e de seu escritório. Isso serve para comprovar que um tal ítem - a associação arquiteto-indústria - era de fato parte indissociável da pauta que se delineava para aqueles anos de transição para a arquitetura, unindo, na filosofia de trabalho e na prática profissional, mentes que sabiam ser esta uma condição fundamental para chegar a novos caminhos.

A experiência com Candilis-Josic-Woods reforçaria tal postura, pois ali Edison Musa veria como possível o arquiteto ocupar a posição de coordenador de várias equipes de colaboradores, entre engenheiros e a indústria da construção civil, com eles dialogando enquanto assegura pleno domínio do processo do projeto, da prancheta ao canteiro de obras. Tudo isso em respeito à clientela, atendendo-lhe prontamente naquilo que desejava, oferecendo-lhe capacidade de planejamento, qualidade na execução e cumprimento de prazos para negociando, em melhores bases, os custos previstos.

A época dos trabalhos avulsos durou até 1962. No ano seguinte, o escritório seria aberto fundamentalmente em função de três projetos – fora do mercado imobiliário, diga-se – que, de maior porte e honorários compatíveis com o que regulamentavam entidades de classe - propiciariam a que Edison Musa se decidisse por assumir sua prática profissional dentro de uma nova estrutura, tanto física quanto legal. Importante é aqui ressaltar que, na trajetória inicial do escritório Edison Musa, “as forças da história obedecem apenas ao acaso da luta”⁶, ou seja, na vida de Edison, naqueles anos 1960, o acaso teceria uma rede na qual os personagens apareciam cruzados, conhecendo-se uns aos outros e tornando-se clientes do arquiteto, para depois indicá-lo para projetos de familiares e amigos.

O escritório-empresa⁷ de Edison Musa abarcaria os registros *EMAC - Edison Musa Arquitetura e Construção Ltda.* e *EMAP - Edison Musa Arquitetura e Planejamento Ltda.* e teria três fases, associadas a determinados fatos considerados demarcatórios por nossa pesquisa. A última é a que teve início em 1984 e segue até os dias de hoje, tendo em vista que o escritório continua aberto e em atividade, há exatos 50 anos. Houve uma reestruturação para atender às muitas mudanças havidas no período: da crise financeira que assolou o país em 1982, que levou a EMAC à sua primeira onda de demissões, até a redução de pessoal em função do aumento de produtividade obtido com a introdução do computador na prática profissional do arquiteto.

A primeira partiu de sua abertura com uma equipe mínima, entre 1963 e 1970 (FIGURA 2), avançando na direção de um posicionamento diante da iniciativa privada como tecnicamente apto

a desenvolver projetos de arquitetura completos em ritmo industrial, assim como a fiscalizar e gerenciar sua execução, até o momento do ingresso de seu irmão Edmundo na estrutura organizacional do escritório carioca e da abertura da filial São Paulo em sociedade com Jaci Hargreaves. A segunda, entre 1971 e 1983, é quando evidencia-se que, para o “adequar-se” às necessidades e interesses dos vários mercados em que atuava e para o “capacitar-se” a responder a quaisquer demandas, houve o aprimoramento do método de trabalho específico lá já implantado desde sua abertura, transformado em sistema organizacional mais amplo, que deu conta do crescimento a que Edison Musa se propusera. De tal método próprio e de uma prática constituída sobre a realidade e as potencialidades de seu tempo, seria formado na EMAC um determinado arquiteto para aqueles anos de transição, assim como seria definida sua pauta específica de atuação profissional, esta dando origem a uma nova função até então inexistente – o “Gerente de Projeto” – depois absorvida por todo o mercado da construção civil. Seria nessa fase que alcançaria o número de 62 profissionais da área técnica⁸ contratados entre seus quadros de funcionários, e a marca de aproximadamente 5.100.000 metros quadrados de área construída licenciada⁹.

Com tal vulto, o escritório Edison Musa foi responsável por uma produção arquitetônica residencial que mudaria a face do Rio de Janeiro no período, principalmente de sua Zona Sul, assim como esteve à frente da ocupação da Barra da Tijuca. Também marcariam o cenário da cidade seus projetos de arquitetura comercial, corporativa e educacional, sendo esta última a que nos serviu de fonte para escolha da obra estudo de caso do presente artigo.



FIGURA 2
Escritório Edison Musa. EMAC . 1970
Arquiteto Edison Musa e sua equipe técnica . MAM . 1970
Acervo Pessoal Edison Musa

UM SÓLIDO E SUA NATUREZA: O COLÉGIO STELLA MARIS

Pode-se simplesmente afirmar, com base nos fatos, que determinadas obras serão brutalistas, apenas e suficientemente porque parecem ser; e que o que determina sua aproximação e inserção na tendência não é sua essência, mas sua aparência; não é seu íntimo, mas sua superfície, não são suas características intrínsecas, mas suas manifestações extrínsecas. (Zein, 2005, p.24)

Apresentaremos, aqui, uma leitura crítica referenciada sobre a obra que este artigo se propôs estudar, ressaltando, porém, que esta se concentrou apenas em pontos – grifados no texto – que definimos como importantes para que alcançássemos nossa conclusão, respondendo às questões sobre o tipo de relação por ele estabelecida com a tendência brutalista dos anos 1955-1975.

O Colégio Stella Maris, aqui dito CSM¹⁰, chegou à Edison Musa através do Colégio Santo Inácio, da ordem dos jesuítas. Estes o haviam contratado, no ano de 1965, para respectivamente projetar e executar uma nova edificação de seis pavimentos, a ser acrescida ao corpo da tradicional sede – tombada pelo IPHAN – e respectiva igreja – situados em Botafogo desde 1903 – e que viria a se tornar sua nova fachada principal. A congregação de freiras responsável pelo CSM desejava ampliar suas instalações originais, que já estavam naquele local desde 1942, ao fundo de um terreno acidentado situado no Morro Dois Irmãos, em local chamado de Vidigal, entre Leblon e São Conrado, na Zona Sul carioca. A experiência adquirida com o Santo Inácio – de realizar um trabalho em que o respeito ao existente, na hora de projetar o edifício novo, não o levou a falsidades estilísticas – deu segurança ao arquiteto para agir ali da mesma maneira, sendo que o prédio do CSM era uma construção ingênua, sem pretensões (FIGURA 12), tipicamente o moderno carioca da tipologia residencial do início da ocupação da Zona Sul nos anos 1930-1940.



FIGURA 3
Colégio Stella Maris . Rio de Janeiro . Estrada do Vidigal, 75 . 1966-1968
Localização
Fonte : Google Earth

O terreno onde o CSM está implantado é rochoso, possuindo acesso pela Avenida Niemeyer, depois pela íngreme pista da Avenida Presidente João Goulart, para em seguida virar à direita, na Estrada do Vidigal, em seu número 75 (FIGURA 3). No passado, antes do projeto aqui objeto de estudo, a única possibilidade de se chegar à escola, fosse de carro ou à pé, era pela própria João Goulart, na cota +44,54m, lugar de um platô aberto, de propriedade da congregação, que então lhe servia como entrada e estacionamento. Ali o colégio ocupava dois prédios (FIGURA 4, edificações à esquerda), um em “L” para administração e alunos, outro linear ao fundo, como residência das freiras da congregação.



FIGURA 4
Colégio Stella Maris . Rio de Janeiro . Estrada do Vidigal, 75 . 1966-1968
Situação

Acervo Pesquisa Escritório Edison Musa

O **problema** inicialmente apresentado ao arquiteto foi referente à expansão do colégio, com a necessidade de criação de novas salas de aula, uma capela, um ginásio e uma biblioteca, além de um estacionamento para uso interno. Diante da realidade do terreno e da beleza do lugar, o problema para Edison Musa parece ter ganhado novos contornos e algumas exigências a mais, é o que acreditamos, ao olharmos seu projeto e vermos como subverteu os fluxos existentes, redirecionou hierarquias e criou novas possibilidades. A começar pela decisão tomada por um novo acesso para pedestres (FIGURAS 5 e 6) – a partir de então, entrada principal da escola – e que nortearia todo o projeto.

Implantar, em um colégio já existente, um acréscimo de programa, implica em resolver, em primeira instância, **as circulações e os fluxos** respectivos resultantes da relação desta nova arquitetura com a anterior, ainda mais quando tratamos com terrenos cuja topografia nos exige mais atenção. No entanto, dependendo do quanto desvendamos de suas características, ela pode nos ajudar a definir um partido arquitetônico que a potencialize. Ao estudar o assunto e decidir colocar o novo acesso ao CSM 7m abaixo do anterior, deslocando-o para a Estrada do Vidigal, Edison Musa conseguiu criar **um eixo vertical** (FIGURA 9) capaz de vencer quaisquer níveis ali projetados, integrando-os e a seus fluxos. Nele foram agrupadas as escadas e os dois elevadores, de maneira que do ponto mais baixo do terreno a circulação alcança todos os pavimentos. Na base deste risco inicial, a opção do arquiteto por trabalhar sobre **uma malha** de 9x9m para pilares, 4,5x4,5m para vigas, com 3,5m de pé-direito.

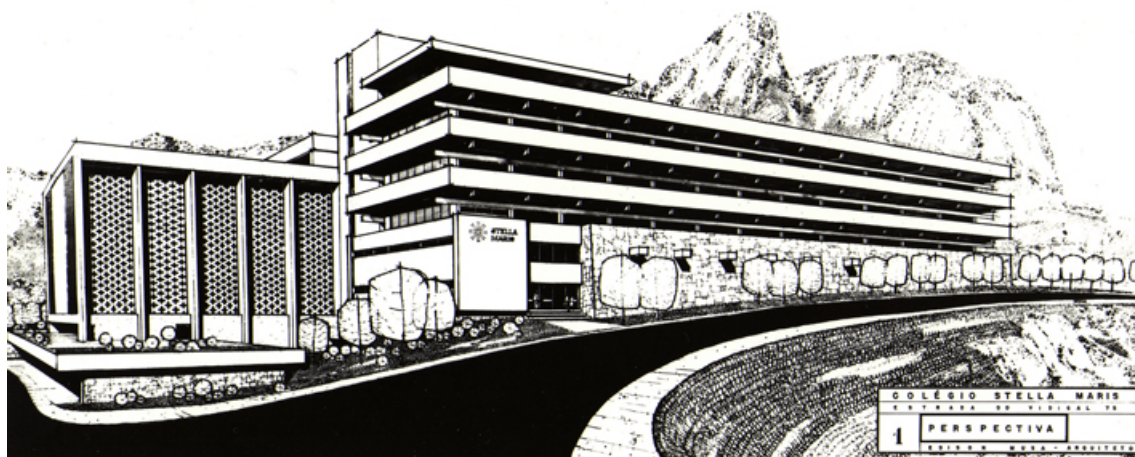


FIGURA 5
Colégio Stella Maris . Rio de Janeiro . Estrada do Vidigal, 75 . 1966-1968
Perspectiva
Acervo Escritório Edison Musa

COLÉGIO STELLA MARIS
FACHADA

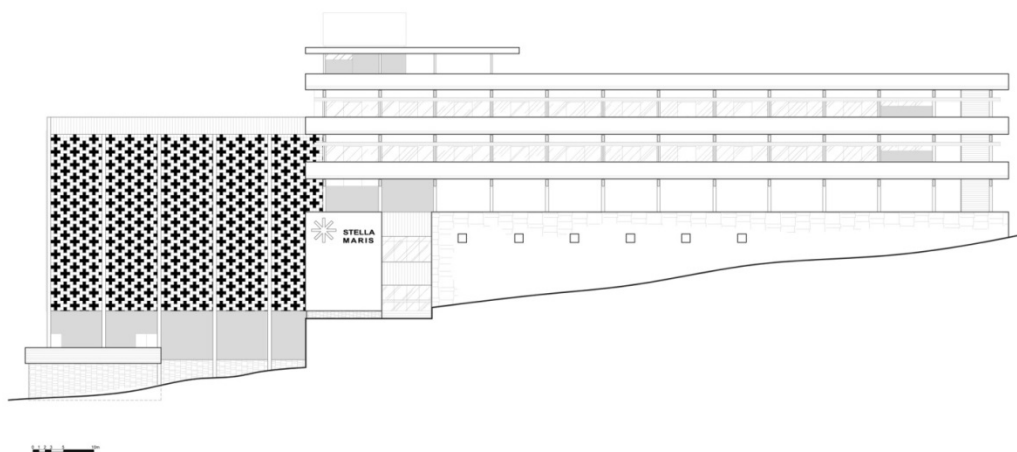


FIGURA 6
Colégio Stella Maris . Rio de Janeiro . Estrada do Vidigal, 75 . 1966-1968
Fachada Frontal
Acervo Pesquisa Escritório Edison Musa

Muito naturalmente este eixo demandaria uma forma neutra, **um prisma cego** (FIGURAS 5, 7 e 8), **um “pivô” articulador** de confluências ao mesmo tempo que de distribuição de atividades (FIGURA 9), estas representadas por dois paralelepípedos como blocos de diferentes dimensões e propostas plásticas, formando um “L”, que, por contraste, com ele se articulam espacial e volumetricamente, “abraçando” o pátio à frente, agora ampliado, que, por sua vez, os une à montanha, em Norte-Nordeste, e ao mar, em Leste-Sudeste. Num desses blocos, **as salas de aula**, em dois pavimentos sobre pilotis, tem partido de **linhas estruturais marcadamente horizontais**: um marco, sem dúvida, à moda corbusiana, pousado sobre um muro de arrimo pré-existente em pedra, pelo lado da Estrada do Vidigal em que se descortina o mar. No outro, o ginásio e a capela, de **linhas fortemente verticais**, cujos panos de fechamento recebem cobogós de cerâmica a lhe uniformizar aberturas diferenciadas que lhe exigiam os usos distintos para os espaços ali previstos: (a) a garagem; (b) em nível imediatamente superior, o acesso com entrada pelo Vidigal, que se comunica diretamente com o andar em que está o ginásio; (c) acima deste, a capela. Uma vez dentro dos blocos projetados, não é perceptível qualquer diferença entre ambos, visto que a circulação horizontal flui livre e em consonância com as lajes de piso deixadas coincidentes. Ambos se abrem para o que passou a ser **a grande praça**, campus de comunhão e conagração para alunos, com dimensões generosas, onde seu desenho de piso apresenta uma malha de 9x9m no total, coincidente com os pilares projetados para os blocos. Ali, uma faixa de 50cm de pedra portuguesa forma quadrados de 4,5x4,5m, contornando piso em cimentado, de onde “brotam”, em alguns pontos, as árvores pré-existentes. O “L” se abre para o Morro Dois Irmãos, que surge como se dali de dentro estivesse saindo (FIGURA 13). O bloco-marco, elevado acima de tudo e todos, é tornado “transparente”, por onde, do amplo pátio, se olha através. Muito

como em Reidy, na proposta para o MAM, os olhares voltam-se para a paisagem circundante, que delicadamente suprime dos sólidos o peso real de suas substâncias.



FIGURA 7
Colégio Stella Maris . Rio de Janeiro . Estrada do Vidigal, 75 . 1966-1968
Vista Frontal . Acesso Principal (em construção)
Acervo Escritório Edison Musa



FIGURA 8
Colégio Stella Maris . Rio de Janeiro . Estrada do Vidigal, 75 . 1966-1968
Pátio Interno, ainda sem a malha de piso definitiva; Bloco das Salas de Aulas, à esquerda;
Auditório e Capela à direita (com brise vertical);
e Bloco Articulador ao fundo (mais alto, ao centro).
Acervo Pesquisa Escritório Edison Musa

COLÉGIO STELLA MARIS
CORTE B

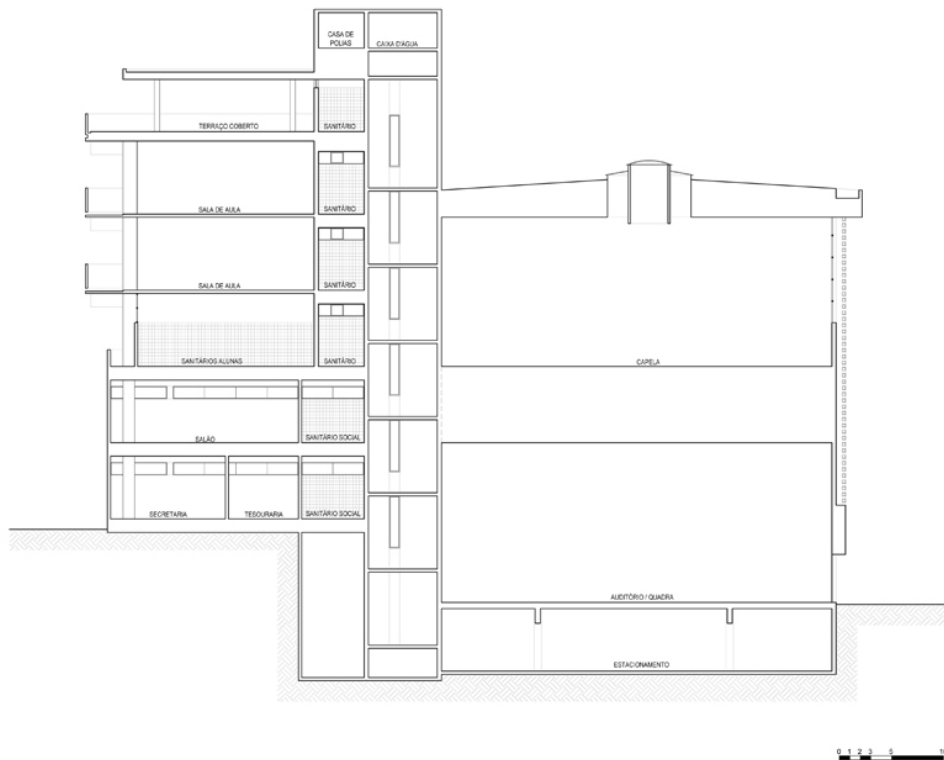


FIGURA 9
Colégio Stella Maris . Rio de Janeiro . Estrada do Vidigal, 75 . 1966-1968
Corte B
Acervo Pesquisa Escritório Edison Musa

A estrutura é de concreto armado deixado aparente, e é bem representativa da busca pessoal que o arquiteto empreendida naquele período, em que vários projetos seus, de diferentes tipologias, seguiram - ou tentaram seguir - este mesmo caminho¹¹. Havia uma insistência, naqueles primeiros projetos de sua trajetória, em deixar à mostra a **distinção construtiva entre estrutura, panos de vedação e aberturas**. O concreto aparente era parte daquele momento inicial de experimentação, que era feito quando lhe era dada a oportunidade, o que raramente ocorreu com o mercado imobiliário, que tinha receio do erro – projetual e executivo – e dos prejuízos que gerariam. No CSM, esses três elementos foram empregados na sua **proposta ascética, corbusiana, mais austera do que bruta**: pisos de cimentado, concreto aparente na estrutura, concreto aparente nos peitoris das varandas (estes descolados do piso, o que lhes confere leveza), alvenarias revestidas de emboço com pintura branca, esquadrias em peroba natural (FIGURAS 10 e 11) e vidros transparentes.



FIGURA 10
Colégio Stella Maris . Rio de Janeiro . Estrada do Vidigal, 75 . 1966-1968
Varanda e Salas de Aula
Acervo Pesquisa Escritório Edison Musa



FIGURA 11
Colégio Stella Maris . Rio de Janeiro . Estrada do Vidigal, 75 . 1966-1968
Vista Frontal (Detalhe) . Acesso Principal
Acervo Pesquisa Escritório Edison Musa

Ainda sobre a estrutura, no bloco das salas de aulas, **pilares, vigas, lajes e peitoris** funcionam como montagem, um jogo de armar em que peças vão sendo justapostas, até formar uma malha tridimensional capaz de suportar um plano horizontal de fechamento. As vigas de topo com relação às fachadas com frente para o mar e com fundo para o pátio possuem aspecto duplo, como se fossem duas vigas finas justapostas. Na verdade, o efeito é produzido por um “bit”, ou seja, um rebaixo de 7x7cm nas dimensões de 65x27cm. Vemos aqui a influência da arquitetura japonesa e de suas tramas em madeira com que Edison Musa se identificara. Os exemplos de edifícios públicos da década de 1950 projetados por Kenzo Tange são referenciais, como o da *Prefeitura de Kagawa (1955-1958)*, em Takamatsu, no Japão, que apresenta solução semelhante, em que o concreto ganha leveza pelas dimensões e composição escolhida. Entremendo este jogo de superposições de vigas, preenchendo-lhe os vãos de abertura, acontecem **as esquadrias**. As portas, com 2,20m de altura foram projetadas como duas folhas de correr em que cada uma é fracionada de maneira assimétrica, de acordo com o retângulo áureo, que gera um efeito dinâmico (FIGURA 10). A escolha do arquiteto não nega que deve muito ao *Modulor* de Le Corbusier, em que este sistematizou toda uma gama de propostas para o aproveitamento da dimensão humana na arquitetura. As janelas são do tipo pivotantes de eixo horizontal, preenchendo os 65cm de altura correspondentes à viga transversa projetada.



FIGURA 12

Colégio Stella Maris . Rio de Janeiro . Estrada do Vidigal, 75 . 1966-1968

Conexões Internas com Distinções Externas

Bloco do Ginásio e da Capela, à esquerda, com brise vertical;

Prédio do CSM existente, à direita.

Visita em 2013-07-12 . Foto: Jorge V. G. Silva

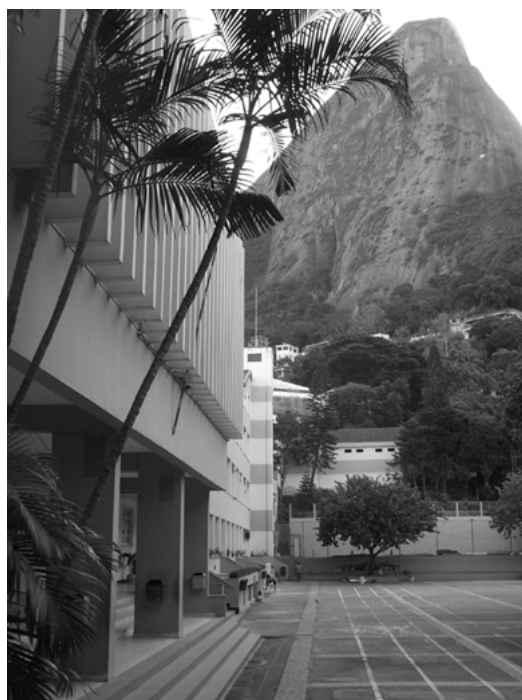


FIGURA 13

Colégio Stella Maris . Rio de Janeiro . Estrada do Vidigal, 75 . 1966-1968
 Bloco do Ginásio e da Capela, à esquerda, com brise vertical e Pátio à frente;
 Morro Dois Irmãos ao fundo, com vegetação existente posterior ao Pátio
 criando zona de transição entre o CSM e a comunidade do Vidigal.

Visita em 2013-07-12 . Foto: Jorge V. G. Silva

Projeto	Colégio Stella Maris
Endereço	Estrada do Vidigal, 75
Autor Projeto	Edison Musa
Construtora	Gomes de Almeida Fernandes
Ano(s) Projeto	1966
Início Construção	1967
Término Construção	1968
Tipo – descrição	<ul style="list-style-type: none"> • 10 salas de aula – 76,9m² cada – Pé direito = 3,50m • Biblioteca – 212,50m² - Pé direito = 3,50m • Auditório – 434,16m² - Pé direito = 10,50m • Capela – 417,05m² - Pé direito = 7,15m • Coro – 94,83m² • 2 Confessionários • Sacristia • Pátio Coberto – 617,10m² - Pé direito = 3,50m • Estacionamento – 287,34m² • Varandas <p>Altura total da edificação – 28,25m Altura bloco auditório/capela – 23,15m Altura bloco salas de aula – 22,20m</p>
Total Pavimentos	8
Área Útil Total	4282,08m ²
Área Total Construída	6656,42m ²

FIGURA 14

Colégio Stella Maris . Rio de Janeiro . Estrada do Vidigal, 75 . 1966-1968
 Ficha Técnica

Acervo Pesquisa Escritório Edison Musa

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

A invenção intransigentemente pura é e segue sendo quimérica.: a arquitetura nasce e cresce a partir da imitação dos bons exemplos, até mesmo quando está dando um salto qualitativo em direção a novos e inesperados rumos. (Zein, 2005, p.49)

Em resposta às questões levantadas em nossa introdução

De que maneira a arquitetura carioca responde à voga brutalista? e Como a obra escolhida para análise se filia, dialoga ou responde ao brutalismo dos anos 1955-75 em recorte?

estamos certos que a obra escolhida **dialoga** com o brutalismo dos anos 1955-75 em recorte, tendo, não uma resposta – posto que tratava-se, em termos mundiais, de uma busca sincrônica de uma geração pós-II Guerra que buscou, na arquitetura moderna dos mestres, a verdade de meios e materiais – mas uma **contribuição** a dar, bastante particular, principalmente quanto à certa delicadeza de proporções e acabamentos, muitas vezes articulada com a definição de um partido para o projeto no qual a paisagem exuberante acaba por exercer posição de primazia.

Acreditamos que o Colégio Stella Maris atende a algumas das características associadas à Arquitetura Paulista Brutalista, conforme expressas por Zein (2005, p.33-4), dentre as quais selecionamos as que se seguem como as mais evidentes: [1] quanto ao partido: hierarquia; [2] quanto à composição: elementos de circulação recebem grande destaque: se internos, definem zoneamentos e usos, se externos, sua presença plástica é marcante; [3] quanto ao sistema construtivo: emprego quase exclusivo do concreto armado; [4] características simbólico-conceituais: ênfase na austeridade e homogeneidade da solução arquitetônica obtida por meio do uso de uma paleta bastante restrita de materiais.

Objeto feito de contrastes entre seus volumes articulados, marco construtivo que se impõe à paisagem circundante, enquanto se deixa por esta invadir, o CSM é imponente em seu acesso, como a montanha que limita sua expansão espacial interna naquele ponto, liberando-se de seu peso com sutil delicadeza assim que subimos ao nível do pátio central, aberto e sombreado por árvores pré-existentes, centro distribuidor das atividades escolares e religiosas daquela instituição. Olhamos ao redor e nos deparamos com uma integração entre arquitetura e paisagem em que oceano, mata, montanha, concreto, madeira e vidro formam um todo simples, natural. O sólido arquitetônico, austero e íntegro em sua verdade construtiva, “desfaz-se” no ar.

Ressalte-se, nesta conclusão, que, ao visitarmos a obra recentemente, observamos alterações feitas, à revelia do arquiteto, no projeto original, além de mudança radical de seu acabamento de fachada, com a decisão equivocada e onerosa pela pintura anual de todo o concreto na cor cinza. Houve importantes reverberações, porém, a partir desse contato com a congregação do CSM: tendo tomado ciência da importância de seu edifício no contexto da arquitetura moderna do Rio de Janeiro dos anos 1960 – com a escolha formal, estrutural e material feita pelo arquiteto, sua opção pela simplicidade e verdade construtiva –, a congregação abriu espaço interno para uma

discussão mais atenta e cuidadosa sobre a recuperação de sua arquitetura à condição originalmente projetada e executada, em termos de fachadas, principalmente.

Finalizando, escolhemos o Colégio Stella Maris porque entendemos que ele guarda algumas das características da tendência brutalista em suas manifestações extrínsecas, facilmente perceptíveis ainda que não totalmente unânimes. Acreditamos, porém, que o mais importante na escolha feita foi a confirmação que tivemos: a de que mesmo sendo uma obra dos anos 1960 que permaneceu sem ser vista pelos olhos da crítica por quase cinquenta anos, ainda assim, olhando-a hoje, o Colégio Stella Maris permanece com o frescor das coisas inéditas, oferecendo-se aberto ao diálogo e ao (re)conhecimento por nós, nossos alunos e a arquitetura brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Avermaete, Tom. **Another modern: The post-war architecture and urbanism of Candillis-Josic-Woods**. Rotterdam: NAI Publishers, 2005.
- Barone, Ana Cláudia Castilho. **Team 10: Arquitetura como crítica**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2002.
- Bastos, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: Rumos da arquitetura brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- Batista, Antonio José de Sena. **Os Irmãos Roberto: Por uma arquitetura constituída de padronização e singularidade**. Dissertação (Mestrado), Rio de Janeiro: Departamento de História/PUC-Rio, 2008.
- Bruand, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- Candilis, Georges. *Bâtir la vie: Un architecte témoin de son temps*. Paris: Éditions Stock, 1977.
- Candilis, G.; Josic, A.; Woods, S. **Candilis-Josic-Woods: A decade of architecture and urban design**. Stuttgart: Krämer, 1978.
- Collins, Peter. **Los ideales de la arquitectura moderna: Su evolucion (1750-1950)**. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.
- Costa, L. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- Joedicke, Jürgen. **Candilis-Josic-Woods: Una década de arquitectura y urbanismo**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1968.
- Faerstein, Eliane et al. (Coord.). **II Inquérito Nacional de Arquitetura: Depoimentos**. São Paulo: Projeto Editores / IAB-RJ, out.1982.
- Goldhagen, Sarah Williams; Legault, Réjean (ed.). **Anxious modernisms: Experimentation in postwar architectural culture**. Cambridge: Quebec: MIT Press/Centre Canadien d'Architecture, 2000.
- Gregotti, Vittorio. **O território da arquitetura**. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- Kultermann, Udo (Org.). **Kenzo Tange: 1946-1969, Arquitectura y urbanismo**. Barcelona: Gustavo Gili / Zurich: Artemis Verlag, 1970.
- Le Corbusier: une encyclopédie**. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition "L'Aventure Le Corbusier", Centre de Création Industrielle et présentée d'octobre 1987 à janvier 1988. Paris: Editions du Centre Georges Pompidou / Collection Monographie, 1987.
- Le Corbusier. **The modulator**. Vol.1 e 2. Basel: Faber and Faber, 2004 (1948).
- Leonídio, Otávio. **Carradas de razões: Lúcio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951)**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2007.
- Machado, Marise F. **Escritório Edison Musa, 1963-1983: Como trabalhava um escritório de arquitetura de grande porte no Rio de Janeiro pós-Brasília**. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro, PROARQ-FAU-UFRJ, 2009.
- Magalhães, Sérgio Ferraz, et al. (Coord.). **Arquitetura brasileira após Brasília/Depoimentos (1): Luiz Paulo Conde, Julio Katinsky, Miguel Alves Pereira**. São Paulo: Projeto Editores/IAB-RJ/Comissão de Estudos de Arquitetura, 1978.
- _____. **Arquitetura brasileira após Brasília/Depoimentos (2): Edgar Graeff, Flávio Marinho Rego, Joaquim Guedes, João Filgueiras Lima**. São Paulo: Projeto Editores/IAB-RJ/Comissão de Estudos

de Arquitetura, 1978.

_____. **Arquitetura brasileira após Brasília/Depoimentos (3): Carlos M. Fayet, F. Assis Reis, Marcello Fragelli, Ruy Ohtake.** São Paulo: Projeto Editores/IAB-RJ/Comissão de Estudos de Arquitetura, 1978.

Montaner, Josep Maria. **Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século XX.** Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Mumford, Eric. **The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960.** Cambridge, Massachusetts: London: The MIT Press, 2000.

Nobre, Ana Luiza. **Fios cortantes: Projeto e produto, arquitetura e design (1950-1970).** Tese (Doutorado), Rio de Janeiro: Departamento de História/PUC-Rio, 2008.

Oackman, Joan. **Architecture culture, 1943-1968: A documentary anthology.** New York: Columbia Books of Architecture / Rizzoli International Publications, 2005 (1993).

Piñon, Helio. **Teoria do projeto.** Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006.

Risselada, Max; Heuvel, Dirk van den (ed.). **Team 10: In search of a utopia in the present, 1953-81.** Rotterdam: Nai Publishers, s.d.

Rocha-Peixoto, Gustavo, et al. (Org.) **Leituras em teoria de arquitetura: Objetos.** Coleção Proarq, v.3. Rio de Janeiro: Rio Books, 2011.

Souza, Luiz Felipe Machado Coelho de. **Les Frères Roberto, Architectes: Bâtiments d'habitat collectif construits à Rio de Janeiro, 1945-1969.** Tese (Doutorado). Paris: Université Paris I Panthéon-Sorbonne/UFR Histoire de l'Art et Archéologie/École doctorale em Histoire de l'Art, 2006.

Stevens, Garry. **O círculo privilegiado: Fundamentos sociais da distinção arquitetônica.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2003, pp.143-44.

Veyne, Paul. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

Waisman, Marina. **El interior de la historia.** Bogotá: Escala, 1990.

Zein, Ruth V. **A arquitetura paulista brutalista: 1953-1973.** Tese (Doutorado). São Paulo/Porto Alegre, PROPARG-FAU-UFRGS, 2005.

_____. **O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura.** Porto Alegre: São Paulo: Editora Ritter dos Reis, ProEditores Associados, 2003.

¹ A palavra "chômage", significa desemprego em francês e é a que certamente foi mais usada por Lucio Costa para descrever o período que vai de meados de 1931 até o final de 1935, início de 1936, período este em que o arquiteto se aventuraria por experimentações formais possibilitadas por suas "casas sem dono", oportunidades ficcionais de familiarização com o léxico e a sintaxe de uma arquitetura dita "moderna". (LEONÍDIO, 2007, p.117-23).

² Expressão – referente ao projeto moderno de Lúcio Costa para a arquitetura brasileira – cunhada por Ana Luiza Nobre em sua tese *Fios cortantes: projeto e produto, arquitetura e design no Rio de Janeiro (1950-1970)*, defendida no Departamento de História da PUC-Rio, em 2008.

³ "Avec le recul du temps, je pense maintenant aux expériences, aux influences qui ont marqué mes jeunes années, et qui, en fin de compte, ont contribué à la formation de l'homme que je suis devenu." Georges Candilis, *Bâtir la vie: Un architecte témoin de son temps* (Paris: Éditions Stock, 1977), 35. (tradução nossa)

⁴ Obtida com o estímulo e a ajuda do colega de FNA Arthur Lício Pontual, que com Oscar Niemeyer trabalhava, à época, na NOVACAP, sediada no prédio do Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro.

⁵ Hermann Hertzberger, *Lições de arquitetura* (São Paulo: Martins Fontes, 1999), Prefácio.

⁶ Conceito de *Wirkliche Historie*, ou história "efetiva", de Nietzsche, conforme interpretado por Foucault. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização, Introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado, p.18. Edição eletrônica. Disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filosco/foucault/> (último acesso em 21/08/2012)

⁷ Sociedade civil com fins lucrativos, e, no presente caso, de capital fechado.

⁸ Em 1982, conforme dados integrantes do livro de registro de funcionários do escritório Edison Musa à época.

⁹ O número exato foi de 5.127.583,57 m², conforme dados - que integram o currículo do escritório Edison Musa impresso em fins dos anos 1980 - do Setor de Estatística e Divulgação referentes aos projetos aprovados, entre 1971 e 1986, na ODGED - Organização, Digitalização e Gestão Eletrônica de Documentos do Rio de Janeiro. Pelas informações disponibilizadas, em comparação com a área total licenciada para a cidade, o escritório acumulou, no período, o percentual de 7,7%.

¹⁰ O CSM era um colégio que atendia, nos anos 1960-70, no Vidigal, à classe média alta dos bairros vizinhos da Zona Sul carioca. Hoje, porém, atende mais à população local daquela comunidade, tanto com a escola propriamente dita, tornada mais acessível economicamente, quanto com os trabalhos sociais que ali viabiliza.

¹¹ Como exemplos de obras que representam uma busca do arquiteto com relação à uma linguagem pessoal a que poderíamos associar à tendência brutalista – entre outras características, por sua preocupação com uma distinção construtiva - podemos citar, ao longo dos anos 1960 e 1970, as seguintes obras: (a) a Fazenda Santa Helena, em Pindamonhangaba, em 1963; (b) com a construtora Gomes de Almeida Fernandes, em 1965, o Colégio Santo Inácio, em Botafogo; (c) a Casa do Arquiteto, em Itaipava, em 1965; (c) a Casa José Alvarenga, em Petrópolis, em 1971; (d) com a construtora Celso Bulhões Carvalho da Fonseca, o edifício residencial multifamiliar à Avenida Epitácio Pessoa, 1600, na Lagoa, em 1974.